

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

УЧЕБНИК



• ПРОСПЕКТ •

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

УЧЕБНИК

Под редакцией

кандидата филологических наук

Л.Г. Михайловой,

доктора филологических наук, профессор

Я.Н. Засурского

*Допущено Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений*



• ПРОСПЕКТ •

Москва
2003

Авторы:

О. Ю. Анныферова, канд. филол. наук, доц.;

Т. В. Балашова, докт. филол. наук;

Л. П. Башмакова, канд. филол. наук, доц.;

А. В. Ваченко, докт. филол. наук, проф.;

С. И. Великовский, канд. филол. наук, докт. философии;

В. В. Волостникова, канд. филол. наук;

Н. А. Высоцкая, докт. филол. наук, проф.;

И. Б. Гуляева, канд. филол. наук;

Т. Н. Денисова, докт. филол. наук, проф.;

Я. Н. Засурский, докт. филол. наук, проф.;

В. В. Ивашева, докт. филол. наук, проф.;А. В. Карельский, докт. филол. наук, проф.;

А. С. Козлов, докт. филол. наук, проф.;

Т. Е. Комаровская, докт. филол. наук, проф.;

М. М. Коренева, докт. филол. наук;

Ю. В. Лучинский, докт. филол. наук, проф.;

Л. Г. Михайлова, канд. филол. наук;

Н. М. Пальцев, литературовед и кинокритик;

С. В. Рожновский, докт. филол. наук, доц.;

М. П. Тугушева, канд. филол. наук;

А. А. Федоров, докт. филол. наук, проф.**Ответственный редактор:**

Л. Г. Михайлова, канд. филол. наук

И90 **История зарубежной литературы XX века: Учеб. / Под ред. Л. Г. Михайловой и Я. Н. Засурского. — М.: ТК Велби, 2003. — 544 с.**

ISBN 5-98032-017-2

Основные вопросы курса истории зарубежной литературы XX века изложены в культурологическом аспекте, с акцентом на примерах взаимовлияния литератур мира. Прослежена эволюция жанров традиционных родов литературы — прозы, поэзии и драмы, что, в частности, позволило впервые в учебном издании такого плана достаточно широко представить картину развития драмы. Кроме того, включены главы, освещающие явления, не имевшие аналогов в предшествующем развитии литературы: писатели «потерянного поколения», литература и кинематограф — в первой половине века, новые литературные континенты, современная научная фантастика, литература и Интернет — во второй.

Для студентов, аспирантов, преподавателей, а также широкого круга читателей.

УДК 34(100)(075.8)

ББК 67.3я73

Учебное издание

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Учебник

Подписано в печать 04.02.2003. Формат 60 × 90 $\frac{1}{16}$.

Печать офсетная. Печ. л. 34,0. Тираж 3 000 экз. Заказ № 9210

ООО «ТК Велби», 107120, г. Москва, Хлебников пер., д. 7, стр. 2.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов в ОАО «Можайский полиграфический комбинат», 143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

ISBN 5-98032-017-2



© Коллектив авторов, 2003

© ООО «Издательство Проспект», 2003

ВВЕДЕНИЕ

История зарубежной литературы XX в. — курс динамичный, претерпевший немало изменений на протяжении последнего полувека. Традиционно учебники наиболее подробно знакомили студентов с развитием литературного процесса до Второй мировой войны и лишь последние две — максимум три главы отводились обзорному освещению наиболее значительных событий 50—70-х гг. с выделением персоналий пяти-шести авторов. Такой подход закономерен: любой историко-литературный курс разрастается в объеме, учебники из одностомного превращаются в двух-трехтомные, а учебные планы соответственно расширяются. Материал принято было излагать в соответствии с закономерностями эволюции литературы в отдельных странах, преимущественно западноевропейских, и, поскольку курсы современной зарубежной литературы завершали подготовку бакалавров филологии, — в манере, доступной студентам, специализировавшимся в области филологических наук.

Однако возростала и необходимость создания учебника синтетического плана, излагающего основные вопросы курса в относительно сжатом объеме одного тома и ориентированного на восприятие более широким кругом студентов, изучающих современную культуру. Культурологические дисциплины исследуют литературу как свидетельство эпохи, сферу искусства и часть культуры нации. Сугубо филологический подход в данном случае представил бы лишь один из требуемых ракурсов. Поэтому предлагаемый вниманию студентов учебник основан на культурологическом подходе с опорой на понятие эволюции художественного метода.

Перед вами один из первых, если не первый учебник зарубежной литературы XX в., написанный по завершении века, в 2001 г. Поэтому понятно желание авторов охватить и по-новому осмыслить литературное развитие теперь уже прошлого века в его целостности. Это одна из причин, обусловивших хронологические рамки рассмотрения: 1900—2000 гг.

Хотя круглые даты, по ряду причин, сомнительны в качестве вех, их притягательность служит своего рода внутренним переключателем в сознании современников, и потому значима с культурологической точки зрения. В конце XIX столетия сложилось понятие «fin de siècle» — синдрома конца века, когда ощущение тревоги стимулировало чувство неуверенности в завтрашнем дне, и в преддверии нового века видели знамения Конца Света. Такое явление культуры, как **декаданс**, невозможно полностью осмыслить без учета данного обстоятельства. И традиционно курс истории литературы XX в. начинают с рубежа веков, а точнее — с 1871 г., года взлета и падения Парижской коммуны. В теоретической главе, предваряющей изложение материала и знакомящей с эволюцией художественных методов, пойдет речь о тех внутри- и внелитературных факторах, которые вызвали качественные изменения подхода художников слова к задачам своего творчества. Но уже во Введении необходимо особо выделить одно качество, которое усиливалось по мере хода времени: как во времена Великих географических открытий, породивших эпоху Ренессанса, в XX в. коренным образом изменилось представление людей о том месте, где они живут, о пространстве, о своей плане-

те. Не осталось недоступных точек: в 1908 г. был достигнут Северный полюс, в 1911 — Южный. Телеграф и телефон связали Европу, Америку, а впоследствии Азию и Африку друг с другом, ускорив потоки информации. Представление о материи после открытия Д. И. Менделеевым системы элементов претерпело кардинальное изменение. Вторая половина столетия ознаменовалась грозным облаком ядерного взрыва, высвободившего огромные природные силы, заключенные внутри атома, и победными позывными первого искусственного спутника Земли, запущенного в космос. Сложились все предпосылки для появления нового типа мышления, получившего к концу века название «**планетарного мышления**».

Вместе с тем XX в. стал веком двух разрушительных мировых войн, долго балансировал на грани третьей, и вся его вторая половина — это история борьбы сил, которые продолжительное время назывались «силами реакции» и «прогрессивным человечеством» и в истории культуры являли собой эволюцию **гуманизма** на новом этапе.

Это был век больших надежд и огромных разочарований, век радикально преобразованного способа существования. Расстояния сокращались на глазах, но бездны непонимания культурных отличий разрастались. Одним из путей навстречу друг другу на Планете людей оставалась литература.

Возникновение понятия гуманизма относится к эпохе Возрождения (XIII—XIV вв. — треченто и кватроченто — в Италии).¹ На протяжении последующих веков понятие гуманизма развивалось параллельно с понятием национальной культуры, но далеко не было равнозначно ему. Питаясь от фольклорных и античных корней, искусство эпохи Возрождения исследовало феномен Человека, а не рисовало портреты подданных французского короля или испанской королевы. Более того, приметы Возрождения носило искусство отнюдь не только западноевропейских стран, но и стран Востока. Сопоставление литературного развития в различных странах мира в определенные эпохи дало в XX в. толчок развитию **типологического** исследования литературы.

Типология применяется при изучении систем различного рода с целью выявления существующих связей, отношений, уровней организации объектов и построения модели, группирующей их и описывающей функционирование системы. В литературоведении типология позволила по-новому взглянуть на такие традиционные для изучения литературы категории, как род и жанр, определявшиеся еще Аристотелем в качестве основных форм существования словесности в его «Поэтике». Типология представляется наиболее подходящим инструментом исследования **полифонии** как ведущего понятия искусства XX в.

¹ Определение из СЭС (М., 1983. С. 349):

Гуманизм (от лат. *Humanus* — человеческий, человеческий) — признание ценности человека как личности, его права на свободное развитие и проявление своих способностей, утверждение блага человека как критерий оценки общественных отношений. В более узком смысле — светское вольномыслие эпохи Возрождения, противостоящее схоластике и духовному господству церкви, связанное с изучением вновь открытых произведений классической древности.

...Определение из словаря современного английского языка Уэбстера (N. Y.: Random House, 1994. P. 691):

Гуманизм — любая система или образ мыслей или действий, определяемых преобладанием человеческих интересов, ценностей и достоинства.

Главной, пожалуй, приметой полифонической картины развития литературы в XX в. стал синтез разнородных явлений, сближение несводимого, трансформация жанровых структур. Тем не менее, бытование литературы, восприятие ее читателями происходит в рамках определенных систем мировосприятия и эстетического освоения действительности, связанных с существованием сложившихся форм. Студентам часто приходится искать ответ на традиционно присутствующие в экзаменационных программах вопросы о специфике романа в литературе XX в.: философского, интеллектуального, семейного, военного и т. п., в то время как сложившаяся структура учебников, организованных преимущественно по принципу развития национальных культур, не может оказать в этом отношении действенной помощи студентам. Особенно студентам-нефилологам. Поэтому доминировавшие в определенные периоды развития литературы формы и структуры стали тем объединяющим фактором культурно-типологического свойства, вокруг которых выстроен учебник. Теоретическая глава, расположенная непосредственно после Введения, знакомит с эволюцией художественных течений и новыми **художественными методами**, сформировавшимися в XX в.: символизмом, экспрессионизмом, экзистенциализмом и т. д. Далее следуют основные главы, посвященные развитию родов литературы и литературных **жанров**. Вступление к каждому подразделу знакомит с культурно-исторической ситуацией, повысившей значимость определенной жанровой содержательной формы. Очерки творчества отдельных писателей (персоналии) не ограничены освещением наиболее значимых для данного раздела произведений. Однако в целях практической пользы установление мнемонической связи, ассоциирование персоналии с выдающимся художественным достижением в определенной форме способно помочь усвоению.

В качестве организующей идеи выдвигается тезис о возрастании взаимодействия литератур в глобальном масштабе, эволюции гуманизма на основе философских концепций XX в.

Кроме того, при достаточно ограниченном объеме учебника подобная более компактная, по сравнению с организацией по странам или развернутым персоналиям, структура позволяет вместить больший объем информации и осветить период 1970—2000 гг., практически не рассматривавшийся в имеющихся учебных пособиях.

Помимо основных глав, построенных по описанному выше принципу, включены также главы, освещающие явления, не имевшие аналогов в предшествующем развитии литературы: писатели потерянного поколения, литература и кинематограф — в первой половине века, новые литературные континенты, современная научная фантастика, литература и Интернет — во второй.

При составлении учебной и справочной литературы всегда встает вопрос о «мере представительства», отборе авторов. Несомненно, здесь могут быть различные мнения, и авторы будут благодарны за конструктивные замечания, которые будут учтены при переиздании. Главной задачей в данном учебнике было, максимально охватив творчество авторов, включенных в программы для обязательного изучения, представить процесс эволюции литературных жанров в его динамике, особо выделив недостаточно представленный в предыдущих учебниках период 1970—2000 гг. Авторы надеются, что сочетание диахронического и синхронического подходов позволит студентам составить более цельную картину литературного развития в XX в.

Учебник снабжен Указателями имен и названий произведений, а также основных литературоведческих категорий, рассматриваемых в тексте.

Среди авторов учебника — ведущие исследователи зарубежной литературы XX в. из университетов и академических институтов Москвы, Киева, Минска, Краснодара, Иваново, Севастополя. В учебнике также были использованы материалы ряда авторов, ушедших из жизни, чей уровень разработок творчества отдельных авторов и направлений искусства XX в. представляется наиболее фундаментальным и одновременно доступным. Но подавляющее большинство разделов было написано специально для данного учебника в 2001 г. Разделы «Т. Драйзер», «Дж. Дос Пассос», «У. Фолкнер» написаны доктором филологических наук Я. Н. Засурским, «Декаданс», «Развитие реализма», «Поэзия», «Новые литературные континенты» — доктором филологических наук А. В. Ващенко, «Постмодернизм», «М. Пруст», «Антиутопия», «Т. Моррисон», «Дж. Апдайк» — доктором филологических наук Т. Н. Денисовой, «Драма» — доктором филологических наук М. М. Кореневой и доктором филологических наук Н. А. Высоцкой, «Л. Арагон» — доктором филологических наук Т. В. Балашовой, «Т. Манн», «Б. Брехт» — доктором филологических наук А. А. Федоровым, «Т. Манн», «немецкая фашистская и антифашистская литература», «Б. Брехт», «Г. Белль», «Г. Грасс» — доктором филологических наук С. В. Рожновским, «Писатели потерянного поколения», «Роман и война» — доктором филологических наук Т. Е. Комаровской, «Психоанализ», «Литература потока сознания» — доктором филологических наук А. С. Козловым, «Семейный роман», «Б. Шоу», «Г. Гауптман» — кандидатом филологических наук О. Ю. Анцыферовой, «Дж. Джойс», «Движение 50—70-х гг.», «Массовая культура», «Новый журнализм», «Н. Мейлер» — кандидатом филологических наук Л. П. Башмаковой, «Экзистенциализм», «А. Камю», «Ж.-П. Сартр», «Новый роман» — кандидатом филологических наук, доктором философии С. И. Великовским, «Грэм Грин» — доктором филологических наук В. В. Ивашевой, «Дж. Фаулз», «А. Мёрдок», «У. Эко» — доктором филологических наук Ю. В. Лучинским, «Франц Кафка» — доктором филологических наук А. В. Карельским, «Новеллистика XX в.» — кандидатом филологических наук М. П. Тугушевой, «Э. Ростан» — кандидатом филологических наук И. Б. Гуляевой, «Черный юмор и Курт Воннегут» — кандидатом филологических наук В. В. Волостниковой, «Литература и кинематограф» — литературоведом и кинокритиком Н. М. Пальцевым, «Введение», «Экспрессионизм», «Г. Уэллс», «М. Метерлинк», «Р. Роллан», «Взаимовлияние литературы Запада и Востока», «Антиутопия», часть раздела «Новеллистика», «Научная фантастика», «Литература и Интернет» — кандидатом филологических наук Л. Г. Михайловой.

Авторский коллектив благодарит Г. Э. Великовскую, И. С. Рожновскую, Е. А. Цурганову и А. А. Карельского, откликнувшихся на предложение предоставить материалы.

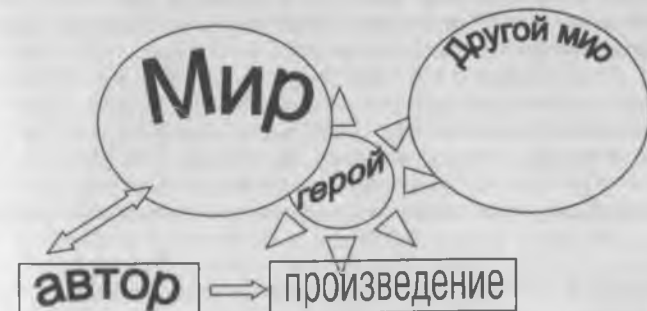
НАПРАВЛЕНИЯ И МЕТОДЫ

На протяжении XIX—XX вв. в теории литературы сложилось понятие художественного метода, которое легло в основу критического освоения творчества писателей. Художественный метод определяется тремя факторами: особенностями современной художнику объективно-исторической действительности, мировоззрением художника и спецификой художественной деятельности. Эстетическим жизненным опытом художник осваивает определенную закономерность общественного бытия, претворяя ее в основной принцип художественного воспроизведения мира. Тем самым художественный метод складывается из объективного и субъективного факторов отражения действительности. Схему взаимодействия этих факторов можно изобразить так:



Так, если мир воспринимается художником как объективно существующий, подчиняющийся законам исторической эволюции и обуславливающий поведение героя, то перед нами разновидность реалистического метода. Если же мир воспринимается как хаос, лишенный смысла, то герой оказывается как бы заброшенным в мир, влияющий на него вопреки внутренним установкам, и перед нами метод, ближе всего относящийся к экзистенциализму.

Если герой активно неудовлетворен окружающим миром и стремится в другой, более созвучный его душевным устремлениям мир (прошлое, будущее, мир грез), то романтическое двоемирие предстанет в виде следующей схемы:



Что же касается субъективных источников художественного творчества, то ими могут быть все виды общественного сознания художника — и философского, и политического, и нравственного, и научного, и эстетического. Поэтому субъективным источником художественного метода является тип общественного сознания и духовно-практического освоения мира художником. Выделяют гуманистический тип сознания и духовно-практической деятельности XIV—XVI вв. для искусства Возрождения, просветительский тип сознания и деятельности для искусства Просвещения XVIII в. и т. д.

Наиболее полное **определение художественного метода** находим у отечественного литературоведа И. Ф. Волкова, разработавшего его в цикле работ о «Фаусте» Гёте: «Объективно-историческая закономерность в непосредственных, конкретно-чувственных отношениях человека с окружающим его миром, преломленная специфически художественным образом в определенном, исторически сложившемся типе общественного сознания и ставшая основным принципом, орудием, методом художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия действительности».¹

Инструментальность, деятельная сторона художественного метода, основанная на сочетании субъективного восприятия и объективных закономерностей, и делает его наиболее адекватным из всех имеющихся у литературоведов средств исследования литературы. Хотя наука, естественно, не стоит на месте и последние два десятилетия XX в. принесли новые способы анализа художественных текстов (деконструктивизм, постструктурализм, нарратологию и т. д.), вместе с тем понятие художественного метода наиболее полно учитывает особенности всех «агентов» и сторон процесса создания произведения литературы в их взаимосвязи и изменчивости.

* * *

Идейно-художественная ситуация, сложившаяся в XX в., сильно связана с небольшой, но яркой, хотя и противоречивой предшествовавшей эпохой, именуемой «концом века» (термин нередко приводится во французском оригинале — «fin de siècle») или рубежом веков. Речь идет о периоде между 1880—90 гг. XIX в. и концом первого десятилетия XX столетия. Культурологи сходятся на том, что важнейшими характеристиками «конца века» являются три феномена — декаданс, социалистические/утопические тенденции и так называемый «женский вопрос», т. е. борьба за равноправие женщин.

Говоря же об искусстве и, в частности, о литературе, нужно отметить еще немало других уникальных явлений, отметивших «конец века» — например, **выдвижение** на первый план литературного развития определенных жанров — в частности, это относится к утопии и новелле (последняя во многом определяет своеобразие творчества А. П. Чехова, Сомерсета Моэма, Брет Гарта, Дж. Лондона, О. Генри, Ги де Мопассана и др.). Неотделима от «конца века» тема «сумерек богов» (особенно в германоязычных литературах), «анимализм» видения мира и общества, проявившийся в целой концепции биологизации общества у Г. Дж. Уэллса, по-своему — в «Книге джунглей» Р. Киплинга и у ряда других писателей. Неповторимую черту эпохи составляет восприятие бытия в парадоксах, что особенно ярко отразилось

¹ Волков И. Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985. С. 135.

в творчестве Оскара Уайльда, Дж. Б. Шоу, Марка Твена, Г. К. Честертона, А. Бирса и некоторых других.

Для эпохи «конца века» характерна одновременность существования на протяжении каких-нибудь четверти столетия ряда самостоятельных направлений, успешно и на равных привлекающих общественное внимание, а также взаимопроникновение различных видов искусства: живописи, музыки и литературы. Таковы декаданс, «чистое искусство», символизм, натурализм, несоромантизм и импрессионизм. Ни одно из них, за исключением реализма, не пережило своей эпохи — либо, изменившись, перешло в нечто другое, либо исчезло совсем. Этот факт говорит о том, что все они носили переходный характер в ту необычную эпоху, которую можно охарактеризовать словами Уайльда: «когда истины являются акробатами». Из всех названных направлений самыми влиятельными на рубеже веков являлись декаданс, натурализм и реализм.

Натурализм обычно рассматривается в курсе истории литературы XIX в., здесь отметим лишь основные его свойства: стремление к максимальной объективности изображения действительности, вплоть до самоустранения авторской оценки, точность деталей, интерес к малоисследованным областям жизни, биологизация мотивировок поведения героев. Как самостоятельный метод к началу XX в. он перестает существовать, но такие черты натурализма, как объективизация авторской позиции и воспроизведение физиологических деталей, вошли в обиход художников и даже речевой обиход как «натуралистические сцены». О специфике реализма XX в. речь пойдет несколько ниже. Сначала обозначим характерные черты декаданса.

Термин **декаданс** происходит от позднелатинского *decadentia* — «упадок», а применительно к эпохе «конца века» термин происходит от журнала «Le Decadent», публиковавшегося в 1880-е гг. во Франции, в Париже. Декадентами называют группу писателей, творивших преимущественно во Франции, Англии, России и отчасти Америке, чья жизнь, эстетические взгляды и художественная практика обнаруживали ряд специфических черт.

Повышенная чувствительность к процессам умирания, увядания, распада и **эстетизация, воспевание (своеобразный культ) страдания и смерти** нашли непосредственное отражение в творчестве Э. Ч. Суинберна («Сад Прозерпины»), О. Уайльда («Саломея»), Стефана Малларме (например, «Весеннее обновление»), отчасти у М. Метерлинка и А. Теннисона. К декадентам с этой точки зрения следует отнести творчество французского писателя Ж. Гюисманса с его романом «Наоборот», творчество прерафаэлитов (группа поэтов и живописцев) в Англии, Ф. Ницше и Ст. Георге в Германии, Г. Д'Аннунцио в Италии.

Говоря о декадансе и характеризуя его как упадок, отмечают обычно противоречие между виртуозностью техники, между **культот форм** — и утратой цельного содержания; характерным становится уход в мелкотемье, неспособность и нежелание литераторов обращаться к серьезным темам современности (здесь декаданс смыкается с «чистым искусством», склонным к замыканию на искусстве — но и на искусственности; своим стремлением к интенсивной чувственности и внешней аффектации).

Декадансу также свойствен **аморализм**, отрицание норм буржуазной морали, что выражается в тяготении к паранормальным явлениям и в эпатаже (например, безудержный эротизм некоторых серий О. В. Бёрдсли, гомосексуальные и некрофильные мотивы творчества Ст. Георге и О. Уайльда и др.). Считается, что декаданс явился, с эстетической стороны, реакцией на реа-

лизм и натурализм с их социальной и физиологической конкретикой, с социальной же — на усиление бездуховности и технизацию общества.

Символизм называют неоромантическое направление, возникшее во Франции в 1870—90-е гг. и проявившееся сильнее всего в творчестве Стефана Малларме, Артюра Рембо и Поля Верлена. Следует помнить, что особенностью, связанной с переходным качеством феноменов «конца века», является их взаимопроникновение или эстетическая близость черт между направлениями. Символизм по своей теории и практике обнаруживает близость одновременно к декадансу и школе «чистого искусства». Он отличается такими качествами, как мистицизм (поскольку художник провозглашается в нем сверхъестественным феноменом). Отсюда следует *суггестивность* символизма, который именуют еще «искусством намека». Символизм не объясняет, а внушает сущности. Именно здесь заложено своеобразие символа у символистов, его отличие от символов, существующих во всех иных разновидностях искусства. Принципиальная многозначность, несводимость к одному значению символа у символистов обусловлена тем, что все произведение строится как процесс самодвижения обогащающихся сторон единого символа или нескольких, которые остаются в финале мистичными и неразгаданными, ибо они по природе бесконечны. Так происходит, например, в символических драмах Метерлинка и в образе его знаменитой Синей птицы из одноименной пьесы.

Помимо Франции, где в условиях XX в. символизм выявил свою родственность сюрреализму, он оказал впоследствии влияние и на такие явления, как «театр абсурда», а непосредственно продолжился в начале XX столетия в драматургии и поэзии У. Б. Йейтса и Ф. Гарсиа Лорки, творчестве А. Блока. Такие манифесты символизма, как сонет Рембо «Гласные», стихи Лотреамона из цикла «Песни Мальдорора» или верленовский лозунг «Прежде всего — музыки!», отозвались в модернизме XX в.

* * *

И все же реальная, пусть умозрительная, но принципиально важная граница отделяет действительность XX в. от предыдущего столетия. В искусстве это проявляется в становлении двух ведущих методологических систем и направлений, противостоящих друг другу в XX в.: модернизма и реализма XX в.

Эта граница прежде всего прошла через сознание индивида и общества. Кризис общественного сознания на пороге XX в. связан с кризисом цивилизации Новейшего времени. Интегративность всех национальных культурных процессов впервые приняла мировой характер. Для XX в. в значительной большей мере, чем прежде, характерна глобальность и взаимосвязь всех происходящих культурных явлений как реакции на становление империалистического комплекса, а позднее — на складывание мирового рынка, этих двух важнейших цивилизационных факторов XX в.✓

Все литературные процессы XX столетия сильно политизированы. Классовый критерий, игравший особенно важную роль в первой половине века, видоизменил облик во второй половине, усугубившись этноэкологическими проблемами и глобально-коммерческим подходом ко всем феноменам бытия. В этой связи, говоря о периодизации литературы XX в., делят столетие на две половины. Первый период называют периодом «между войнами», охватывающим литературные явления и процессы с 1900—1910-х гг. до конца

40-х гг. Для этой эпохи характерны резкость социальных сдвигов и идеологического противостояния, радикальное обновление всей сферы искусства.

С начала века проявилась множественность равноправных концепций объяснения бытия, общества и человека, пришедшая на смену единой концепции, основанной на христианской системе ценностей. Таковы спенсеризм, фрейдизм, экзистенциализм, духовно-биологическая концепция П. Тейяра де Шардена, научный социализм и др. Это произошло в результате раскола единого общественного сознания, прежде основанного на христианстве. Попытки построить идеальные концепции на основе технократических, классовых или расистских имперских концепций привели к тоталитарным тенденциям.

Окончание Второй мировой войны привело к возникновению самостоятельных государств на месте бывших колоний. Выявление глубокой конфликтности отношений между традиционными культурами и цивилизациями, Западом и Востоком — важная особенность общественной ситуации второй половины XX в. Высвобождение новых человеческих, этнокультурных, социальных, национальных ресурсов на основе самоопределения народов, пробуждение чувства национальной самобытности приводят к новому пересмотру основополагающих литературоведческих и эстетических понятий: автор, дискурс, текст, язык, диалог, факт, жанр и др. Происходит перераспределение культурных и творческих центров из Европы в Латинскую Америку, Азию, Африку и другие страны. Неизменно важным остается на протяжении всего века российский фактор — как в области политики, так и культуры.

Однако эта новая эпоха, наступающая с началом 1950-х гг., характеризуется также размежеванием двух лагерей — социалистического и капиталистического, «холодной войной». К концу 50-х гг. складывается в основных своих параметрах «потребительская цивилизация», отмеченная в сфере политики механизмами манипулирования общественным сознанием, а в сфере искусства — постмодернизмом и «массовой» или «поп-культурой». К концу столетия модернизм практически исчезает, тогда как высокий реализм все чаще оказывается не у дел, так и не исчерпав своих исторических возможностей.

В рамках первой, как и второй, половины века меньшие периоды развития литературы, определяющие идейно-эстетический климат, удобнее измерять по десятилетиям. Так, 1900-е представляют собой годы изживания декаданса и накопления тенденций к обновлению искусства, вызреванию идеи о «новом искусстве для нового общества». 1910-е годы преимущественно приходятся на годы Первой мировой войны, они знаменуют прямые потрясения, вызванные этим событием, и обнаруживают немало качественно новых литературных явлений, характерных уже для XX в. 20-е годы являются самыми радикальными и активными в процессе обновления искусства, в это время повсеместно создаются наиболее дерзкие и экспериментальные произведения. 30-е — это годы общемирового экономического кризиса, годы становления у власти фашизма и как следствие — поляризации левых и правых социальных сил в обществе; это годы возникновения литературы, отражающей пафос единения вокруг действенного гуманизма. 40-е годы приводят к размежеванию литературных сил в годы Второй мировой войны, раскалывая ее на литературу эмиграции и Сопротивления — и апологетическую, профашистскую.

В литературном развитии второй половины века можно выделить три этапа: конец 40-х — середина 60-х гг., затем 60—90-е и с начала 90-х гг. до настоящего времени.

50-е годы являются десятилетием переходным — от процессов первой половины века к новому этапу, связанному со становлением «потребительского общества» как особого типа цивилизации. Сэллинджер и Брэдбери как американцы, непосредственно вовлеченные в этот процесс, вместе с битниками раньше других почувствовали опасность личностной стандартизации и отразили ее в стихийном или идейном протесте своих героев.

На протяжении второго периода происходит смена литературных поколений и рождаются такие ключевые для второй половины века понятия, как постмодернизм, массовая культура (литература) и мультикультурализм.

С начала 90-х гг. обозначается триумф постмодерна и массовой культуры, начинается наступление глобалистской геополитики и, как следствие, отход общества от реализма и утрата всей высокой литературой своего ведущего места в обществе.

Две историко-культурные черты накладывают свою печать на интеллектуальный облик XX столетия.

Во-первых, XX век представляет собой **мир без Бога** в смысле разочарования и отхода от традиционных религиозных учений, прежде всего христианства. Строго говоря, разрыв с Богом был обусловлен в значительной мере даже не революционной идеологией. На Западе идея Бога получила смертельную рану не в идеях и писаниях Ницше, а в мясорубках Ипра и Вердена, посеяв глубочайшие сомнения в умах представителей «потерянного поколения» насчет цивилизации, воспитывавшей людей на принципах «не убий» и «возлюби ближнего своего» и предавшей этот принцип, найдя для этого массу прекраснотушных оправданий. Эволюция от веры к скепсису и отрицанию Бога порождена в XX в. также новым витком развития техники и освоением последних белых пятен планеты. Порожденная всеми этими факторами альтернатива могла быть только двоякой: с одной стороны, она состояла в опоре на Человека, который «примерил» на себя божественные функции, — например, согласно горьковскому афоризму «Человек — это звучит гордо». С другой стороны, в безбожном мире опорой мог послужить только индивидуальный произвол крайнего толка. Каждое из направлений сомкнулось с соответствующей идеологией — на одном полюсе — социализма, с эстетикой гуманизма, коллективизма и морального выбора; на другом — сначала фашизма, помимо него — с эстетикой безобразного и элитарного безразличия к человечности, к массе, свойственно постмодернизму.

Опыт XX в. показал, что к единению человечество оказалось не готово, и второй половине столетия пришлось дорого оплачивать достижения первой. Глобализованная власть все более отчуждается от человечества, концентрирует силы, обретая все более антигуманные формы. В борьбе за мировое господство возникает все больше вариантов самоуничтожения человечества. На рубеже XXI в. формируется идея противостояния ценностных систем и «культурных войн», от клонирования живых организмов до «конструирования» национальных характеров. На протяжении конца XX в. разрастается процесс подмены и примитивизации силами СМИ жизненно важных сфер функционирования общества: науки, образования, фольклора и литературы, юриспруденции, структур управления и др.

Вторую особенность сознания писателя и читателя XX в. — возможно, связанную с первой — составил **интерес к мифу** как глубинной основе человеческого и историко-культурного бытия. Свидетельством важности этого понятия в XX в. стало множество концепций его интерпретации. Среди людей в целом и деятелей литературы и искусства в особенности вступают в борьбу две ведущие тенденции века: хаоса, умирания цивилизации, антигуманности современной жизни — и идея общности, солидарности своему времени и одновременно — всей истории человечества. Вообще планетарность мышления является свойством, которое вместе с новым общественным сознанием обретает реализм XX в. «Планета людей» — так называет А. де Сент-Экзюпери программное свое произведение и пронизывает этим пафосом все свое творчество. «Мы — граждане твои, XX век!» — утверждает в своей поэзии И. Бехер. История представилась одним писателям как моральный поиск и единая память человечества, другим же — как кошмар, абсурд или вымысел. Насущная альтернатива XX в. — выбор во имя будущего, признание родства всех людей либо всеобщее отчуждение и откровенный принцип права сильного. По этому принципу и отличают два ведущих направления в литературе и искусстве XX в. — **модернизм и реализм**, на долгое время разделившие сферы эстетического влияния.

Реальность XX в. вместе с Первой мировой войной обозначила процесс «пробуждения» человечества от национальной изолированности и самодостаточности и вхождения в мир революций, мировых кризисов и войн, потребовавших новых форм солидарности посреди противостояния жестоких доктрин, полярно объясняющих бытие.

В искусстве утвердилась идея обновления мира через обновление искусства и художественного языка. В начале века с легкой руки Р. Роллана утвердился лозунг «нового искусства для нового общества». Проблема революционизирующего новаторства в искусстве привела к противостоянию модернизма и реализма.

Развитие реализма

Реализм, как он трактуется применительно к условиям XX в., выявил свою преемственность в сравнении с классическим реализмом XIX в. и одновременно обнаружил новые черты. Что касается путей его развития в XX в., в первой половине столетия он существует в размежевании, противостоянии и частичном взаимодействии с модернизмом. Во второй половине века постмодернизм, обнаруживая определенную преемственность с модернизмом, на деле отходит от обоих направлений и методов первой половины века, объявляя их устаревшими.

Однако на протяжении столетия именно реализм обнаружил свою последовательную способность к выживанию: он пережил в том числе и модернизм. Это особенно удивительно, учитывая сильнейшие тенденции к отчуждению людей друг от друга, проявившиеся в XX в. под действием разобщающих мировых сил, запущенных в действие технизацией и империализмом. Горечь отчуждения сквозит в названиях романов ведущих писателей-реалистов XX в.: «Все люди — враги» (Р. Олдингтон), «Каждый умирает в одиночку» (Г. Фаллада), «Домой возврата нет» (Т. Вулф). При этом, несмотря на бурную реальность XX в., реализм сохранил в неизменности ряд основополагающих черт, присущих реализму классическому, и более того — выявил приверженность к реалистическим тенденциям практически всех пред-

шествующих эпох, которые впитал наряду с новыми веяниями современности. Условность термина «реализм XX века» как раз и свидетельствует о том, что в нем обозначается *преемственность* с предшествующим этапом. Тесная взаимосвязь различных искусств — выразительных и изобразительных — также оказалась наследием конца предыдущего века.

Действительно, от реализма классического остались такие черты метода, как **опора на гуманизм**, при которой неизменной остается **героика человека**. Героизм нашел опору в массах простых людей, входивших в историю в начале XX в., и был подкреплен народным началом («Святая Иоанна» Б. Шоу, А. де Сент-Экзюпери, Э. Хемингуэй). Даже там, где это понятие приглушено либо открыто не принимается, такая реакция связана с дискредитацией героизма в официальной литературе и пропаганде, а не с самой героикой. В XX в. это понятие расширилось: героем стал каждый человек, только, в соответствии с деструктивными, антигуманными тенденциями века, «для каждого из нас настал судный день — каждому нести крест спасителя — и не в блистательный миг триумфа своего рода-племени, но в безмолвии своего ни с кем не разделенного отчаяния»¹.

Усилился и обрел программность **принцип ответственности за прошлое**, воплощенное во всей истории человечества, тезис о его неразрывности с настоящим и будущим. Мы находим эту особенность даже у реалистов «второго ряда» — например, у американского писателя Джека Шефера. В повести «Пятый» (1968) он пишет: «Разве вся материя не состоит из атомов, а сами они — из мчащихся крох энергии?.. И разве любое движение, сотрясение этих атомов, где б оно ни произошло, не рождает импульс, что разносится вширь?.. Как это сказал Карлайль? «Падение камешка из моей ладони меняет центр тяжести Вселенной, и это — непреложный закон». Быть может, то же происходит и с людьми, неповторимыми человеческими частицами... которые сталкиваются друг с другом в средоточии, именуемом обществом, цивилизацией. Что ни сделает один — все шлет импульс, который разносится вширь, передаваясь от частички к частичке, от человека к человеку, в удивительной взаимной связи, составляющей нить бытия»².

Другими словами, все, что имеет отношение к человеку, вызывает глубокую заинтересованность реалиста. Т. Манн определяет реализм как «глубокое преклонение перед тайной человека». Правда, как оно было и раньше, критический пафос в реализме XX в. доминирует над категорией идеального: победа героя над жизнью видится преимущественно в поражении. Все победы одинаковы, а поражения неповторимы, утверждает У. Фолкнер, поэтому лишь в поражении раскрывается подлинное величие человека. Как и прежде, реализм XX в. ставит болезненные и самые насущные вопросы перед читателем; ответ на них может быть скрыт от нас, но постановка опыта корректна и глубоко насущна.

Сильнейшим инструментом в арсенале художественных средств реализма XX в. продолжает оставаться и совершенствоваться **психологизм**. Он существует в идейном противостоянии фрейдистскому психоанализу — направлению, открытому в начале столетия. При всех научных возможностях последнего, фрейдизм фактически снимает ответственность с человека за его действия, сводя все к биологии, тогда как психологический анализ в руках

художника-реалиста демонстрирует недостаточность любых заданных схем, ибо нравственный выбор человека всегда непредсказуем.

В то же время, по сравнению с реализмом классическим, реализм XX в. обретает ряд новых качеств.

К их числу принадлежит **действенный гуманизм**. На это качество недвусмысленно указывает предисловие Джека Лондона к американскому изданию «Фомы Гордеева» М. Горького: «Его реализм — это нечто иное по сравнению с реализмом Толстого или Тургенева. Он живет и дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают». Реальность XX в. заставляет писателя открыто занимать позицию, участвовать в преобразовании мира либо его спасении — во всяком случае, альтернативой становится только утрата художественности.

Важно подчеркнуть, что в мире, где больше, чем прежде, начинает воцаряться хаос, реализм, пусть больше с опорой на индивидуума, чем на общество или природу, к которым он, однако, не перестает апеллировать, **продолжает объяснять** закономерности бытия. Речь не идет уже о прямом улучшении мира, но об упорядочении необъяснимого, ибо исходит из посылки, что хотя мир может быть противоречив, трагичен и обманчив, даже страшен, но он все же не бессмыслен. Психологизм позволяет выявить скрывающиеся в глубине мира закономерности. Реализм XX в. словно исходит из того, что хотя мир застаёт человека врасплох, тот все же находит для себя нравственный выход. Дискретность и противоречивость мира созвучны таким же качествам человека, и то, что кажется неразрешимым, на деле имеет самые прозаические объяснения. Однако **противоречивость** и **парадоксальность** составляют бесспорное и обоснованное место в мире, которое реализм, будучи правдивым искусством, в XX столетии не может не признать. Вот, например, как это проявляется в рассказе Сомерсета Моэма «Друзья познаются в беде»: «Каждый из нас — просто случайная мешанина несовместимых качеств. Учебник логики скажет вам, что абсурдно утверждать, будто желтый цвет имеет цилиндрическую форму, а благодарность тяжелее воздуха; но в той смеси абсурдов, которая составляет человеческое «я», желтый цвет вполне может оказаться лошастью с тележкой, а благодарность — серединой будущей недели»¹.

Как уже указывалось, реализм XX в. распространяет чувство **ответственности и причастности ко всему**, что было, есть и будет, в отличие от модернизма (или постмодернизма), основанного на разрыве всяческих связей, на замыкании внутри камерного пространства, на самоустранении художника из сферы социального и морального измерения.

В области художественной формы реализм XX в. вбирает в себя любые приемы, включая самые новаторские и авангардные, но подчиняет их одному: вовлеченности в процесс непосредственного переживания всей сложности окружающего мира, в его «очеловеченном» восприятии.

Реализм XX в. настаивает, что одно из важнейших и прекраснейших свойств в человеке — присущий ему **императив нравственного выбора**. Иными словами, жить вне «нравственного измерения речью» (Н. Скотт Момадэй) человек не может, и посредством художественного, как и повседневного, слова он самоопределяется. Торнтон Уайлдер потратил пятнадцать лет, чтобы выразить эту мысль в драме «Алкестиада» (1955). В ее финале бог

¹ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Ваклер Рефл-Бук АСТ, 1997.

² Рассказы об индийских войнах/Сост. А.В. Ващенко. М., 1991. С. 223—224.

¹ Моэм С. Рассказы. М., 1979. С. 334.

Аполлон задумал обманом вынудить трех Мойр, что наугад выбирают, отмеряют и режут нить человеческого бытия, сохранить жизнь любезного ему царя Адмета. Обман удается — царь Адмет не умрет, но... только при условии, что его место в Аиде добровольно займет кто-то другой. И Аполлон понимает, что проиграл, — ведь богу ведомо будущее: любящая жена Алкестида непременно отдаст свою жизнь за жизнь мужа. Мойры отвечают потрясенному богу: «По одну руку от нас — закономерность. По другую руку — случайность. Человеческий выбор не подходит ни под одну из этих возможностей». Другими словами, человеческий выбор сокрыт тайной — и, быть может, потому-то в своем величии способен творить историю.

Наконец, реализм XX в. придерживается мнения о том, что **истина, жизнь и добро/красота — неразрывные, взаимообусловленные понятия**. С этим согласен «социалистический реалист» Павел Вежинов, сказавший: «... искусство гораздо совершеннее науки. В сущности, наука ищет истину, а искусство ее создает. Искусство живо, как природа, наука же — скальпель, который часто ее убивает» («Измерения»). Реалист-фантаст Урсула Ле Гуин утверждает: «Истина — это удел воображения», — иначе говоря, художественного образа. Даже модернист Кафка вторит им: «Искусство всегда лишь экспедиция за истиной... Опасна книга, играющая с истиной. Игра с истиной всегда игра с жизнью».

К числу наиболее ярких — и многообразных — проявлений реализма XX в. принадлежат литература «потерянного поколения», «южная школа» американской прозы, английский антиколониальный роман, литература Сопротивления. Начало XX в. ознаменовалось приходом реализма в ряд стран Востока: Турцию (Ришад Нури Гюнтекин), Китай (Лу Синь), Индию и другие.

Жизнестойкость реализма в XX в. доказывается и наличием специфических его ответвлений: социалистического реализма и «магического реализма». В сфере влияния реализма находится и ряд других явлений в литературах XX в.

Социалистический реализм — художественный метод, возникший на волне революции 1917 г. и ее теоретической основы — марксизма. Марксизм и философия исторического материализма, как известно, легли в основу театральной реформы Бертольта Брехта. Основы метода начали закладываться в критике Ральфа Фокса, находя подтверждение в пролетарской и социалистической литературе первой половины столетия. В основе идеологии метода были заложены тезисы об изображении действительности «в ее революционном развитии» и о «человеке, формирующем окружающие (исторические) обстоятельства». Однако художественные средства социалистического реализма, исходя из идеологических принципов, лишь искали завершения в поэтике, хотя синтез народного действия и агитпропа в театре, например, получал импульсы от конкретных социокультурных общественных условий как в первой, так и во второй половине века. С 1947 по 1980-е гг. (примерно 30 лет) просуществовала **литература социалистического лагеря**, продолжившая тот же импульс в прозе Э. Штриттматтера, П. Вежинова, Е. Ставиньского, Л. Мештерхази и других писателей, включая советских. В сферу влияния этой литературы с неизбежностью попадали некоторые явления литератур Востока и «третьего мира». В первой половине века литературу социалистического импульса можно объединять и с «литературой социального действия», т. е. с литературой Сопротивления во Франции и Германии, с так называемым «пролетарским романом», развившимся в ряде стран Европы.

Другими словами, творческий импульс, заявленный социалистическим реализмом, в отличие от его догматического теоретизирования, продержался, пока всемирное равновесие не было нарушено новыми историко-культурными факторами. Следует упомянуть и о влиятельном отряде критиков-марксистов, прочно заявивших о себе как о самостоятельной школе в XX в.

«Магический реализм» представляет собой явление второй половины века, он объединяет аборигенный латиноамериканский (или иной туземный) миф с современной техникой письма, в основе которой, однако, заложены вышеуказанные принципы реализма.

Реализм XX в. не противоречит разнообразным сочетаниям веры и современной реальности, одной из тенденций которой является формализация религии и фактическое вытеснение Бога из сознания и бытия людей. О трудной судьбе верующего художника в безбожном мире свидетельствуют романы Генриха Бёлля, Грэма Грина и Ж. Бернаноса, Уокера Перси и многих других. В них обостреннее выступает нравственное содержание конфликта. Так, герой Грэма Грина добрый и беззащитный священник Кихот (перекличка с героем Сервантеса очевидно) видит сон, от которого просыпается в холодном поту: толпа, собравшаяся на Голгофе, состоящая из самых разных людей, с нетерпением ожидает, когда распятый Иисус умрет, потому что все твердо уверены, что он воскреснет и тем обеспечит их спасение. Монсеньор Кихот приходит к мысли, что вера заключается в преодолении сомнения, без которого не может быть подлинной веры, останется один только слепой фанатизм.

На протяжении XX столетия, подобно другим направлениям, реализм обрел свои программные манифесты. К их числу относится речь Фолкнера при вручении ему Нобелевской премии, письма Томаса Манна, книга Ральфа Фокса «Роман и народ», книга Джона Гарднера «О нравственной литературе» (1977). Гарднер пишет о реализме: «Подлинное искусство, посредством определенных технических приемов, ныне в массе своей подзабытых, проясняет жизнь, устанавливает модели человеческого поведения, забрасывает сети в будущее, тщательно судит наши праведные и греховные намерения, празднует и оплакивает... Оно не усмехается и не хихикает пред лицом смерти, оно творит молитвы и готовит оружие. Оно строит видения, стоящие того, чтобы пытаться их воплощать. Оно не воеет, не жмется от страха, не поднимает руки вверх, не хлопает глазами. Оно не ставит надежду в зависимость от какой-либо религиозной теории. Оно разит, как молния, — оно и есть сама молния».

Экспрессионизм

В истории литературы XX в. экспрессионизм — одно из первых крупных новых течений, но, в отличие, скажем, от экзистенциализма, рассмотрение экспрессионизма как художественного метода и анализ произведений экспрессионистов вызывает у студентов значительные трудности, связанные в немалой степени с путаницей определений, приводимых в учебниках. Вместе с тем, если помнить о стране, где экспрессионизм возник, то ложного толкования названия метода удастся избежать, равно и как смешения с импрессионизмом.

Полезно также помнить, что **экспрессионизм** один из его теоретиков называл «искусством прямых линий», что, в сущности, привело к возникно-

вению супрематистского дизайна 20-х гг. в отечественном изобразительном искусстве.

Экспрессионизм возник на развалинах Первой мировой войны в Германии вначале как философское течение, затем как эстетическое. Само слово «express» в переводе с немецкого означает «выдавливание», извлечение сути.

В работе искусствоведа Г. Воррингера «Проблемы формы готического искусства» по-новому ставится вопрос о сущности искусства. Разрушение общества не может не затрагивать искусства. В поисках остатков стабильности автор приходит к выводу, что неизменными остаются лишь математические формулы и порывы человеческого духа. Следующим его существенным наблюдением было возникновение «искусства прямых линий»: готика и пирамиды «выросли из дисгармонии внешнего мира». На этом основании Воррингер делает вывод, что задача современного искусства — «извлечение вещей из хаоса».

Философской основой экспрессионизма было представление о нарастании хаоса внешнего мира. Художник обязан был что-то ему противопоставить. Социальные задачи экспрессионистского искусства определяются В. Ратенау в трактате «О грядущих вещах», где он пишет об отчуждающем характере труда при капитализме, вследствие чего задачей художника становится пробуждать в людях, ставших врагами, душу.

К предтечам экспрессионизма относят У. Уитмена, Ф. М. Достоевского, А. Рембо, Г. Аполлинера, А. Стриндберга, Ф. Маринетти, драматургию «Бури и натиска», Ф. Гёльдерлина, Г. Клейста, Граббе, Бюхнера, Ведекинда, Ницше, Гуссерля.

Зарождение художественной практики экспрессионистов связано с группой «Мост», образовавшейся в Дрездене в начале столетия и ратовавшей за упрощенную форму, новые ритмы, интенсивность цвета. Члены этой группы манифестов не составляли, однако несколько позже возникло сразу несколько объединений, члены которых уже выпускали еженедельные журналы «Шторм» («Буря», с 1910 г.) и «Аktion» («Действие», с 1911 г.), журнал «Белые листы» (1913—1920) и др. В эти группы входила радикальная демократическая антимилитаристски мыслящая молодежь, к которой примкнул ряд сочувствующих писателей старшего поколения (так, Г. Манн создал под влиянием идей экспрессионистов «идеологический роман» «Богини»). В идейно-эстетическое направление экспрессионизма входили «активисты», абстракционисты (в частности, Кандинский, Веревкина), футуристы, неопатетики и др. Исследователь драматургии немецких экспрессионистов Л. Копелев (1966) выделял в качестве главного предмета художественного творчества для них «потаенные скрытые сущности окружающего мира... художник должен не столько отражать действительность, сколько выражать ее скрытый смысл и свое отношение к ней, должен вторгаться в жизнь — тревожить, воодушевлять, побуждать к мыслям и действиям». К числу первых экспрессионистов принадлежат будущие коммунисты И. Бехер, Ф. Вольф, Р. Леонгард, антимилитаристы и антифашисты Г. Манн, Л. Франк, Г. Кайзер, А. Цвейг, Э. Толлер, В. Хазенклевер, анархист Э. Мюзам, пацифист Ф. Верфель, антифашист-католик А. Дёблин. Лишь Г. Йост отрекся от идеалов юности и стал нацистом.

Во Франции интерес к экспрессионистским поискам проявляли Пикассо, Леже, Дерэн.

Первые обобщающие материалы по художественной практике экспрессионистов на русском языке были опубликованы в сборнике 1923 г.¹ Ф. М. Гюбнер считал, что экспрессионизм следует сопоставлять не с импрессионизмом, специфика которого лежит в сфере выражения и скорее стиля, а с натурализмом, как более глубоким явлением, мироощущением: «Экспрессионизм есть жизнеощущение, сообщаемое человеку теперь, когда мир превращен в ужасающие развалины, для создания новой эры, новой культуры, нового благополучия. И если в натурализме скрывалась в качестве регулирующей нормы природа во всей ее действительности, то в экспрессионизме, как регулирующая норма, скрыта *идея*»².

К природе у экспрессионистов отношение враждебное: они признают ее превосходство в смысле силы, но сомневаются в ее истинности, считают бесконечно гибкой первоматерией. Нет у них веры и в науку по причине «шаткости ее истин». Отсюда два пути поисков: ницшеанского творческого императива и мистицизма вольной веры вслед за Толстым и Достоевским. А поскольку личное исчезает в процессе творческой интуиции, у экспрессионистов глубинный интерес к мистике.

Принципиально важно также качество экспрессионизма, как **интернационализм**. Среди экспрессионистов было немало эсперантистов. Требовалось преодолеть представление о ничтожности человека, оставленное в наследство Первой мировой войной: «Обновленно почувствовалось, что связь, спаявшая Европу и скрепленная войной, настолько сильна, что для ее обитателей впредь нет другой судьбы, кроме общей, и что облик нового мира, возникающего из пепла, будет не русским, или немецким, или латинским, но что эта часть света породит теперь из кровавых туманов то человеческое «я», которое вырастет в ближайшие тысячелетия, разовьется, создаст культуру, насладится, отстрадает и погибнет вновь. Подготавливается не тот век техники, который предсказывал опьяненный своими открытиями XIX век, но век духа, когда человек насадит на земле своими руками благочестивый сад»³. И не вина этих художников, что немецкий «новый порядок» развился совсем в иную модель и воплотил изощренные модели гибели личности, причем одними из первых в концлагеря гитлеровцев угодили экспрессионисты-пацифисты.

Изображая вещи, писатели стремились показать не видимое, а созерцаемое, не объект, а субъект, скрытый в объекте, изображать людей «в их существенности», а при обращении к действительности — выражать ее скрытый смысл и свое отношение к ней. Поэтому **характеры** в произведениях напряжены, их душевные и личностные качества зачастую утрированы и концентрированы. Если это богатый человек, то сверхмиллионер, если бедный — то едва не гибнущий от голода. Зачастую у героев произведений нет имен, они обозначаются по профессиям или другим примечательным чертам с большой буквы (как Фосфорическая Женщина у Маяковского). Типично экспрессионистскими коллизиями были столкновение отцов и детей, а также напряженные, экстатические мечты о новом человеке. У экспрессионистов преобладает **тема** трагического противоречия между отдельным человеком,

¹ Экспрессионизм/Под ред. Е. М. Брауде и Н. Э. Радлова. Пг.— М.: ГиЗ, 1923.

² Там же. С. 54.

³ Там же. С. 63.

стремящимся к свободе, счастью, добру, и обществом, основанным на косных, жестоких традициях, на бездушном тирании или хаотическом взаимодействии корыстных интересов. Добавляется тема взаимоотношения человека с созданной им машинной, конвейерной цивилизацией (зрительный образ огромных зубчатых механических колес заводов и маленького человечка на их фоне, использованный Чарли Чаплином в фильме «Новые времена», — вполне экспрессионистический). Черно-белые контрасты света и теней, изломанные линии, разбивающие пространство на пересекающиеся под непривычными углами плоскости в театральных декорациях, воплощают собой выразительные средства экспрессионистской эстетики. Экспрессионистские приемы использовал Сергей Эйзенштейн в «Броненосце «Потемкин» и «Иване Грозном». Немой кинематограф 20-х гг. в значительной мере базировался на эстетике экспрессионизма. Классическим примером стал фильм «Метрополис» (1926) немецкого режиссера Фрица Ланга.

Авторская позиция экспрессиониста крайне активна: художник должен вторгаться в жизнь — тревожить, воодушевлять, побуждать к мыслям и действиям. Поэтому совершенно очевидно, что ведущим родом экспрессионистского искусства должна была стать драма.

Наиболее известным драматургом-экспрессионистом в Германии был Георг Кайзер (1878—1945). Его пьесы «Коралл» (1917), «Газ I» (1918) и «Газ II» (1920) ставились во многих театрах и вызывали дискуссии о сущности человеческого предназначения. Видя в театре прежде всего средство идеологического воздействия, Г. Кайзер предвосхищал брехтовский «эпический» театр. Сам Брехт признавал, что «без Георга Кайзера не было бы Бертольта Брехта». В «Коралле» исследуется парадоксальная ситуация: Секретарь у Миллиардера — его двойник, различает их только коралл в петлице хозяина. Миллиардеру, несмотря на богатство, его жизнь не приносит удовлетворения, и он решает кардинально все перевернуть, убив Секретаря и вставив ему в петлицу свой коралл. Дальнейшая коллизия разворачивается вокруг вопроса о смысле человеческой жизни и ее ценности. «Создание драмы — всегда средство и никогда не может быть целью; писать драму — значит до конца додумать определенную мысль... Оставаться поэтом — проблема едва ли не моральная. Драма — это переход — и вместе с тем трамплин непосредственно к совершенству», — писал Г. Кайзер. «Закрепление одной секунды из вечности — вот чего может достичь драматург. Ничего больше, но в этом заключено все»¹, — в этом он видел основную задачу искусства. Б. Брехт использовал эстетические средства экспрессионизма для вычленения сути происходящего, но не останавливался на единичном вычленении с помощью контраста и гротеска, а звал к сознанию зрителя, способному домыслить вслед за автором неразвернутые смыслы путем «очуждения», драматургического способа выведения восприятия спектакля за пределы изображаемого за счет внедрения вставных поэтических комментариев («зонгов») и особой актерской игры, использующей реакцию исполнителей на происходящее на сцене.

Как самостоятельный художественный метод экспрессионизм имел относительно недолгую судьбу (10—20-е гг.), однако выработанные экспрессионистами художественные средства вошли в арсенал многих писателей XX в., а в немецкой литературе 60—70-х гг. нашел новое воплощение целый ком-

плекс экспрессионистских приемов, позволивших наиболее адекватно отразить квазичеловеческую риторику нацизма («Жестяной барабан» (1959) и «Собачьи годы» (1963) Гюнтера Грасса).

Модернизм

Ряд литературоведов относит экспрессионизм к модернистским течениям, иные придерживаются более осторожных оценок, выделяя его в самостоятельную ветвь из-за активной позиции художника, несвойственной модернистам. В чем-то правы и те и другие, однако стоит в целях большей определенности для анализа литературных произведений более развернуто описать основные черты модернизма и способы организации произведений модернистов.

В самом общем виде модернизм — название ряда течений в искусстве, развивавшихся в 20—40-е гг. и характеризовавшихся неверием в возможность искусства повлиять на жизнь, что побуждало писателей, примыкавших к ним, искать «самодостаточных» форм, будучи тем самым преемниками декадентов.

В сущностном аспекте модернистов характеризует неверие в способность человека противостоять бездушию и разрушительной мощи окружающего мира, прежде всего в ипостаси тоталитарной власти догматических систем — религиозных, социально-политических и прочих, которые используют кажущийся всемогущим аппарат слежки и подавления спецслужб. Гуманистические ценности признаются устаревшими, потерявшими силу. Поиски в человеке низменных побуждений, выпячивание натуралистически изображенных подробностей жизни героев зачастую обретают навязчивый характер. Именно в этом измерении лежит основное отличие модернистских течений от реалистических: поступки и поведение человека обусловлены у модернистов прежде всего его биологической природой, которая полагается заведомо несовершенной и лишаящей человека надежды на счастье. В то же время идет напряженный поиск если не абсолюта, то некоего противовеса бездну человеческого духа на перекрестках жестокой реальности и лейтмотивов произведений мировой культуры. Однако постичь сущность этих поисков дано отнюдь не каждому — отсюда элитарность, зашифрованность модернистского искусства.

Знаковыми для модернизма стали имена Джеймса Джойса, Марселя Пруста и Франца Кафки, в чьем творчестве с наибольшей силой воплотились его характерные черты. В разделах учебника, посвященных роману-эпопее и философскому роману первой половины века, их вклад в литературное развитие будет рассмотрен подробнее. В теоретическом аспекте важно изложить еще два вопроса — о школе «потока сознания» и психоанализе в зарубежной литературе XX в.

Литература «потока сознания», как и фрейдистская литература, была вызвана к жизни одной из самых влиятельных и популярных психологических теорий, разработанных в преддверии XX в. Автором этой теории был известный ученый, основоположник экспериментальной психологии американец Уильям Джеймс. До него психология была по преимуществу делом философов или литераторов. Он попытался ввести ее в лабораторию, сделав строгой наукой. В книге «Основы психологии»¹, части которой опубликова-

¹ Экспрессионизм. М.: Наука, 1966. С. 56.

¹ См.: Джеймс В. Научные основы психологии. СПб., 1902.

лись в виде статей начиная с 1874 г., У. Джеймс определяет сознание человека как непрерывно текущий «поток». В понятие «сознание» им включаются не только законченные, логически «обработанные» мысли, но и «сенсорные впечатления», которые могут находить выражение в обрывках мыслей, в недосказанностях. Особенностью «потока сознания» является его неразрывность и «расслабленность», позволяющая органически сочетать логику с «сенсорными впечатлениями».

«Сознание,— писал в этом отношении У. Джеймс,— никогда не рисуется самому себе раздробленным на куски. В нем нет ничего, что могло бы связываться,— оно течет».

Теория «потока сознания» открывала перед писателями новые широкие возможности как в содержательном, так и в техническом, формальном плане. Дело в том, что вся предыдущая литература, за небольшим исключением (когда изображались больные люди), опиралась на логику, на четкую мысль. В «потоке сознания» и логика, и мысль могли быть «растворены» в «сенсорных впечатлениях», что вело к «мерцательности» их выражения. Более того, «поток сознания» понимается У. Джеймсом как текущий во многом на подсознательном уровне.

Вот эти особенности нового толкования процесса мышления и специфики сознания и привлекли литераторов. «Поток сознания» в значительной мере отличался от «внутреннего монолога», широко использовавшегося в художественной литературе задолго до У. Джеймса. «Внутренний монолог», как, в сущности, и вся литература до появления радикально новых психологических теорий У. Джеймса и З. Фрейда, был выражением строгой логики и последовательной мысли. А в «потоке сознания» сознательное и логическое смешивается с неосознанным и алогическим. Причем эти последние качества стали привлекать писателей в большей степени, чем традиционные, выражающиеся в ясности мышления.

«Герой литературного произведения,— пишет в этой связи проф. Я. Н. Засурский,— превращался... скорее в рупор потока бессознательного, чем в рупор потока сознания»¹.

Характер применения теории «потока сознания» в качестве метода художественного изображения у разных писателей весьма различен. Так, к литературе «потока сознания» нередко относят творчество Марселя Пруста. И для этого есть основания. Внутренний монолог главного героя эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени» представляет собой непрерывный «поток». Важную роль в произведении играют и сенсорные впечатления, «память боков и плеч». Даже время в некоторой степени биологизируется, не говоря уже о том, что поток времени может течь в различных направлениях, в зависимости от настройки сознания героя. Однако в целом произведение М. Пруста характеризуется последовательностью и логикой мысли.

В более «чистом» виде «поток сознания» встречается в произведениях Дж. Джойса, который одним из первых использовал теорию У. Джеймса в художественной практике. Дж. Джойс изображает сознание героя как нечто непрерывно текущее, что текстуально выражается в мгновенном переходе от одной мысли, часто неявно выраженной, к другой, совершенно не связанной с предыдущей. В качестве примера могут служить многие «внутренние моно-

логи» Стивена Дедала, одного из главных героев романа «Улисс», представленные как раз в виде «потока сознания». Так, в одном из них в сознании героя в непрерывный поток сплетаются детали пейзажа, воспоминания об умирающей матери, только что прочитанные другим строки из стихотворения У. Йейтса:

«Облако медленно наползает на солнце, и гуще делается в тени зелень залива. Он был за спиной у него, сосуд горьких вод. Песня Фергуса. Я пел ее, оставшись дома один, приглушая долгие сумрачные аккорды. Дверь к ней была открыта: она хотела слышать меня. Безмолвно, с жалостью и благоговением, я приблизился к ее ложу. Она плакала на своем убогом одре. Над этими словами, Стивен: над горькой тайной любви».

Совершенно очевидно, что сознание «течет», его логическая связанность отсутствует. Стивен — представитель ирландской интеллектуальной элиты. И неудивительно, что в его «поток сознания» вплетаются многочисленные литературные, философские, а не только житейские ассоциации.

Совсем с другим «потоком сознания» мы сталкиваемся в романе У. Фолкнера «Шум и ярость». Его носителем выступает один из братьев Компсонов — Бенджи. Он олигофрен, полудиот, да еще и немой. Естественно, никаких культурных ассоциаций в его сознании не возникает. У. Фолкнер просто регистрирует те «сенсорные восприятия», которые одни доступны умственно неполноценному человеку. Он группирует жизненные явления на те, что доставляют приятные или, наоборот, неприятные ощущения. Роман начинается с отрывочных фраз:

«Через забор, в просветы густых завитков мне видно, как они бьют. Идут к флажку, а я пошел забором. Ластер ищет в траве под деревом в цвету. Вытащили флажок, бьют. Вставили назад флажок, пошли на гладкое, один ударил и другой ударил. Пошли дальше, и я пошел. Я смотрю через забор, а Ластер в траве ищет».

И лишь позже становится понятно, что это «поток сознания» умственно неполноценного человека, его восприятие окружающего. В данном случае — игры в гольф его братьями и поисков монеты слугой — негром Ластером, который присматривает за Бенджи.

Достаточно сравнить только это начало романа с традиционной экспозицией, характерной для романов XIX в., чтобы понять то радикальное новое, что было привнесено в жанр теорией и литературной практикой «потока сознания». Несомненно, что новый метод художественного изображения в заметной степени расширял границы охвата действительности, позволяя, в частности, изображать людей умственно неполноценных. Однако это «расширение» часто шло за счет усиления психологического и психопатологического фактора в ущерб изображению широкой социальной реальности. Правда, у наиболее талантливых писателей, таких, как У. Фолкнер, Дж. Джойс, В. Вулф, мы находим счастливое сочетание глубинно-психологического и социального моментов. Что касается тех авторов, для которых литературное экспериментаторство было фактически самоцелью (Г. Стайн, сюрреалисты), то используемые ими элементы «потока сознания», связанные с их «автоматическим письмом», служили скорее бегству от реальности, чем адекватному ее отображению. Да и в целом литература XX в., в отличие от века предыдущего, стремилась как раз не к «адекватному» изображению реальности, а к ее представлению через сугубо индивидуальное, нередко психопатологическое восприятие. Это характерно и для писателей психоаналитиче-

¹ Засурский Я. Н. Американская литература XX в. М., 1984. С. 230.

ской ориентации и, еще в большей степени, для представителей литературы «потока сознания».

Следует различать литературу «потока сознания» как жанр и как технический прием или ряд технических приемов. У выдающихся писателей XX в., упомянутых выше, «поток сознания» использовался преимущественно как один из художественных приемов, поэтому называть их представителями литературы «потока сознания» можно лишь со значительными оговорками. Правда, само понятие литературы «потока сознания» часто трактуется очень широко. Например, американский литературовед М. Фридман так определяет роман «потока сознания» как жанр: «К романам потока сознания относятся произведения такого рода, где основным является использование широкой области сознания одного из героев, а все прочее — сюжеты, темы и т. д. — результат использования сознания героев как «экрана» или «пленки», на которых они запечатлены».

К этому следует добавить, что в своем наиболее «чистом» виде, т. е. так, как его понимал У. Джеймс, «поток сознания» проявляется у литературных героев с нарушением нормальной умственной деятельности, например у того же фолкнеровского Бенджи.

Весьма своеобразным является применение методов «потока сознания» у Вирджинии Вулф, во многом последовательницы Дж. Джойса. У нее «поток сознания» героев сочетается с импрессионистским методом изображения. Ее герои, в отличие от упомянутых образов У. Фолкнера и Ш. Андерсона, не только умственно полноценны, но и принадлежат, как и Стивен Дедал у Дж. Джойса, к интеллектуальной элите. Это, в частности, миссис Деллоуэй, героиня одного из лучших романов писательницы. Мысли у нее не путаются, но В. Вулф демонстрирует быструю смену впечатлений, что выражается хотя и в ясных, законченных, но все же отрывочных фразах.

Художественная манера В. Вулф напоминает метод изображения художников-импрессионистов. Она рисует как бы мелкими языковыми мазками, стремясь передать тонкую психологическую игру «света и тени» в душе персонажа. Импрессионистская манера писательницы в сочетании с некоторыми элементами «потока сознания» должна была, по мнению писательницы, помочь изобразить те области психики человека, которые для писателей старшего поколения (Голсуорси, Уэллс и др.) казались мелкими, не стоящими внимания. Это тонкие, глубинные движения души, психологические полутона и полутени, отражающие, как говорит В. Вулф, «мириады впечатлений».

Как видно из вышесказанного, теория «потока сознания» весьма интенсивно использовалась в качестве художественного метода изображения многими выдающимися писателями XX в. Однако не только теория У. Джеймса была основой для широкого развития литературы «потока сознания» в XX в. З. Фрейд говорил, что «бессознательное» было открыто не им, а писателями. Нечто подобное можно сказать и о теории У. Джеймса. Во всяком случае, не только у современных писателей, испытавших непосредственное влияние американского психолога, но и в произведениях тех, кто творил до появления его теории, можно найти аналогию метода «потока сознания». Так, еврипидовская Медea, ум которой помутился при известии об измене мужа, иногда выражает свои чувства отрывочными, мало связанными между собой фразами и словами:

О, если б теперь
Его с невестой увидеть —
Два трупа в обломках чертога!
От них обиды, от них...
Начало... О боги... О ты,
Отец мой, о город, от вас
Я постыдно бежала.

Разумеется, в этом отрывке лишь слабое проявление того, что в литературе XX в. получит название «поток сознания».

С аналогом последнего мы встречаемся иногда и у Л. Н. Толстого. В «Войне и мире» умирающий князь Андрей часто бессилён логически связать поток своих мыслей. Толстой так описывает его состояние:

«Все силы его души были деятельнее, яснее, чем когда-нибудь, но они действовали вне его воли. Самые разнообразные мысли и представления одновременно владели им. Иногда мысль его вдруг начинала работать, и с такой силой, ясностью и глубиной, с какой никогда она не была в силах действовать в здоровом состоянии; но вдруг, посредине своей работы, она обрывалась, заменялась каким-нибудь неожиданным представлением, и не было сил возвратиться к ней».

Использование Еврипидом и Толстым художественных приемов, напоминающих метод «потока сознания», свидетельствует о том, что генезис последнего связан не исключительно с теорией У. Джеймса, а имеет и некоторые внутрилитературные источники.

Психоанализ в зарубежной литературе. Теории «бессознательного» и «влечений», разработанные Зигмундом Фрейдом, его последователями и соперниками (О. Ранком, А. Адлером, К. Юнгом и др.), оказали чрезвычайно сильное влияние на зарубежную литературу. Содержание последней начиная с 20-х гг. XX столетия подверглось заметной переориентации. Учение психоанализа было таким сильным энергетическим базисом, что изменяло, если можно так сказать, траекторию творчества очень многих зарубежных авторов, с ним соприкоснувшихся. Некоторые писатели стали прямо опираться на теории З. Фрейда и догматически использовать их в своем творчестве (американец У. Фрэнк). Другие же, будучи более самостоятельными мыслителями, тем не менее в большей или меньшей степени изменили общую ориентацию своего творчества. Это с полной определенностью можно сказать о Ш. Андерсоне, Ю. О'Ниле, Т. Уильямсе, Д. Г. Лоренсе и, отчасти, о Т. Манне. Но во всех случаях эта переориентация литературы заключалась главным образом в усилении интереса к психопатологии героя, к бессознательной мотивации его поступков. Социальные (как у Бальзака) или даже биологические (как у Золя) факторы, определяющие поведение героя в XIX в., отодвигались на второй план. На первый же выходили мощные психологические силы «бессознательного». З. Фрейд писал, что гениальные писатели (В. Шекспир, Ф. М. Достоевский) уже знали о существовании «бессознательного» и, более того, именно они, а не он, его открыли.

Что же это за таинственное и всемогущее «бессознательное»?

Чтобы понять фрейдистскую концепцию «бессознательного», необходимо сначала объяснить его теорию влечений. Человек, говорит З. Фрейд, — «искатель удовольствий». А наибольшее удовольствие он получает посредством эротики, секса. Однако этому психологическому «принципу удовольствия» противостоит «принцип реальности». Для самосохранения, для развития

культуры, общественной жизни индивид должен ограничить свою всепоглощающую, эгоистическую врожденную страсть к удовольствиям.

Ребенок в возрасте до пяти лет является, по определению З. Фрейда, «идеальным эротиком», он тянется к тому, что доставляет ему чувственное удовольствие. И больше всего получает его от матери — ласка, кормление грудью и т. д. Чувственная привязанность к матери сочетается с «амбивалентным» отношением к отцу — привязанность к нему сочетается с большей или меньшей враждебностью и ревностью по отношению к матери («моя мама!»). Все это было известно и до З. Фрейда, но последний увидел в этих отношениях чисто эротическую основу.

Взрослея, ребенок начинает подчиняться «принципу реальности», понимать предосудительность своих влечений. И в этот период как раз и начинается формироваться «бессознательное», считает З. Фрейд. Постепенно инфантильные влечения подавляются и «загоняются», как говорит З. Фрейд, в «бессознательное». Взрослый человек просто забывает о своих детских влечениях, но в качестве активной психологической силы они остаются у него на всю жизнь. Причем эти несознаваемые силы мощнее сознательных мотиваций. В этом отношении З. Фрейд согласен с Шопенгауэром, говорившим, что разум — это «зрячий паралитик, которого несет на себе слепая лошадь», т. е. несут инстинкты. З. Фрейд только конкретизировал эту мысль — несет половой инстинкт, «подавленный» и загнанный в «бессознательное».

В обычной жизни влияние подавленных влечений может проявляться, например, в выборе мужчиной жены по образу матери (дает себя знать детская «фиксация» на ее образе). При этом мужчина может ничего не знать об истинном мотиве своего выбора. В художественном творчестве это может выражаться в столь же неосознанном выборе темы «эдипова комплекса» (привязанность к матери и враждебность по отношению к отцу). Три величайших произведения мировой литературы, по мнению З. Фрейда, основаны на этом комплексе. Это «Царь Эдип» Софокла (давший комплексу название), «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского. В этих произведениях, считает З. Фрейд, основной темой является отцеубийство. Эту тему разрабатывал и сам З. Фрейд в статье «Достоевский и отцеубийство», в которой великий писатель рассматривается как носитель ярко выраженного эдипова комплекса и потенциальный отцеубийца.

Уже ближайшие сподвижники З. Фрейда, порвав с ним, подвергли критике как его теорию влечений, так и теорию «бессознательного». Карл Юнг, в частности, противопоставил фрейдистской концепции «индивидуального бессознательного» «бессознательное коллективное». Последнее понималось не как резервуар вытесненных общественно предосудительных влечений, а как копилка общечеловеческого опыта, передающегося бессознательным путем.

«Коллективное бессознательное» К. Юнг также представлял в качестве основы художественного творчества, но основа эта уже не носила узкоэротического характера. Речь уже не шла о сублимации (возгонке) примитивных биопсихологических влечений в высшие культурные ценности, ибо они, эти ценности, считал К. Юнг, наличествовали уже в самом «бессознательном», главным образом в виде мифологических «архетипов». Мы все, не осознавая этого, являемся носителями этих общечеловеческих «архетипов». «Мне как врачу, — писал в этой связи К. Юнг, — приходилось выявлять образы античных мифов в бреду чистокровных негров». Гениальные («визионер-

ные», по терминологии К. Юнга) художники наделены способностью «оживлять» и репродуцировать эти «архетипы», чаще всего придавая им современное обличье. Так, идя по следу К. Юнга, известный английский литературовед Г. Мэррей в статье «Гамлет и Орест» утверждал, что Шекспир, ничего не зная об «Оресте» Эсхила и мифе об Оресте, опираясь только на свое «коллективное бессознательное», репродуцировал образ Ореста в образе Гамлета.

Если учение З. Фрейда усилило интерес писателей к сексу, детской эротике и связанным с ними неврозам, перверсиям, то К. Юнг, не считая художественную личность обремененной комплексами, способствовал развитию интереса к мифу, к архетипу, а в отношении художника — к его способности черпать из животворного источника общечеловеческой мудрости и образности.

Непосредственное влияние учения З. Фрейда на художественную литературу стало проявляться в 20-х гг. XX в. И прежде всего в США. Дело в том, что теории психоанализа Европа встретила весьма прохладно. А вот в Соединенных Штатах, куда З. Фрейд в сопровождении К. Юнга приехал в 1909 г. для чтения лекций, аудитория оказалась более восприимчивой. Положительно отозвался о З. Фрейде даже такой выдающийся философ и психолог, как У. Джеймс, разработавший знаменитую теорию «потока сознания», также оказавшую очень большое влияние на многих писателей XX в.

Распространению теорий З. Фрейда в среде творческой интеллигенции США способствовала бурная деятельность писателя и критика Ф. Делла, стоявшего в 10-е гг. XX в. во главе так называемого «Чикагского Возрождения». В эту группу писателей входил, в частности, Шервуд Андерсон, начинавший в это время свою писательскую карьеру. И вот что он писал о начале проникновения фрейдизма в писательскую среду: «В это время был открыт Фрейд, и все молодые интеллектуалы были заняты тем, что анализировали друг друга и каждого, кто подворачивался им под руку»¹.

Эта игра, однако, имела своим следствием серьезное использование идей и тем психоанализа в художественном творчестве. В 1919 г. Ш. Андерсон опубликовал свою первую и, пожалуй, лучшую книгу — сборник рассказов «Уайнсбург, Огайо», ставшую этапной в литературе США. Начиная с этой книги американская литература все больше переориентировалась с социального на глубинно-психологический анализ личности героя. Острый интерес западной литературы XX в. к психопатологии стимулировался, несомненно, теориями З. Фрейда, но в не меньшей степени и художественной практикой Достоевского.

Герои Ш. Андерсона (и не только из сборника «Уайнсбург, Огайо», но и из более поздних его сборников — «Торжество яйца», «Кони и люди») отягчены психологическими травмами, комплексами, заперты в темницах своих душ. Они изломаны, гротескны и являют собой нечто прямо противоположное жизнестойким героям фронта или преуспевающим бизнесменам, типа Каупервуда, реализующим «американскую мечту». Как и З. Фрейд, Ш. Андерсон в поисках истины и спасения от удручающей механической действительности обращался, как он говорил, к «ядру пола». Причем если в романе «Марширующие люди» одна половина этого «ядра» — женщины — изображены в качестве блокирующих высокие устремления мужчин,

¹ Sherwood Anderson's Memoirs. N. Y., 1942. P. 243.

то в более поздней книге «Возможно, женщины» как раз наоборот — писатель надеется, что именно они, женщины, а не мужчины способны спасти мир.

Свидетельством тому, что после Ш. Андерсона американская литература становилась если не откровенно фрейдистской, то все же ориентированной на глубинную психологию, понимаемую в близком к З. Фрейду духе, могут служить произведения Ю. О'Нила и Т. Уильямса. В них также нет прямого использования психоаналитических догм, но определенная ориентация на учение З. Фрейда просматривается достаточно четко. Например, в драме «Любовь под вязами» Ю. О'Нила молодой герой не только выражает враждебность по отношению к отцу, но, находясь в любовной связи со своей молодой мачехой, готов его убить. И только случайность спасает его от отцеубийства. Да и в связи с мачехой просматривается фрейдистская тема — как жена его отца, мачеха служит «замещением» (термин психоаналитиков) матери. Примерно в таком же положении находится и Гамлет. Клавдий, женившись на его матери, «замещает» отца и вызывает враждебные чувства. Но, с другой стороны, Клавдий, убив отца Гамлета, реализовал, по мнению литературоведов-психоаналитиков, в частности Э. Джоунса, инфантильные требования «бессознательного» принца. И оно, это «бессознательное», противится мести. Именно поэтому, считают психоаналитики, проявившие особый интерес к образу Гамлета (о нем писал и сам З. Фрейд), принц, сам не зная почему, оттягивает час расплаты.

Эта психоаналитическая трактовка образа Гамлета, несмотря на то что она явно противоречит тексту трагедии, стала весьма влиятельной. В психоаналитическом ключе, в частности, трактовал образ Гамлета великий английский актер Л. Оливье.

Распространение идей З. Фрейда в литературной среде способствовало усилению интереса к теме эротики и секса, причем часто в их извращенном и патологическом проявлении. Поток порнографической и эротической литературы выплеснулся наружу. Сам З. Фрейд, правда, решительно отмежевался от тех, кто, прикрываясь его именем и авторитетом, стремился оправдать свои эротические опусы. Но даже в серьезной литературе темы секса, садизма, патологической жестокости стали занимать значительное место, все больше вытесняя социальную тематику, характерную для эпохи балзаковского реализма. В этом отношении показательно творчество ведущих американских драматургов XX в. — Т. Уильямса, Ю. О'Нила, Э. Олби. Никто из них не использует теории З. Фрейда прямолинейно, как это делал, например, У. Фрэнк в романе «Праздник» (1923). Однако теме секса, эротике нередко придается особо важное значение. Примером может служить известная драма Т. Уильямса «Трамвай «Желание»».

Идеи глубинной психологии (не только З. Фрейда, но и К. Юнга) были восприняты и выдающимся английским прозаиком Д. Г. Лоренсом, который, как и все талантливые писатели, не следовал им слепо. И тем не менее в романе «Сыновья и любовники» (1913) элементы фрейдистского эдипова комплекса проступают с полной очевидностью. Отношения младшего сына в семье Морелов со своей матерью не лишены по-фрейдистски понятых эротических моментов. Но влияние З. Фрейда в большей степени проявилось, как и у Ш. Андерсона, в общем глубинно-психологическом интересе Д. Г. Лоренса к проблеме отношения полов. Писатель выдвинул концепцию «красивого зверя», т. е. человека, не стесненного рамками буржуазных условностей и влиянием иссушающего интеллектуализма. Д. Г. Лоренс не был

одинок в своих попытках увидеть в Эросе спасительную для человечества нить. Эта мысль будет позже развиваться известным философом Г. Маркузе, в частности, в книге «Эрос и цивилизация», в которой ассимилирован ряд идей З. Фрейда.

В романе «Любовник леди Чаттерли» (1928) Д. Г. Лоренс изображает плотскую страсть героя и героини в качестве спасительницы от мертвящей рутины повседневности. Став «красивыми зверями», они вошли в новый мир — естественный, здоровый физически и духовно. Именно это хотел показать Д. Г. Лоренс в своем романе, однако перегруженность последнего откровенно сексуальными сценами не всегда связывается у читателя с высокими идеалами его автора и воспринимается чуть ли не как порнография.

Влияние З. Фрейда и в еще большей степени К. Юнга сказалось в книгах Д. Г. Лоренса «Психоанализ и бессознательное» (1923) и «Исследования по классической американской литературе» (1930). В последней книге, в частности, проводится юнгианская по своей сути мысль о том, что «национальное бессознательное» (аналогия «коллективного бессознательного» К. Юнга) довлеет над психологией американцев. И основное содержание этого «бессознательного» сводится к страху перед огромными необжитыми пространствами суши и двух океанов, а также к чувству национальной вины перед обиженными индейцами. Это содержание «бессознательного» и определяет основную тематику литературы США, равно как и ее оригинальность — кардинальное отличие от литературы европейской. Эту мысль позже разовьет Л. Фидлер в книге «Любовь и смерть в американском романе» (1960). Литература США, считает этот последователь Д. Г. Лоренса и З. Фрейда, изображает смерть, страх, вину, тогда как в европейской литературе доминирует любовь, эрос.

Привязанность детей к родителям противоположного пола выражается, по мнению фрейдистов, не только в комплексе Эдипа, но и в комплексе Электры (подтолкнувшей своего брата Ореста на убийство матери). Тема эротических отношений между отцом и дочерью также стала весьма популярной в зарубежной литературе после З. Фрейда. В качестве примера можно сослаться на роман С. Фицджеральда «Ночь нежна». Тема эротических отношений отца с дочерью не является редкой в мировой литературе. В частности, в «Тихом Доне» юную Аксинью насилует ее отец. Однако у Шолохова этот факт не является определяющим для всей дальнейшей жизни героини. У Фицджеральда же теме инцеста и в целом отношениям родителей и детей придается особое судьбоносное и фрейдистское по своей сути значение.

Если ранние теории З. Фрейда были откровенно «пансексуалистскими», т. е. он все в психологии человека сводил к подавленным эротическим влечениям, «бунтующим» в бессознательном и неосознанно для человека определяющим его поведение, здоровье (умственное и физическое), да и фактически всю его жизнь, то в более поздних работах в эту теорию были внесены существенные дополнения. З. Фрейд сам в заметной степени ограничил свой «пансексуализм». В книге «Я и Оно» он согласился (явно под влиянием своих оппонентов, в частности К. Юнга, склонявшихся к «культурному» психоанализу), что в «бессознательном» могут быть не только вытесненные инстинктивные, общественно предосудительные влечения, но и гуманистические, общественно ценные потенции. А в работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1921) он пошел еще дальше, попытавшись разработать теорию «влечения к смерти». Это новое влечение З. Фрейд представил как не

менее сильное, нежели эротическое. Любой живой организм и даже любая биологическая клетка обуреваемы двумя влечениями — к деятельности, любви, жизни и, с другой стороны, к покою. А идеальным покоем является смерть.

Новая теория З. Фрейда открыла новые тематические горизонты для многих писателей. Эротическая тематика, порядком наскучившая как авторам, так и читателям их произведений, стала если не вытесняться, то дополняться темами саморазрушения, садизма, мазохизма, входящими составной частью во «влечение к смерти».

Одним из примеров такого рода литературы может служить роман И. Шоу «Вершина холма» (1979). Молодой герой, которому судьба дала все для счастливой жизни — здоровье, приятную наружность, ум (он студент-отличник), очаровательную жену, — обуреваем страстью к самоуничтожению. Причины этой страсти спрятаны уже не в «бессознательном», а еще глубже — в биологически детерминированном «влечении к смерти». Он, например, занимаясь парашютным спортом, раскрывает парашют так близко от земли, что тренер отказывается сотрудничать с ним, почувствовав неладное.

Герой такой же психологической ориентации есть и у У. Фолкнера. Это — молодой Баярд Сарторис в романе «Сарторис». Было бы неправильно навязывать З. Фрейда в учителя У. Фолкнеру. Как исследователь «глубинной» психологии человека, американский писатель оригинален и ничем не уступает австрийскому ученому. Тем не менее, аналогия между учением о «влечении к смерти» и поведением некоторых фолкнеровских героев проявляет себя со всей очевидностью. У. Фолкнер изображает не только Баярда, но и весь род Сарторисов в качестве носителей разрушительного начала, включающего и биологически заложенное стремление к самоуничтожению, т. е. «влечение к смерти». Сарторисы живут так буйно, неспокойно, что это неизбежно ведет их к гибели, смерти, являющейся противоположным полюсом буйной активности.

Как свидетельствуют приведенные примеры, а их можно было бы умножить, ни один из крупных писателей послефрейдистского времени не использовал теории З. Фрейда прямо. Такие попытки предпринимались незначительными авторами, но ни одно из ортодоксально фрейдистских произведений не стало сколько-нибудь заметным явлением. В сущности, это характерно не только для последователей З. Фрейда, но и для всех тех писателей, кто слишком прямо стремился использовать те или другие научные теории, будь то марксизм или социальный дарвинизм Спенсера. Великие писатели непременно являются и оригинальными мыслителями. Это признавал и З. Фрейд, говоривший, как уже отмечалось, что «бессознательное» открыли писатели, а не он. И когда говорят, что литература XX столетия отличается глубинно-психологической ориентацией, стремлением заглянуть в самые потаенные уголки души и изобразить героев не только психически нормальных, но и больных, изломанных, «гротескных» (как у Ш. Андерсона), то следует иметь в виду, что Достоевский повлиял на становление этой тенденции в не меньшей мере, чем З. Фрейд.

Что касается оценки влияния фрейдизма на литературу, то она не может быть однозначной. В науке о литературе советского периода просматривалась тенденция оценивать фрейдизм в литературе только со знаком минус. Эту оценку можно сохранить лишь для отмеченных выше ортодоксально-фрейдистских произведений, в которых прямо использована та или другая психоаналитическая концепция. Однако в большинстве случаев влияние

З. Фрейда выразилось в стремлении писателей самостоятельно исследовать не только сознательные, но и «бессознательные» мотивы поведения героев. И это стремление приводило талантливых писателей, таких, как Ш. Андерсон, У. Фолкнер, М. Пруст, Т. Манн и др., к подлинным психологическим и художественным находкам.

Экзистенциализм

Экзистенциализм в литературе (от позднелатинского *exsistentia* — существование) — течение, выявляемое с достаточной отчетливостью лишь во Франции накануне, в годы Второй мировой войны и сразу после нее; представлено писателями, одновременно выступавшими как философы-экзистенциалисты: Г. Марсель (религиозная ветвь), Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю (атеистическая ветвь). Значительно шире, хронологически и географически, распространены умонастроения экзистенциалистского толка — помимо французской (А. Мальро, Б. Виан, отчасти Ж. Ануи), также в испанской (М. де Унамуно), американской (Н. Мейлер, Дж. Болдуин), английской (А. Мёрдок, У. Голдинг), немецкой (Э. Носсак, поздний А. Дёблин), японской (Кобо Абэ) и других литературах. Зачастую, однако, причастность к экзистенциализму отвергается самими писателями, что делает его границы зыбкими, а отнесение к нему тех или иных имен спорным. Предельная напряженность переживания кризиса буржуазной цивилизации XX в. как невозместимого износа в ней всех духовных смыслов и ценностей; метафизическое освящение этой «смыслоутраты» через отсылку к извечному трагизму смертного «человеческого удела»; тщетные намерения его преодолеть (нередко — попросту претерпеть), перестраивая изнутри мирозерцательные установки самой личности, нравственно «выпавшей» из привычного социума и покинутой в одиночестве среди враждебности сущего, — все эти признаки, особенно выпукло обозначающиеся в экзистенциализме, побуждают усматривать перекличку с ним всякий раз, когда произведения крупных мастеров слова обнаруживают сходное звучание, хотя бы оно и возникало вполне независимо на той же духовно-исторической почве. При таком расхожем расширительном словоупотреблении понятие «экзистенциализм в литературе» покрывает разномастный поток явлений, которые отмечены **трагическим гуманизмом**, заостренным до болезненной ущербности и обретающим своих предтеч в Б. Паскале, С. Кьеркегоре, Ф. Ницше, Ф. Кафке, в односторонне (при посредничестве Л. Шестова и Н. Бердяева) истолкованном Ф. М. Достоевском.

Театр и проза экзистенциализма вырастают из той подспудной тяги **идеалистической философии существования** к писательскому видению жизни, слагаемые которой прослеживаются уже у предшественников экзистенциализма. В частности, это — иррационалистическое понимание Кьеркегором истины как высвечивания сокровенных тайн единичного бытия самого мыслящего. Не обладая всеобщезначимостью достоверного знания, она имеет особую общезначимость душевной подлинности, исповедального раздумья, которое зачастую подается в дневниково-эпистолярном виде или как драматизованная беседа. Другим слагаемым была **феноменология** Э. Гуссерля, отдававшая предпочтение особому интеллектуальному «схватыванию» вещей, как бы впервые явленных, очищенных от «книжных» источников премудрости.

Все подчас соперничающие ветви экзистенциализма роднит, во-первых, уязвленное недоверие к текущей истории: оценивается ли она как уплотненное скопление хаоса или, другими, как железная поступь неизбежности, она равно лишена в их глазах человеческого измерения, осмысленности и осмыслемости. Во-вторых, все они не приемлют основную посылку европейского рационализма относительно глубинного тождества бытия и мышления, которая позволяла, с одной стороны, обосновывать безграничные возможности разума постигать ход событий и самого своего носителя — человека, а с другой — полагать этот ход где-то в его потаенных недрах разумным (в смысле его умопостигаемой упорядоченности и конечной благожелательности к нам), даже если секреты такой «разумности» пока не раскрыты. А раз нам не дано пролить свет на благорасположенную к человеку законосообразность сущего, то долгом умозрения провозглашается возврат к вещам, людским судьбам как таковым — к их неизменно ускользающему от жестких определений неповторимо-однократному «остатку», обыденному и вместе с тем «бытийному», к их экзистенциальному срезу.

На французской почве, с выработанной здесь за века обостренной чуткостью к художественным возможностям всякого очередного умственного течения и привычным издавна совмещением в одном лице мыслителя и мастера слова, эта врожденная «предрасположенность» экзистенциализма к стыковке со словесностью сразу же была четко распознана и взята на вооружение. (В Германии, где экзистенциализм сложился первоначально как философское течение, к ней остались скорее глухи, и она лишь окольно пробивается в оценках М. Хайдеггером и К. Ясперсом искусства как последнего островка подлинности посреди «отчужденной» и безличной технистской цивилизации.) «Описание сущностей не открывает нам ничего, кроме самих слов, — заключала Симона де Бовуар многолетние обсуждения этого вопроса в сартровском кругу в 1946 г., — и только роман позволяет передать со всей его полной, особенной, отмеченной своим временем действительностью первородное бурление существования».

Впрочем, сложность этого «возврата к единичному» в экзистенциализме, получающего завершенное воплощение в словесности, состоит в том, что он не есть бездумно-непроизвольное влечение, а философски обоснованный выбор, растолкованная прямо на страницах книг «правда» бытия, почти «урок»: неповторимое несет намеренно оголенный мировоззренческий заряд. Сталкиваясь с иными, смежными или противоположными, «правдами», подобная «пытка мыслью» — погоня за ускользающим смыслом собственной жизни, который бы вытекал из ответа на конечные «проклятые вопросы», — делается страстью и выстраданным долгом личности.

Вытеснение установок на постижение глубинных социально-исторических законов действительности непредвзято-«наивным» созерцанием разрозненных очевидностей (на поверку — кажимостей) ведет в литературе экзистенциализма к подмене картины сущего в себе бытия возникающим по его поводу самосознанием. Помимо неременной техники повествования от первого лица (в силу отсутствия «абсолюта»), в целом это дает крен в сторону личностной мифологизации независимо от того, уместается ли она в рамки житейского правдоподобия или отливаеся в притчевое иноказание. Определяя человека как «существо, наделяющее мир значениями», как «создателя знаков», Сартр видит в собратях по перу носителей этой исконной склонности к антропоморфизму в его предельном выявлении — «кузнецов мифов». Рабочий механизм этого мифологизирующего моделирова-

ния — «стилизация»: текучей, прихотливо-своевольной и тленной действительности придается стройная завершенность — «жизнь обретает облик судьбы» (по словам Камю).

Подчеркнутый нажим, «сдвиг», которые для этого применяются, отнюдь не тождественны реалистическому заострению: последнее призвано исследовать скрытую структуру самих вещей, тогда как для сторонников экзистенциализма, сомневающихся в умопостигаемости такой структуры, если она вообще имеется, это — прием, удовлетворяющий их собственную жажду хотя бы в вымысле совладать с бесструктурной рыхлостью, достигнуть ясности относительно безнадежной неясности мира. Понятно, что подобная «ясность» оборачивается зашифровкой того, что не понято, зато пережито самой личностью, в зримых «иероглифах» — мифологемах, сопрягающих предельную осязаемость деталей с фантастичностью целого и либо заимствованных у древних («Мухи» Сартра, «Антигона» Ануя), либо придуманных заново («Чума» Камю, «Повелитель мух» У. Голдинга, «Женщина в песках» К. Абэ). Эмоциональным содержанием иносказания, путем которого непонятный мир «обживается», становится преимущественно тревога, угнетенность, смятение. Любовь — «блуждание в родственном экзистансе».

Отсюда — загадочно-враждебный лик «судьбы», самый предельный знак всех испытываемых бед и поражений, который неизменно мерцает в литературе экзистенциализма. Во Франции экзистенциалистское понимание «судьбы» («удела человеческого», «абсурда», «небытия») обозначалось уже у «предэкзистенциалиста» Мальро. «Судьба», по Мальро, — «это расщелина между каждым из нас и вселенской жизнью», наша бездомная чужеродность в мироздании, которое равнодушно к человеку и ему неподвластно, а в конце концов бесследно его поглощает. «Удел человека» обнаруживается очевиднее всего в простом и непреложном для каждого обстоятельстве, в том, что все без исключения смертны. Трагическое мирозерцание XX в. имеет, согласно Мальро, своим главным источником «смерть Бога» в душах; взамен повсюду утверждается первая на Земле безрелигиозная цивилизация. Предоставленной лишь самой себе, отлученной от надмирного средоточия всех конечных смыслов Вселенной и осаждаемой отовсюду пустотой «небытия» личности тем не менее надлежит продолжать «существовать вопреки громадной тяжести судьбы», следует найти способ «бытия-против-смерти». С самого начала экзистенциализм во французской литературе помышляет обрести не просто подлинность на очной ставке с провалом «небытия», с пустотами кризисного мира, где конечный смысл вдруг исчез, «спрятался», но мировоззренческие опоры для осмысленного в нем действия.

Нашупанная Мальро парадоксальная сопряженность признания, что сущее лишено смысла, и утверждения, что достоинство личности обеспечивается осмысленностью «жизни вопреки», служит пружиной всех последующих поисков в литературе. По словам Камю, «абсурд есть метафизическое состояние человека в мире», однако «нас интересует не само по себе это открытие, а его следствия и правила поведения, из него извлекаемые». Первая из этих двух посылок сохранялась на всех отрезках становления экзистенциализма в литературе, содержание второй изменялось в зависимости от очередной полосы в истории и было откликном на ее запросы.

На первых порах, в канун разгрома Франции (1940), повести Сартра («Тошнота», 1938) и Камю («Посторонний», 1942, писалась в 1939—1940) посвящены горьким прозрениям относительно изгнанничества человека в материально-вещной Вселенной, суетной опустошенности гражданской, слу-

жебной, семейной, да и всякой совместной жизни. Залог подлинности в том, чтобы бестрепетно взглянуть в лицо трудной истине мира, где человеку нет оправданий свыше, и посреди хаоса, рядящегося в одежды порядка, заявить о своей безграничной свободе. Однако эта личностная свобода, самодостаточная и самодовлеющая, отринувшая социальные зависимости и обязательства, лишенная нравственного стержня и потому легко переходящая в произвол вседозволенности, скоро обнаружила свое родство с нигилистическим нищестаном поработивших страну захватчиков («Калигула» Камю, 1938—1945). Между тем, сами приверженцы экзистенциализма примкнули к Сопротивлению; умонастроению многих рядовых соотечественников, стихийно отвергавших «рассудительное пораженчество», оказался созвучен стоический (Камю) или мятежный (Сартр) вызов властям земным и небесным, полагаемый неукоснительным долгом каждого перед собой даже в том случае, когда нет надежд на успех в обозримом будущем. При такой двойной проверке историй свободе экзистенциализма пришлось размежеваться с лозунгом «все позволено», который мог быть выведен из ее ценностной неопределенности, этического релятивизма, и наметить критерии в пользу выбора гуманистических целей («Мертвые без погребения» Сартра, 1946). Основа ценностей, зановодвигаемых в рамки прежнего мирозерцания экзистенциализма, — «другие», ближние и дальние, чье благо признается при совершении поступка непременно подлежащим учету. «Посторонние» недавних книг Сартра и Камю перековываются в кровно причастных заботам и упованиям окружающих; свобода теперь мыслится в тесном переплетении с ответственностью. Сама писательская работа — раньше она истолковывалась как «чистый» метафизический бунт, заведомо бесполезный и нужный разве что его носителю жест самоутверждения, — теперь рассматривается вовлеченной в поток истории и призванной быть граждански-гуманистическим служением (Сартр — эссе «Что такое литература?», 1947; Камю — «Шведские речи», 1957).

В дальнейшем, однако, в годы «холодной войны» философско-литературные схватки по поводу цели и средств достижения взыскуемой свободы, нравственности и революции из эссенстики (полемика вокруг «Бунтующего человека» Камю, 1951) были перенесены даже на театральные подмостки, быстро достигли предельного политико-идеологического накала и завершились расщеплением экзистенциализма на враждующие кружки, ускорив его упадок. К началу 60-х гг. его основатели почти всецело уходят в философию и публицистику. Другие школы, философские (структурализм) и литературные («новый роман», «театр абсурда»), теснят экзистенциализм, впитывая в себя отдельные, преимущественно мизантропические мотивы, но отвергая даже его бунтарство по наитию и само представление о «завербованности» писателя — долге вмешиваться своим словом в ход истории.

Возродив на иной основе заветы мастеров французской моралистики эпохи Просвещения, создав напряженный интеллектуальный театр и притчевую прозу с обнаженным философско-публицистическим «заданием», экзистенциализм в литературе затронул острейшие, подчас узловые духовные коллизии XX в. на Западе. Но осмысление их сплошь и рядом было у экзистенциалистов превращено-мистифицированным, пропущенным сквозь призму разорванного сознания левого интеллигента, метавшегося между двумя общественными лагерями, во власти своего искреннего отвращения к существующему общественному укладу и одновременно — своей опаски перед тем, что идет на смену.

Одно из важнейших положений экзистенциализма — **идея должной и недолжной жизни**, когда бездумная ориентация на других людей и их установления воспринимается как конформизм, преграждающий путь проявлению экзистанса. Учение о *свободном выборе*, столь существенное для любого экзистенциалистского произведения, основано на представлении о мире как о решетке свободного выбора, веере возможностей. Как показывает историческая эволюция экзистенциализма, отрицание психологических закономерностей и морального критерия свободного выбора приводит к этическому релятивизму, и лишь учет жизненных ценностей других людей в сочетании с уникальностью их жизненного опыта выводит героев-экзистенциалистов из тупика безысходности.

В 80—90-е гг. XX в. художественные и духовные поиски экзистенциалистов оказались вновь востребованы на новом этапе при введении в художественный обиход так называемой **гендерной¹ проблематики**. Дискуссия о «женском» и «мужском» подходе к литературе, шедшая, то затихая, то обостряясь с конца XVIII в. (среди наиболее красноречивых защитниц равных прав для женщин в обществе, аргументированно демонстрировавших специфику творчества женщин, — англичанка Мэри Уоллстонкрафт, француженка Жорж Санд, американки Эдит Уортон, Шарлот Перкинс Гилман), в последней четверти XX в. вновь обострилась. Связано это было и с последствиями так называемой «сексуальной революции» конца 60-х гг., с требованиями освободиться из-под гнета повседневности быта «трех К» — «Kirche, Küche, Kinder» в Европе, с завоеваниями американского неофеминизма, обострением множества социальных проблем при усилении мировой миграции населения и права женщин высказать свой взгляд на весь этот комплекс проблем. Экзистенциалистский подход дает преимущество вычленения ценности индивидуального существования, а когда неясны составляющие сущностной характеристики, помогает в них разобраться. В интересном соотношении экзистенциалистские мотивы сочетаются с даосской диалектикой о взаимодополняющих половинах единства в научно-фантастическом романе американской писательницы Урсулы Ле Гуин «Левая рука тьмы» (1969) о планете андрогинов. Из произведений последних лет стоит упомянуть в этой связи роман американской писательницы-фантаста Кэролин Гилман «Наполовину человек» («Halfway Human», 1998), главным героем которого является асексуальная личность Тедла, а основным вопросом — сущность гуманизма и свободы в современном обществе.

Постмодернизм

Постмодернизм (англ. Postmodernism) — буквально: то, что приходит после модернизма. Со смысловым наполнением это слово в культурологический контекст ввел впервые английский историк культуры Арнольд Тойнби, который, исследуя развитие западной цивилизации, предложил четырехчастную ее периодизацию, когда за «Тёмными» и «Средними» веками начиная с

¹ Гендер — социальный пол, поло-ролевые особенности (от англ. gender — половая принадлежность). Термин заимствован литературой у неофеминизма — социально-философского течения, отстаивающего равные возможности для участия женщин в жизни общества.

1475 по 1875 гг. следовали «новые» (Modern) века, а после наступало время «постмодерна».

Итак, А. Тойнби определяет как постмодернистский этап в развитии западной цивилизации, который настал после модернизма, т. е. «нового времени», основной пафос которого составляла вера во всемогущество человеческого разума, а значит — науки, способной обеспечить прогресс в движении человеческого общества и в конечном счете привести к его оптимальной для человеческого счастья организации. (То, что со временем получило название «стиль модерн», никак не идентично модернизму как направлению в искусстве, литературе.)

Главные приметы постмодернизма обусловлены кризисом постренессансного гуманизма, обозначившимся, когда вследствие превалирования рационалистических подходов, перерастания рационализма в логоцентризм, наметившегося еще в Просвещении и выразившегося в XIX в. в господстве системности в науках, в частности — общественных, человек оказался редуцированным до функции в различных системах (в основном, социально-политических). Первые ощутимые признаки кризиса приходятся на последнюю треть XIX в. и обусловлены открытиями в естественных науках (относительность времени и пространства, подвижность личности, роль подсознательных уровней в психике), его апогей в 70-х гг. XX в. вызван последней НТР и с распадом социалистического лагеря вступил в новую фазу. В постиндустриальном западном обществе постмодернизм стал реакцией на деиндивидуализацию, характерную для общества потребления; на востоке Европы и в бывшем Советском Союзе — на деиндивидуализацию тоталитаризма. Сегодня очевидно, что в немалой мере способствовал возникновению и развитию постмодернистского этапа и весь сложный комплекс проблем, связанных с колонизацией и деколонизацией, с характером взаимоотношений различных цивилизаций, который сегодня в условиях нарастающего глобализма обретает статус первостепенной важности, добавляя свою — достаточно значительную — порцию кризисности.

В середине XX в. формируется и все более широко распространяется массовая культура, которая, не будучи однородной или неизменной, тем не менее обладает общими приметами: она рассчитана на то, чтобы оказывать непосредственное влияние на первичные человеческие чувства, инстинкты, реакции, эксплуатируя чувство страха и полового влечения; она распространяется средствами массовой коммуникации, активнее всего — зрелищными (теле-, кино-, а со временем — виртуальными); она ориентирована на нетребовательный неискушенный вкус усредненного большинства потребителей; она умело и быстро имитирует приемы «высокой» литературы, ее открытия и находки, упрощая их и тиражируя. «Высокий модернизм», временем расцвета которого считается межвоенный период, постепенно трансформируется, центр тяжести смещается к литературе экзистенциализма с постепенным переходом к абсурдизму. Реализм и модернизм сосуществуют, оближаются, отталкиваются, скрещиваются, т. е. находятся в сложных творческих отношениях. Трагизм, сосредоточенность на отчуждении, на моральных категориях, апробация реальности через ее отражение во внутренней жизни, в мироощущении каждого человека становятся нормой, постоянными компонентами эстетической позиции художника, первоэлементами самого произведения.

60—80-е годы в Европе отмечены резким всплеском активности философских, теоретико-литературных, культурологических, лингвофилософских направлений и школ, которые осмысливают комплекс проблем, так или ина-

че связанных с пересмотром основанных на ренессансном гуманизме и Просветительстве парадигм (структурализм, деконструктивизм, семиотика, рецептивная эстетика, герменевтика, лингвофилософия и др.). В США почти параллельно с развитием контркультуры выходит на арену «черный юмор». Американский «черный юмор» наследует традиции европейского абсурдизма, соединяя ее с национальной — грубой, достаточно жестокой традицией юмора фронта, границы цивилизации¹. Многие авторы этой школы очень осознанно структурируют свои произведения, обдумывая и теоретически обосновывая собственный эксперимент. Скажем, Джон Барт активно критикует теорию и практику «нового романа», отказавшего в праве на существование в современной литературе таким классическим категориям, как сюжет и герой. Барт ставит своей целью по-новому использовать «заслуженные» средства и, надо сказать, добивается успеха. Таким образом, в центре внимания «черных юмористов» оказывается соотносимость с другими направлениями. Прежде всего с модернизмом и реализмом: тот же Д. Барт некоторое время относит себя к ирреалистам, одновременно отмежевываясь от «новых романистов» как одной из поздних модернистских школ. Фактически термин «постмодернизм» в качестве дефиниции начинает функционировать именно в отношении школы «черного юмора», которую сегодня уже принято считать первой начальной фазой постмодернизма.

Итак, постмодернизм — явление достаточно масштабное, он возникает как протест против тотальных идеологий и универсальных технологий, засилья массовости. Программная новелла Томаса Пинчона называется «Энтропия». Это математический термин, который употребляется в термодинамике, теории информации и кибернетике, применим только к большим системам и обозначает остановку, смерть системы, если во всех ее частях устанавливается одинаковая температура, а значит — исчезают внутренние источники движения.

Доминанта постмодернизма диктуется приоритетом уникально-индивидуального над универсальным, личности — над системой, человека — над государством, стремлением вернуться к человеческой полноте и неповторимости. К индикаторам смены парадигмы относятся «замена модернистского европоцентризма постмодернистским глобальным полицентризмом и впервые возникшая возможность самоуничтожения человечества». Постмодернизму присущ радикальный плюрализм, но гораздо более типичным признаком постмодернизма, считает Барт, «является глобальное утверждение изначальных, более важных, чем любые интересы государства, прав человека».

Постмодернистское сознание, мировидение и мироощущение антидогматично и плюралистично. Его основной внутренний двигатель — сомнение. Альтернативному выбору оно предпочитает широкий спектр равноправных решений, перебор вариантов.

Не отдавая приоритета отдельным избранным или традиционно утвердившимся культурным моделям, оно готово черпать из всего наработанного человечеством. При этом тотальная ироничность взгляда не только отделяет постмодернизм от предыдущих этапов, но и предохраняет его от пафосности, обеспечивает объективность оценок и создает условия для дальнейшего выбора, поскольку совершенно очевидно, что постмодернизм является не ко-

¹ Подробнее о «черном юморе» см. в седьмой главе учебника.

нечным продуктом человеческого сознания, а лишь очередным периодом, этапом в его развитии.

Существенный вклад в обоснование постмодернистской парадигмы вносят философы, культурологи, лингвисты, историки. Среди них — французские философы-постструктуралисты Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, М. Фуко, американский неомарксист Ф. Джеймсон.

В работах «Состояние постмодерна» («La condition postmodern. Rapport sur le savoir», 1979) и «Объяснение постмодерна» («Le postmodern explique aux enfants», 1988) эпоха постмодернизма характеризуется Лиотаром как эра эрозии веры в «великие метанарративы» (этим термином и производными от него исследователь обозначает все «поясняющие системы», которые организуют западное общество и служат фундаментом его функционирования: религию, науку, историю, искусство, любое знание). Основываясь на концепциях М. Фуко и Ю. Хабермаса о «легитимизации знания», Лиотар рассматривает любую форму словесной организации этого знания как специфический тип **дискурса-наррации**. Основными организующими принципами философской мысли «нового времени» Лиотар называет «великие истории», т. е. ведущие западные учения: гегелевскую диалектику духа, эмансипацию личности, идею прогресса, представления Просветительства о знании как средстве установления всеобщего счастья и т. д. Характеризуя науку постмодерна, Лиотар утверждает, что она определяется поиском нестабильностей, как, например, «теория катастроф» французского математика Р. Тома. Ф. Джеймсон дает более упрощенное толкование тяготению постмодерна к нестабильности, связывая его исключительно с тем кризисным состоянием капиталистического общества, которое его породило.

Постмодернистское понимание истории основывается на идее дисконтинуальности М. Фуко, представляющей оппозицию ее линейному, эволюционному истолкованию. С идеями Фуко соотносится концепция Ж. Дерриды о деконструкции, которая отрицает один из главных тезисов европейской философской мысли — логоцентризм. С ее помощью фиксируется неспособность современности предсказать дальнейший путь эволюции человека и общества. Человек проживает настоящее как открытую возможность. Деконструкция Дерриды стремится к анализу бинарных, «ультимативных» оппозиций, ставя целью разрушение или уничтожение самого противостояния, релятивизацию их связи.

В применении к литературе термин «постмодернизм» появляется в Южной Америке в 30-е гг., когда Ф. де Онис обозначает им период 1905—1914 гг. в испаноязычной литературе Америки как переходный от модернизма к ультрамодернизму. В США начала 60-х гг. им оперирует И. Хау, желая отделить новый период в развитии искусства от межвоенного модернизма, сначала — хронологически. Затем в работах И. Хассана, который активно и объективно исследует текущий литературный процесс, «постмодернизм» приобретает статус термина, хотя и не очень удачного, с точки зрения Хассана, но сегодня уже очень широко признанного. К концу XX в., как свидетельствует М. Эпштейн, в библиотеках только Соединенных Штатов зарегистрировано 3579 книг, наименование которых включает термин «постмодернизм», и еще 2666 книг, в заглавиях которых выступает слово «постмодернистский». Если европейские исследователи в первую очередь концентрируются на постмодернистском состоянии сознания, то американские — непосредственно на текстах, на феноменах новейшего нетрадиционного, как правило, искусства.

Не менее значительными и авторитетными исследователями феномена оказываются и сами творцы его текстов, в большинстве своем университетские профессора. Так, две статьи Джона Барта — «Литература истощения» (1964) и «Литература наполнения» (1980) — по праву считаются знаковыми. В первой Барт констатирует истощенность смыслового звучания устоявшихся традиционных модернистских моделей и призывает коллег творчески отнестись к классическому богатству литературы. Во второй фиксирует ту наполненность, которую дало новой литературе творческое использование богатства прошлого.

Необходимо отметить, что **наррация** в широком смысле этого слова и искусство повествования как таковое, как правило, становятся одной из центральных тем постмодернистской литературы. В этой связи можно говорить о ее исследовательском характере, объективированном всепроникающей *иронией*.

К 80-м гг. острота новизны постмодернистской литературы в Америке уже проходит свой пик. Наступает эпоха его философского осмысления, широкого распространения и проникновения во все сферы американской духовной жизни. Особенно это касается характера американского образования, вплоть до смены национальной культурной парадигмы — именно в это время, теоретически обусловленная наработками постмодернизма, утверждается модель, основанная на множественности культурных традиций и способов самоидентификации, — модель мультикультурализма.

В 80-е гг. вырисовывается некая (как это ни парадоксально для постмодернизма, по сути своей отрицающего какую бы то ни было унификацию) модель постмодернистского искусства, которая позволяет сконструировать в этом плане единый европейский контекст, объединяя в нем не поддающуюся до того классификации оригинальную прозу И. Кальвино, и сознательно смоделированную прозу У. Эко, и многообразие экспериментальной романистики Д. Фаулза, и драматургию С. Шепарда и Т. Инджа, вписать многое из немецкоязычной литературной продукции, особенно произведения «маргиналов» из центра Европы — П. Хандке, М. Фриша.

Большую роль в этом процессе сыграли и сами авторы постмодернистской прозы, которые — так же, как их американские коллеги — в большинстве своем оказались университетскими преподавателями (семиотик У. Эко, теоретики и практики литературы М. Брэдбери, Д. Лодж и др.). Как писал М. Брэдбери в 1979 г., «модернизм стал понятием историческим... Похоже, что мы вступили в новый период экспериментаторства, и реализм в романе после периода возрождения подвергается серьезному пересмотру. Начался новый эстетический период, и нам выдан удобный флаг, под которым можно пускаться в плавание. На этом флаге значится «Постмодернизм»».

Итак, в отличие от реализма постмодернизм даже не претендует на создание каких-либо убедительных моделей мира, исходя из понятия «эпистемологической неуверенности» (Д. Фоккема), т. е. неуверенности в иерархии и содержании жизненных ценностей. Потому у писателя не может быть и претензий на роль автора-демиурга, на логически развивающееся действие, на единство или связанность хронотопа, на стабильность и психологическую однозначность героев, объединенных конфликтом. Постмодернистский текст вариативен, фрагментарен, многозначен. В отличие от модернизма как экспериментального трагического искусства отчужденного индивидуума, постмодернизм — как правило — искусство трагикомическое, фарсовое, не только

ироническое и пародийное, но и самоироническое и самопародийное. Ради-кальная ирония становится основой творческого подхода.

Постмодернизм не признает никаких форм монизма, унификации, конкуренции художественных решений, ему органически присущи эстетический плюрализм и амбивалентность на всех уровнях — сюжетном, композиционном, образном и т. д., мифологичность мышления (при которой объединяются исторические и метафизические категории), творческое использование любых традиций, игнорирование причинно-следственных связей, опора на принцип игры, **интертекстуальность** (Ю. Кристева). Как необходимое предварительное условие существования любого текста, интертекстуальность не может быть сведена только на уровень других текстов, как бы упреждающих вновь создаваемый, существующих до него и служащих ему источником цитат и влияний. Она представляет собой весьма сложное поле культурологического, литературного и эстетического претекста, которое и способствует созданию новых, как правило, неоднозначных смыслов. Определенным образом именно интертекстуальность во многом способствует возникновению и утверждению одного из основных компонентов постмодернистской эстетики — «постмодернистской чувствительности». Каноническую формулировку интертекстуальности и интертекста находим у Р. Барта: «Каждый текст является интертекстом, другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат».

Понятие интертекстуальности приобретает еще большее значение в свете мировосприятия истории как текста (в знаковой системе Ж. Деррида), а также трактовка человеческого сознания, самой человеческой личности в контексте текстов-сознаний. Для субъекта, который познает, интертекстуальность, по словам Ю. Кристевой, — это знак того способа, которым текст прочитывает историю и вписывается в нее.

Отношения постмодернистского художника и его текста с реальностью весьма неканоничны, далеки от классических моделей — и реалистических, и модернистских. Постулируя свою обращенность к реальности, он вводит в текст ее сырую плазму — текущий, движущийся, лишенный незыблемых устоев, хаотичный вздыбленный мир как единственную среду обитания столь же подвижной нестабильной личности. Источники движения в этой подвижной среде писатель видит в дуалистической природе, диалогичности как сути самих явлений. В увиденной таким образом картине мира акцентируется не «борьба противоположностей», а равноправное сосуществование разных начал. Потому как основной принцип организации текста Д. Фоккема и называет «нон-селекцию», которая обобщает различные пути создания эффекта повествовательного хаоса (хаосмос — еще один термин постмодернистской поэтики), фрагментарного дискурса. Что касается великих историй прошлого, в которых упорядочивалась картина мира (метанарративов), то постмодернизм способен ее только пародировать, прибегая к форме «двойного кодирования», под которым подразумевается сопоставление двух (или больше) «текстуальных миров», что включает и художественные стили. Среди различных форм пародирования особенно популярен пастиш (от итал. *Pasticcio* — опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация). «Ирония, метаязыковая игра, пересказ в квадрате» — такое определение постмодернизму дает У. Эко.

Ключевыми образами-знаками постмодернистской литературы становятся карнавал, лабиринт, библиотека, сумасшедший дом, хаосмос, полисеман-

тичность которых очевидна, общепризнанна. Металитературность — также один из ключевых признаков постмодернизма, который склонен к цитированию и самоцитированию, иногда оперируя целыми блоками семантических цитат (А. Роб-Грийе назвал постмодернистскую прозу «цитатной литературой»). Причем в постмодернистском коллаже не происходит взаимовлияния, переплетения, синтеза материала. Он переоценивается, как бы высвечивается со всех сторон для полной апробации.

На такую всестороннюю апробацию общепринятых норм, канонов, правил, истин, аксиом, законов направлены фактически все «прожектора» и светильники, все средства и методы, вся эстетика и практика постмодернизма, доминантой которого можно считать **сомнение**. В такой своей эстетике постмодернистское искусство максимально активизирует творческую энергию читателя, зрителя, слушателя, превращая сам процесс чтения из пассивного в активный. (Недаром современная система литературы вместо классической схемы «писатель — произведение — читатель» предлагает такую, в которой стрелки не однонаправлены, а устремлены к центру — к тексту произведения — с двух сторон.)

У постмодернизма есть и другие «достоинства». Особенно плодотворно используются те формы и жанры, которые считались давно «отработанными» во времена преобладания реализма: готика, барокко, меннпееи, т. е. искусство переходных эпох, которое ему, очевидно, близко по своему духу, тем самым как бы раздвигая эстетические границы современности. У. Эко подчеркивает, что нечто близкое постмодернистским настроениям можно наблюдать в разные переходные эпохи, а Д. В. Затонский даже утверждает, что каждый рубеж культурных парадигм имеет свой постмодернизм, размывая тем самым исторические координаты феномена, да и вообще снимая понятие историчности искусства, культуры как таковой.

Постмодернизм нельзя рассматривать как некое синтезирующее искусство, как окончательный вариант современности. Но ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, контуры которого еще неясны и не обещают ничего определенного и надежного, делает постмодернизм, в котором это настроение превалирует, очень ярким выразителем «духа времени» конца XX столетия, стыка веков и тысячелетий.

ЛИТЕРАТУРА

- Аллен У. Традиции и мечта. М., 1970.
 Барт Р. Мифологии. Вст. статья и комментарии С.Н. Зенкина. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2000.
 Боров Ю. Эстетика. М.: Политиздат, 1988.
 Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. М., 1967—1971.
 Великовский С. И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М., 1979.
 Великовский С. И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М. — СПб.: Университетская книга, 1999.
 Голышева А. И. Англоязычная литература Канады. М.: Высшая школа, 1979.
 Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX в. 1920—1970-е гг. М., 2002.
 Засурский Я. Н. Американская литература XX в. М., 1984.
 Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.
 Ивашева В. В. Английская литература XX в. М., 1984.
 Ивашева В. В. Английские диалоги. М.: Советский писатель, 1971.
 Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., 1998.

- Карельский А. В. Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западноевропейских литератур. Вып. 1, 2. М.: Изд-во РГГУ, 1998, 1999.
- Кассу Ж. Энциклопедия символизма. М.: Республика, 1998.
- Кутейщикова И., Осоват Л. Новый латиноамериканский роман. М., 1976.
- Лики массовой культуры США. М., 1991.
- Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
- Моруа А. Литературные портреты. М., 1971.
- Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986.
- Неустроев В. П. Литература Скандинавских стран (1870—1970). М., 1980.
- Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900—1945. М., 1982.
- Писатели Франции о литературе: Сб статей/Сост. и предисл. Т. Балашовой и Ф. Наркирье. М.: Прогресс, 1978.
- Ряузова Е. А. Роман в современных португалоязычных литературах. М.: Наука, 1980.
- Самосознание культуры и искусства XX в. Западная Европа и США. М.—СПб.: Университетская книга, Культурная инициатива, 2000.
- Теория литературы. Литературный процесс/Ред. Ю. Б. Боров. М.: ИМЛИ РАН, 2001.
- Тертерян И. Я. Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М., 1988.
- Художественные ориентиры зарубежной литературы XX в. М.: Наследие, 2002.
- Эко У. Заметки на полях «Имени розы»//Иностранная литература. 1988. № 10.

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА ВЕКА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПРОЗА

Социально-психологический роман

Наиболее выдающиеся успехи реалистической литературы XIX в. связаны с многоплановым социально-психологическим романом, укрепившимся на протяжении второй половины века в качестве ведущей жанровой формы. Масштаб охвата действительности, обуславливающей поведение и судьбы героев, менялся от панорамности цикла «Человеческой комедии» Бальзака до камерных и проникновенных романов Джейн Остен, однако желание авторов выявить и показать взаимосвязь героя и социума роднило их всех. В рамках социально-психологического романа существовал ряд жанровых разновидностей, сложившихся на протяжении предыдущих веков развития литературы: роман сатирический, исторический, история любви, история нравов, роман воспитания (выросший из жизнеописаний).

Привычка читателей знакомиться с представленным их вниманию героем и следовать за ним по всем извивам жизненного пути диктовала художникам некоторые правила изложения, которые, однако, яркие мастера слова умело использовали и трансформировали, и стилистика повествования и композиционные приемы у Мериме, Диккенса, Флобера порой разительно отличаются друг от друга. Эти замечания важны в связи с нараставшей на протяжении XX в. неудовлетворенностью литераторов и критиков реалистическим (в некоторых странах также говорили — миметическим¹ или репрезентативным) искусством. Его творцов обвиняли, среди всего прочего, в бедности выразительных приемов, в демонстрации лишь поверхностных, видимых связей, в то время как истинны лишь глубоко скрытые и тайные. Словом, усложнение социальной обстановки, потеря опоры в традиционных духовных ценностях девальвировали достижения великих предшественников, чьи произведения стали рассматриваться как факты истории литературы, а не как стимул к подражанию.

Однако несколько жанровых разновидностей социально-психологического романа по-прежнему остались в магистральном русле литературы благодаря мощи художественного таланта их творцов и необходимости свести воедино разнообразие проявления современной жизни, рассказать о новых социальных факторах, воздействующих на человека. В первую половину века лидировали роман-эпопея, демонстрировавший масштаб потрясений, семейный роман, через семью как ячейку общества дающий картины социального развития, и антиутопия, предупреждавшая против опасных общественных тенденций.

Особый вес между двумя мировыми войнами приобрела тема войны, которую неверно было бы называть военной: скорее это антивоенная тема. О

¹ Миметическое искусство (от греческого «мимесис» — подражание) — искусство, воспроизводящее жизнь в формах самой жизни.

разнообразии произведений и откликов на войну можно будет судить по специально выделенному в учебнике разделу «Роман и война».

Семейный роман

Гегелевское определение романа как «эпоса частной жизни» особенно справедливо по отношению к семейно-бытовому роману — к роману, центральной темой которого становятся семейные отношения и современный быт. Бытовой роман как жанр возник и достиг своего расцвета в эпоху Просвещения в Англии, которая, раньше других европейских стран вступив на путь капиталистического развития, дала миру первые блестящие образцы этого жанра. Именно в Англии роман впервые обратился к изучению повседневной частной жизни в ее многообразных проявлениях, вводя нового героя из буржуазно-демократических слоев общества. Первые шаги этого жанра связывают обычно с именем Сэмюэла Ричардсона (1689—1761), автора эпистолярных романов «Памела» (1741), «Кларисса» (1748) и др. Ричардсон изображает людей, преимущественно представителей третьего буржуазного сословия, в будничной обстановке семьи и дома. Специфика просветительского интереса к семейно-бытовой сфере раскрывается в словах римского сатирика Ювенала, цитируемых в романе «Кларисса»: «Если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе довольно и одного дома». Это высказывание могло бы стать эпиграфом к истории семейного романа как жанра.

Если мир романов Ричардсона ограничен и социально, и пространственно, то его современник, великий английский романист Генри Филдинг, расширяет охват действительности, ставя перед собой новую задачу — создать целостную, многостороннюю панораму современности, охватывающую все слои общества, события государственной и частной жизни. Однако семейная тема продолжает играть в его творчестве важнейшую роль. В своем самом знаменитом романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749) Филдинг по-своему синтезирует черты семейного романа и традицию «романа большой дороги», восходящую к «Дон Кихоту» Сервантеса. Основной конфликт романа Филдинга (доброе начало, торжествующее в душе легкомысленного Тома, чье поведение далеко от ходульных представлений о добродетели, но подчиняется естественным законам, — и злое начало, скрывающееся за безукоризненным поведением лицемера Блайфила) имеет в том числе и семейный характер: ведь Блайфил оказывается сводным братом Тома. Семейная тема естественным образом заняла столь важное место в просветительском романе: именно семья давала богатейший материал для исследования различных образцов человеческой природы (что было главной задачей просветителей), для изучения соотношения природных и социальных факторов в формировании человеческой личности. Не случайно в произведениях просветителей весьма часто проводится сопоставление, скажем, двух братьев, разительно отличающихся друг от друга. Одна семья, одна порода, откуда же столь разительное отличие в нравственных качествах у филдинговских Тома и Блайфила, у Карла и Франца Моора в шиллеровской драме «Разбойники» и т. д.?

М. М. Бахтин указывал на генетическую связь семейного романа с идиллиями. В большей или меньшей степени семейный роман унаследовал такие особенности античной идиллии, как органическая прикреплённость, приращённость жизни и ее событий к месту, к родной стране; строгая ограниченность

сюжета основными, немногочисленными реальностями жизни, такими, как любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда, питье, возрастные особенности.

К идиллическому единству места восходит ограниченность действия семейного романа семейно-родовым домом, внимание к недвижимой части капиталистической собственности. Мотив дома изначально обретает в семейном романе весьма важную идейную функцию. Дом олицетворяет обеспеченный и прочный родной мир семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного, где восстанавливаются подлинно человеческие отношения, где все подчинено издревле заведенным, естественным ритуалам и компонентам человеческого существования, таким, как любовь, брак, деторождение, семейные трапезы.

Изначально оформились две разновидности семейного романа. В той, которая восходит к Филдингу, главный герой, вначале — бездомный, безродный, неимущий человек, бесприютный скиталец по чужому миру среди чужих людей, обретает душевный покой и материальное благополучие в уютном лоне семьи. Разные вариации этой схемы позже определяют романы Диккенса. Другая схема (основа ее заложена Ричардсоном): в семейный мир врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением. Семейный роман XIX в., пожалуй, ближе именно к этой второй традиции, поскольку большая часть подобных произведений демонстрирует распад идиллического мира семьи, семейных отношений под воздействием внешних (социально-исторических) факторов. В классическом реалистическом романе XIX в. семейная тема остается важнейшим компонентом содержания. Достаточно вспомнить и «Домби и сын» Диккенса, и «Евгению Гранде» Бальзака, и «Ярмарку тщеславия» Теккерея, и «Анну Каренину» Толстого, и «Братьев Карамазовых» Достоевского. Однако эти романы вряд ли справедливо определять как исключительно «семейные» — их содержание несравненно богаче. Здесь происходит синтез семейного, социального, исторического, философского, психологического романа. В этих произведениях семейные отношения не являются основными скрепами, обеспечивающими художественную целостность произведения.

Конец XIX — начало XX в. представляют собой новый этап в развитии буржуазного общества. Это эпоха империализма, эпоха громадной концентрации производства и централизации капиталов, когда индивидуальная конкуренция сменяется господством монополий, постепенно сосредоточивающих в своих руках все богатство нации. Именно этому процессу концентрации богатств сопутствует постепенное обогащение и восхождение к экономическому могуществу нескольких наиболее видных буржуазных семейств типа Морганов и Рокфеллеров в Америке или так называемых «200 семейств», господствовавших в экономике и политике Франции. История подобных буржуазных семейств именно вследствие их чрезвычайно влиятельной роли в обществе отражает ведущие социальные тенденции эпохи.

Семейные циклы отнюдь не однотипны, по-разному построены. Иногда (как «Ругон-Маккары» Золя) вводят до тысячи персонажей, не принадлежащих к потомкам изображаемой семьи, иногда (как «Сага о Форсайтах» Голсуорси) замкнуты рамками одного буржуазного рода. Иногда они прослеживают постепенное обогащение и рост могущества буржуазной династии (как «Семья Буссардель» Филиппа Эриа), иногда, напротив, рисуют разорение и упадок старого купеческого семейства («Будденброки» Томаса Манна). При всех различиях семейные циклы схожи безусловным реализмом и историзмом —

стремлением отразить и изучить подлинные процессы объективной действительности, происходящие в определенной среде в определенную эпоху.

Несмотря на видимую замкнутость действия семейных романов рамкам одного семейства, неверно было бы говорить об их камерности, асоциальности. Все это программно социальные произведения, ибо авторы рассматривают семью как клетку определенного социального организма, которая дает представление об обществе в целом.

Внимание романистов к буржуазной семье было неслучайным, но столь же неслучайным был и выход романа за рамки семейных отношений к событиям общенационального и даже мирового значения, которыми отмечены первые десятилетия XX в., — Первая мировая война, нарастание социалистического движения. Такие события резко раздвигают рамки бытия героев семейных романов, отражаются на их жанровой природе. Так, семейный цикл Роже Мартен дю Гара на наших глазах трансформируется в антивоенный и политический роман, который вбирает в себя самые острые политические проблемы предвоенного периода (идеи и практика социалистического движения, измена вождя II Интернационала, напряженная атмосфера июньских дней 1914 г., накапливающий протест против войны в речах французского социалиста Жореса и его убийство и т.д.). Двигателем сюжета здесь становится уже не частный (семейный) интерес, а большое событие всенародной жизни — война 1914 г. Та же тенденция прослеживается в «Саге о Форсайтах»: содержание последнего тома определяется в большой степени проблемой рабочего забастовочного движения, и семейный роман во многих отношениях трансформируется в роман об эпохе.

Расцвет жанра семейного романа в первой половине XX в. связан и попытками противостоять антигуманистическим, разрушительным тенденциям в жизни общества. Семейный роман, несомненно, предлагает некую целостность взамен все нарастающей отчужденности и одиночеству человека в буржуазном обществе, которые так точно диагностировал уже в первых десятилетиях XX в. Франц Кафка. Семейный роман в известном смысле удовлетворяет внутреннюю потребность человека технизированного XX века приобщиться к родовому началу, к природным истокам, внутреннюю потребность человека в идиллии. Семейные отношения — самая древняя и устойчивая форма человеческих отношений, самые понятные и непосредственно переживаемые любым из нас. Этим объясняется та легкость, с которой каждый читатель отождествляет себя с героями семейных романов¹. Семья как целостная ячейка общества не только противостоит его центробежным тенденциям, но и дарует читателю, следящему за семейными перипетиями, спасительное чувство цельности бытия.

Поэтика семейного романа. Семейные жанры предполагают углубленность повествования, прослеживающего историю минимум двух, а иногда трех и более поколений. Конфликты в семейных романах носят внутрисемейный характер, часто основываются на имущественных спорах. Практически неизменным и основным компонентом проблематики становится проблема отцов и детей. Эта структурная общность определяет и общность сюжетных построений, группировки персонажей по родственному признаку.

¹ Популярность так называемых «мыльных опер» — телевизионных сериалов в наши дни — в немалой степени объясняется «естественностью» отождествления с героями, «включением» их в свою семью не критично мыслящей публикой. — *Примеч. ред.*

Самая заселенность романа родителями, законными и внебрачными детьми, шловками, деверями, невестками, свекрами, стремление автора проникнуть в запутанный клубок этих отношений, преимущественное внимание к семейной психологии, чтобы через нее прийти к постижению иных, более общих закономерностей, чрезвычайно показательны» (З. Кирнозе).

Не менее существенным жанрообразующим признаком является и степень разрешения конфликта. В семейных романах конфликт обычно не доводится до логического предела. «Семья обладает множеством тонких и прочных амортизаторов, смягчающих нарастание противоречия в ее лоне, заглушающих, снимающих те взрывы, которые могли бы ее разрушить. Внутри семейного романа не может быть по-настоящему трагической, неразрешимой ситуации. Когда такая ситуация складывается, семейный роман теряет свойства жанра, переходит в другое качество» (З. Кирнозе).

В известном смысле время — главный герой семейного романа. Время семейного романа совмещает в себе линейность и цикличность, можно говорить о его спиралевидном характере, которая является важнейшим жанрообразующим признаком семейного романа: преимущественно хронологическая подача событий сочетается с цикличностью родового времени, основанного на естественном ритме чередования таких событий, как сватовство и женитьба, медовый месяц и рождение ребенка, взросление детей, превращение их самих в мужей и жен.

Вместе с тем, история семьи требует описания быта, вне которого не могут быть отражены семейные отношения. Мощно разработанный описательный пласт может считаться одним из жанрообразующих признаков семейного романа. Описания жилища, интерьера, предметов домашнего обихода обычно не только дополняют тщательно выписанные портреты персонажей, но и проясняют их характеры. Так, чугунные вензеля на решетке сада Оскара Тибо демонстрируют его страсть к самоутверждению. Особое внимание семейного романа к внешнему, материальному миру находит отражение и в приеме многократного упоминания одних и тех же наиболее характерных черт внешности героев (крупный, выступающий вперед форсайтовский подбородок, пышная копна волос Джун, яркие жилеты Суизина Форсайта у Голсуорси).

Описательность семейного романа ведет к некоторому торможению сюжета — вследствие введения в повествование подробностей жизни, описаний домашних ритуалов, установлений, обычаев. Эта ретардация преодолевается особыми приемами создания повествовательной напряженности, а также достаточно четко выраженной тенденциозностью повествования: с самого начала, благодаря явным или убранным в подтекст авторским оценкам, становится понятным, каков вектор рассказываемой истории рода — подчинена ли она идее восхождения рода или его деградации.

Протяженность во времени, стремление к охвату ряда десятилетий, без которых невозможно показать изменения в семье на протяжении нескольких поколений, тяготение к полноте изображения обычно требуют от семейной хроники большого объема. Этот формальный признак влияет на все элементы художественной структуры. Семейные хроники обычно разбиваются на отдельные тома, хотя сюжетная динамика осуществляется только при их сцеплении. Многоотомный объем, невозможность для читателя охватить сразу все книги романа требует от авторов семейных хроник особых повествовательно-композиционных приемов — повторов, напоминаний, «опорных» ситуаций, сквозных деталей, лейтмотивов. Практически неотъемлемой чертой

многомногомного семейного романа становятся всякого рода композиционные приемы, разнообразящие и нарушающие линейную временную перспективу. Это вставные новеллы, интермедии, авторские отступления, прием «романа в романе».

Финал семейного романа часто совмещает в себе смысловую завершенность (связанную, скажем, со смертью ключевой фигуры цикла) и одновременно открытость в будущее, чтобы оставить читателя с иллюзией, что неспешный ритм семейной жизни продолжается за границами романа.

Форма семейного романа обрела в искусстве XX в. достаточную устойчивость, позволяющую включать элементы его поэтики в художественную систему иного рода. Наиболее показательным примером тут могут служить социально-политический роман Л. Фейхтвангера «Семья Оппенгейм» (1933), психологический роман Ф. Мориака «Клубок змей» (1932) и новый латиноамериканский роман «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса (1967), анализ которого приводится в главе учебника «Новые литературные континенты».

Поэтика художественного времени реалистического семейного романа XX в. не позволяет замыкать его событиями камерного сюжета, узкосемейного значения. Семейные связи требуют иных, более широких социальных связей, почти никогда не ограничивающихся взаимоотношениями в одном семействе и подключенных к конкретно-историческому контексту. Для рассматриваемых образцов семейного романа характерна линейность и однозначная правленность временной перспективы. Однако и ритм произведения, и раскрытие характеров персонажей определяются взаимодействием родового (семейного) и исторического времени.

«Будденброки» Томаса Манна

К концу XIX в., когда в литературе России, Англии, Франции уже были созданы выдающиеся образцы романного жанра, достижения немецкой литературы в этой области оставались весьма скромными. Только в начале XX столетия здесь появилось произведение, ставшее явлением поистине международного масштаба. Это был первый роман молодого писателя Томаса Манна (1875—1955) «Будденброки», написанный в жанре семейного повествования и знаменовавший расширение социального диапазона немецкой литературы и одновременно повышение в ней роли интеллектуального, идеологического элемента, тягу к проблемности и большим обобщениям.

Томас Манн родился в старинном ганзейском¹ городе Любеке, его отец принадлежал к старинному купеческому роду, был консулом и сенатором, владел фирмой по оптовой торговле пшеницей, которая была ликвидирована в 1891 г. после его смерти. Мать, уроженка Бразилии, была далека от коммерческих дел и больше старалась привить своим детям любовь к искусству, литературе, музыке. В своем первом крупном произведении Томас Манн решил описать среду, знакомую ему с детства. Не ограничившись воспоминаниями детских и отроческих лет, он тщательно собирал семейные документы, расспрашивал мать и других родственников. В результате появился роман

«Будденброки. История гибели одного семейства» («Buddenbrooks, Verfall einer Familie», 1901). Масштаб художественного обобщения, которого удалось достичь двадцатипятилетнему автору, станет ясен ему самому лишь позже, когда несомненный международный успех романа покажет, что в немецкой литературе появилось нечто большее, чем повествование о жизни четырех поколений любекского купеческого рода. Впоследствии Томас Манн напишет: «Я действительно написал роман о своей собственной семье... Но по сути дела я сам не осознавал того, что, рассказывая о распаде одной бюргерской семьи, я возвестил гораздо более глубокие процессы распада и умирания, начало гораздо более значительной культурной и социально-исторической ломки».

Что же сделало рассказ о жизни купеческой семьи повествованием об эпохе? Во-первых, то, что перипетии семейной жизни у Манна оказываются теснейшим образом связаны с ходом истории. Приметы времени, ритм исторических и социальных перемен непрерывно ощущаются в развитии действия. Томас Манн показывает, какое влияние оказывали на частную жизнь Будденброков реальные события германской жизни — учреждение таможенного союза, революция 1848 г., воссоединение Германии под эгидой Пруссии...

По первоначальному замыслу Томас Манн собирался описать в своем романе лишь судьбу болезненно-впечатлительного маленького Ганно, бегущего от жизни в музыку, и отчасти историю его отца сенатора Томаса Будденброка, вопреки обстоятельствам и себе самому отстаивающего доброе имя фирмы «Иоганн Будденброк». Однако анализ падения и гибели «династии Будденброков» обусловил расширение первоначального замысла.

Представители разных поколений семьи Будденброков носят отпечаток эпохи, в которую им довелось жить. Старший из персонажей романа, Иоганн Будденброк, крупный зерноторговец, поставщик прусских войск во время наполеоновских войн, иронически относится к религии и церкви, в нем просветительский дух вольтерьянства уживается с неуловимым налетом простонародной грубоватости и прямоты. Его сын Иоганн Будденброк — человек другой эпохи, он сочетает сентиментальную любовь к Богу с трезвым практическим расчетом. Опасаясь революции, он в то же время убежден в прочности положения своего класса и умело соблюдает дистанцию в отношениях с нижестоящими. Сенатор Томас Будденброк, глава фирмы в третьем поколении, не может избавиться от чувства надвигающегося заката фирмы и того, что «он, Томас Будденброк, в сорок два года, конченный человек». Даже такой показатель семейного благополучия, как новый дом, начинает для него ассоциироваться с поговоркой: «Когда дом построен, приходит смерть». Чувство ускользающей жизни преследует его... Стараясь быть деятельным человеком, он все больше теряет интерес к жизни, отдается бесплодной рефлексии: «Кто же он, Томас Будденброк, — делец, человек действия или томимый сомнениями интеллигент?» — задает он себе вопрос. Последний отпрыск Будденброков Ганно воплощает идею об «уходящем бюргерском мире, растворяющемся в музыке».

Через все повествование проходит мотив генеалогического древа — «фамильной тетради», в которую записываются все важнейшие факты жизни семьи: бракосочетания, рождения детей, смерти. Тетрадь становится своего рода символом преемственности поколений, устойчивости и стабильности быта Будденброков. Весьма скрупулезно и педантично фиксируются романистом и факты материального состояния семьи, имущественные сделки, пере-

¹ Ганза — торговый и политический союз северогерманских городов (Гамбург, Бремен, Любек и др.), основной целью которого была монополизация северо-европейской торговли. Власть в ганзейских городах принадлежала купеческой верхушке, к которой и принадлежали по своему происхождению братья Генрих и Томас Манн.

распределение семейного капитала. Именно с прозой грубых расчетов связана в конечном итоге большая часть жизненных драм, обрушившихся на членов семьи Будденброков. Судьба Тони Будденброк, сестры Томаса, здесь особенно показательна, не случайно упоминанием о ней и начинается, и заканчивается роман.

Второй причиной, по которой «Будденброки» стали повествованием об эпохе, стало то, что история семьи у Манна подчинена идее *упадка*, очень точно совпавшей с главенствующим мироощущением рубежа XIX—XX вв. В одной из первых глав консул Иоганн бросает характерную реплику: «Нельзя допустить, чтобы тайная трещина расколола здание, с Божьей помощью воздвигнутое нами». Мотив «тайной трещины», болезни, деградации проходит через весь роман. Важными сюжетными вехами в романе становятся картины семейных празднеств, ритмически, по нарастающей выражающие идею вырождения. Каждый раз очередное празднество омрачается некой неприятностью, всякий раз тщательно скрываемой от посторонних. Роман начинается с новоселья. Радость праздника в новом, уютном доме нарушается письмом от сводного брата Готхольда, требующего своей доли наследства, в это же время корчится от боли маленький Христиан, которому не пошли впрок кулинарные излишества. Торжество по случаю столетнего юбилея фирмы непоправимо испорчено известием, что урожай, закупленный на корню, побит градом. Рождественский ужин у бабушки, вдовы консула Иоганна, сопровождается ведущимися вполголоса тягостными разговорами о зяте Тони Вейншенке, которому грозит тюрьма за мошенничество. В истории семьи Будденброков буквально нагнетаются разнообразнейшие болезненные симптомы: изнуряющая «мука» в левой ноге Христиана, человека с «укороченными нервами», туберкулез мозга Клары Будденброк, долгая и мучительная агония консульши — матери Томаса, смерть самого сенатора Томаса Будденброка, последовавшая после визита к зубному врачу, наконец, описанная со всеми медицинскими подробностями смерть от тифа, постигшая маленького Ганно, — все это вместе образует «историю болезни» семьи Будденброков.

В 1950 г. Томас Манн напишет: «Вспоминая прошлое, я могу сказать, что никогда не гнался за модой, никогда не носил рокового и шутовского наряда «конца века»... Я никогда не примыкал к какой-либо школе или группе, захватившей неожиданное первенство, будь то натурализм или неоромантизм, неоклассицизм, символизм, экспрессионизм или что-нибудь иное в этом же духе». Вместе с тем, он признавал, что всегда испытывал «мощное духовное тяготение к патологическому» и что считает неотъемлемой чертой немецкого национального характера «склонность к силам подсознательного... к бездне, бесформенности, хаосу». Вероятно, это сделало молодого писателя особенно чутким к господствующим настроениям эпохи. Он не раз говорил о том влиянии, какое оказали на него «властители дум» Шопенгауэр и Ницше. Отсюда шло у него особое художническое пристрастие к темам болезни, физического вырождения и распада. На этой основе выстроилась концепция действительности, близкая шопенгауэровской: главным атрибутом человеческого существования в его целокупности всегда было и остается страдание: «торжествующему крику победителя вторит предсмертный хрип поверженного; богатство предполагает... разорение сотен соискателей счастья и довольства. Перехватив у фирмы «Иоганн Будденброк» выгодную поставку, фирма «Штрунк и Хагенштрем» наносит ощутимый удар конкуренту. Но и Будденброки — с этого и начинается роман — вьют свое родовое гнездо в доме, купленном у разорившихся Раттенкампов; позднее же старинный патрициан-

ский дом... становится собственностью преуспевающих Хагенштремов. И так — в большом и в малом — «война всех против всех»» (Н. Вильмонт).

Мир Томаса Манна завораживает своей тщательно выписанной предметностью, несущей в себе необъяснимое успокоение. Единство этого подробно рассмотренного и описанного мира создается множеством образных лейтмотивов, подчиняющихся некоему внутреннему музыкальному ритму, восходящему к технике лейтмотивов Вагнера. Само движение мысли к более полному и точному овладению предметом становится у Манна эстетически и онтологически значимым процессом: слово творит гармонию вопреки дисгармоничности описываемого. Над действительностью словно царит, не сливаясь с ней, «дух повествования». Хотя Томас Манн далек от оптимизма в своем романе, его произведение несет в себе возможность гармонии. Писатель не устраняет жизненных противоречий, не замалчивает их, но «разгулу действительности положен предел упорядочивающим ее стилем» (Н. С. Павлова).

Будденброки — бюргеры. В это понятие Томас Манн вкладывал особый смысл: с ним у него связаны представления о безукоризненной честности, прочности семейных и нравственных начал, трудолюбии, чувстве долга. Бюргер для него не просто собственник, но и носитель определенных ценных традиций немецкой культуры, основа нации. Кодекс бюргерской морали очень четко выражен в фамильном девизе Будденброков: «С охотой верши дела свои днем, но лишь такие, чтобы мы могли спокойно спать ночью». Анализ бюргерства Томас Манн впоследствии посвятит свои основные теоретические труды, и прежде всего «Любек как форма духовной жизни» (1926). В контексте произведений писателя слово «бюргерство» очень близко по значению словам «интеллигентность», «благородство». (Ярчайшим представителем бюргерства был для Манна Гёте.) В своем творчестве Манн показал драматическую судьбу бюргерства в империалистическую эпоху, его кризис, падение, опасность его полного уничтожения.

Томас Манн осознавал, что бюргерская, интеллигентская среда может создать не только утонченного, привлекательного, но способного лишь сломаться Томаса Будденброка или талантливого, но обреченного на гибель Ганно. Она дала миру и победоносно талантливого писателя Томаса Манна, сумевшего сделать интеллигентность и духовные традиции Любека действенным оружием в борьбе за сохранение гуманистических ценностей. Очерк о богатом и многообразном дальнейшем творческом пути писателя помещен в разделе «Философский роман», ибо Т. Манн явился одним из наиболее видных создателей жанра, получившего название «философский роман XX века». Герой гибнет только в книге, пояснял Томас Манн в статье «К одной главе из Будденброков», «в действительности же он остался жить... И лучше прослужил своему народу, чем его честные ограниченные предки».

«Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси

Один из классических образцов семейного романа XX в. был создан в Англии — это «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси (1867—1933), где семейная тема вновь перерастает в тему кризиса буржуазного общества. Первая трилогия «Саги о Форсайтах» вышла в 1922 г. практически одновременно с «Улиссом» Джеймса Джойса. Хронологическое совпадение этих двух монументальных эпических произведений, каждое из которых по-своему пыталось синтезировать картину эпохи, было весьма знаменательным. Если «Улисс» стал выражением эстетики и философии модернизма с его пред-

ставлениями о текучести и разрозненности человеческой субъективности, то Голсуорси в традициях критического реализма делает ядром своего повествования ярко выписанные, точно очерченные характеры с выраженным социальным измерением. Ощувив нарастающую дегуманизацию жизни, выразившуюся в колониальных и мировой войнах, в стремительном техническом прогрессе, в обострении классовой борьбы, Голсуорси пытается по-своему противостоять ей, провозглашая весьма четкую морально-эстетическую позицию: «На вопрос, ради чего мы отдаемся искусству, есть только один верный ответ: ради большего блага и величия человека». Среди своих учителей в литературе Голсуорси называл Шекспира и Диккенса, Теккерея и Мопассана, Тургенева и Толстого. Первоосновой романного искусства он считал создание полнокровного, запоминающегося характера, а главную задачу романиста видел в том, чтобы «уловить и показать взаимосвязь жизни, характера и мышления». Категория характера является ключевой в реалистической эстетике Голсуорси. Через нее он выражает свое представление об универсуме и его движущих силах: в рельефной лепке характеров, в их художественной завершенности отражаются представления автора о познаваемости и относительной предсказуемости мира. Герои Голсуорси не мучаются вопросами о смысле бытия, как герои Роже Мартен дю Гара, им мало присущ дух сомнения и бунтарства. У Голсуорси сильнее выражена сатирическая стихия, восходящая, быть может, отчасти к традиции комической эпопеи Генри Филдинга, отчасти — к богатому опыту сатирического изображения нравов в английском романе XIX в., у Э. Гаскелл и У. Теккерея.

Происходивший из семьи известного лондонского адвоката, Голсуорси прекрасно знал жизнь и нравы английской буржуазии, к которой принадлежал и сам. Центральную тему его творчества можно определить им же созданным термином — «форсайтизм», т. е. жизненный уклад, нравственные принципы и психология класса крупных собственников, чьи типические черты писатель исследует на примере семьи Форсайтов. Члены этого клана упоминаются или становятся героями важнейших художественных произведений писателя: это и рассказы «Спасение Форсайта» (1901), и драма «Цивилизованные» (1901), и сборник рассказов «На Форсайтской бирже» (1930), и три романские трилогии (к двум трилогиям о жизни Форсайтов примыкает трилогия «Конец главы» (1933), где, сохраняя верность семейной тематике, Голсуорси выходит за рамки буржуазного клана Форсайтов и переключается на жизнеописание аристократической семьи Черрелов, связывая с дворянами, находящимися на службе у государства, определенные надежды на улучшение жизни общества).

То, что принято считать классическим форсайтовским циклом, включает в себя шесть романов и четыре новеллы-интерлюдии. Первый том — «Сага о Форсайтах» («The Forsyte Saga») — состоит из трех романов: «Собственник» («The Man of Property», 1906), «В петле» («In Chancery», 1920), «Сдается в наем» («To Let», 1921) и двух интерлюдий: «Последнее лето Форсайта» («The Indian Summer of a Forsyte», 1918) и «Пробуждение» («Awakening», 1920). Второй том — «Современная комедия» («A Modern Comedy») — также состоит из трех романов: «Белая обезьяна» («The White Monkey», 1924), «Серебряная ложка» («The Silver Spoon», 1926), «Лебединая песнь» («Swan Song», 1928) и двух интерлюдий: «Идиллия» («The Silent Wooing», 1927) и «Встречи» («Passers by», 1927).

Написанный в начале 1900-х гг. «Собственник» задумывался как отдельный роман. Однако в 1918 г. Голсуорси решает продолжить историю се-

мьи Форсайтов, после чего новые романы цикла появляются один за другим. Потребность в художественном исследовании жизни семьи в ее историческом аспекте не случайно возникла у Голсуорси именно в это время — после Первой мировой войны и социалистической революции в России. Бурное преобразование жизненных норм, недоступное для быстрого осмысления, вызывало тягу к упорядоченности, стабильности и в то же время властно требовало от художника попыток разобраться если не в генезисе, то хотя бы в природе происходящих перемен. Этим двум задачам безусловно соответствовал жанр семейного романного цикла, где история рода дает материал для осмысления перемен, происходящих в обществе, а замкнутость семейного мира и предсказуемость событий семейной жизни создает иллюзию стабильности и осмысленности бытия.

С первых страниц романа Голсуорси дает понять, что семью Форсайтов следует воспринимать как «мощное звено общественной жизни», как «точное воспроизведение целого общества в миниатюре», в известном смысле — как модель нации в целом, как выражение ее сущностных качеств: «...старый Джюлион с абсолютной безупречностью продемонстрировал бесознательную здравость ума, выдержку и жизнеспособность — все, что делало его и многих других людей одного с ним класса ядром нации... Эти люди воплощают самую сущность британского индивидуализма — результата естественной обособленности нашей страны». «Форсайт» для Голсуорси не столько фамилия, сколько обозначение определенного социального типа — наиболее значимой и репрезентативной фигуры английского буржуазного общества. Его главным свойством является чувство собственности: «<Форсайт> знает, что ему нужно, умеет к этому подступиться, и то, как он цепляется за любой вид собственности — будь то жена, дома, деньги, репутация, — вот это и есть печать Форсайта». В наиболее законченной форме дух собственничества в «Саге» воплощает Сомс Форсайт, заглавный герой первого романа и центральная фигура всего цикла, который фактически завершается смертью старого Сомса.

Сомс выстраивает все свои отношения по принципу собственничества: любовь к жене — это право полностью владеть ее телом и душой, любовь к искусству — это собирание наиболее ценных картин, т. е. даже самых близких людей и искусство он рассматривает как *предметы потребления*, и это становится явным свидетельством ограниченности натуры Сомса, его зашоренности. Вместе с тем (об этом часто забывают), собственничество для Голсуорси — это не классово обусловленная черта, но свойство человеческой природы вообще. Так, в авторском предисловии к «Саге о Форсайтах» он пишет о том, что определяет специфику современного эпоса. Слово «сага», конечно, будит у читателя ассоциации с героическим фольклором древних германцев, с гулкой поступью славного исторического прошлого Британии. Однако доминантой современного эпоса для Голсуорси становится *ирония*, знаменующая измельчание тематики:

«Против слова «сага» можно возражать на том основании, что в нем заключено понятие героизма, а героического на этих страницах мало. Но оно употреблено с подобающей случаю иронией; а кроме того, эта длинная повесть, хоть в ней и говорится о веке процветания и о людях в сюртуках и турнюрах, не лишена страстной борьбы враждебных друг другу сил. Несмотря на гигантский рост и кровожадность, которыми наделяет предание героев древних саг, они по своим собственническим инстинктам были очень сродни Форсайтам и так же беззащитны против набегов красоты и страсти, как

Суизин, Сомс и даже молодой Джолион. И хотя в нашем представлении эти герои никогда не бывших времен сильно выделяются среди своего окружения — вещь неприемлемая для времен королевы Виктории, — мы можем с уверенностью предположить, что родовой инстинкт и тогда был главной движущей силой и что семья, домашний очаг и собственность играли такую же роль, какую играют сейчас¹.

Собственность — этот краеугольный камень буржуазного общества — рассматривается Голсуорси как одна из вечных составляющих человеческой жизни. Форсайтизм для него не диагноз, не обозначение болезни, поразившей общество на определенной стадии развития: «В человеческой природе, как бы ни менялось ее обличье, есть и всегда будет много от Форсайта, а он, в конце концов, еще далеко не худшее из животных», — писал Голсуорси в автопредисловии, и этим объясняется скорее сочувственное, нежели обличительное изображение Сомса, в котором часто упрекала Голсуорси социологическая критика.

Центральный конфликт реалистических романов Голсуорси — конфликт между миром собственников и миром красоты — оформился в русле основных тенденций английской литературы конца XIX в., где реакцией на бытописание викторианского романа стал эстетизм Уолтера Пейтра и Оскара Уайльда. В предисловии к «Саге» Голсуорси напишет, что «эта длинная повесть... представляет собой изображение хаоса, который вносит в жизнь человека красота». Эта тема получает убедительное развитие в связи с образом первой жены Сомса Ирэн — воплощением любви и красоты; молодого Джолиона, нарушившего принятые в среде Форсайтов принципы строительства и посвятившего себя занятиям живописью, а также в связи с образом архитектора Босини, чья любовь к Ирэн стала причиной сразу двух драм в семье Форсайтов — краха брака Сомса и несложившейся семейной жизни Джун Форсайт. Талантливый архитектор Босини создал великолепный дом в Робин-Хилле, который станет собственностью наиболее чуткой к красоте ветви семьи Форсайтов.

Социальное время подается в романе как зависящее от ритма жизни английской буржуазии в разные периоды истории английского общества. Время действия первой трилогии — 1886—1920 гг. (тридцать пять лет); второй — 1922—1926 гг. (четыре года). Разный временной ритм призван, конечно, отразить возросший динамизм жизни. Исторические события, такие, как англо-бурская война, смерть королевы Виктории, всеобщая забастовка 1926 г., не описываются подробно, однако роль их не сводится лишь к сюжетно-прагматическим функциям. Каждое из упомянутых в романе исторических событий исподволь меняет самосознание членов семьи, их ощущение времени. Так, первую и вторую трилогии разделяет исторический рубеж, невошедший непосредственно в сюжет, — Первая мировая война. До войны историческое время буржуазии казалось размеренным, вечным в своем движении, таким же прочным, как устои викторианства, в послевоенный период время стало восприниматься как неустойчивое, ускользающее.

Наступление новой эпохи в «послевоенной» трилогии «Современная комедия» обозначено, во-первых, несомненным измельчением центрального

конфликта, который строится вокруг суда дочери Сомса Флёр с одной из светских львиц по поводу одной неосторожно сказанной фразы — «шелчка, полученного молодой женщиной в светской гостиной». Во-вторых, в мир Форсайтов все более властно вторгается социальная проблематика — нищета и жестокая эксплуатация рабочих, искренние, но не очень действенные попытки мужа Флёр Майкла Монта попробовать себя в социальном реформаторстве. Атмосфера общей неустойчивости в «Современной комедии» передается и настойчивым обращением Голсуорси к теме искусства (в связи с собиранием картин Сомсом, с охотой Флёр за знаменитостями для своего салона, с издательской деятельностью ее мужа Майкла), что позволяет автору выразить свое ироническое отношение к авангардистским течениям в искусстве, внушить читателю сомнение в долговечности подобной культуры.

«Сага о Форсайтах», как и многие семейные романы, написанные в период бурных исторических катаклизмов, проникнута ностальгией по прошлому, тоской по утраченной ясности и простоте, *по корням*. Родоначальником семьи был «гордый Доссет Форсайт», простой подрядчик, выходец из сельской Англии, разбогатевший на строительных заказах. Полумифическая фигура провинциального «гордого Доссета» нужна романисту как некая точка отсчета в стремительном экономическом взлете Форсайтов, ныне составляющих цвет большой лондонской буржуазии. В конце «Современной комедии», незадолго до смерти, Сомс едет на родину предков, находит на сельском кладбище их могилы. Парадоксальным образом возвращение к корням примиряет Сомса с тем новым, динамичным миром — миром его дочери Флёр, в котором он чувствовал себя чужим: «Перемены — это все внешнее, — думал Сомс, — корни те же, что были... Прогресс, культура, к чему они? Порождают прихоти, увлечения — например, страсть к собиранию картин... Надо сказать, картины доставили ему много приятных часов; без прогресса этого не было бы. Нет, он скорее всего так и жил бы здесь, стриг овец и ходил за плугом, а у дочки его были бы толстые шиколотки и одна новая шляпа. Может, и лучше, что нельзя остановить ход времени».

Неумолимый динамизм социального времени находит для Голсуорси разрешение в цикличности времени семейного: «Движение по спирали в пределах цикла: подъем и падение, прилив и отлив...» Принцип цикличности определяет и композиционное своеобразие «Саги о Форсайтах»: ему подчинено чередование романов и интерлюдий. После наполненных социальными и семейными конфликтами романов следуют интерлюдии, богатые рефлексией, обращенные к первоосновам бытия, где читатель из мира собственников попадает в мир первозданной красоты природы и естественных человеческих чувств. Интерлюдии словно напоминают, что нечто действительно волнующее, *подлинное* в человеческой жизни связано не с удачными сделками, а с чем-то потаенным, что проявляет себя лишь время от времени.

На фоне образцов этого жанра, созданных в других странах, идейное своеобразие семейных романов Голсуорси определяется (наряду с сатиричностью и меньшей философской насыщенностью) еще и тем, что семейная тема переплетается в них с проблемой национальной самоидентификации, с размышлениями о том, что же такое быть англичанином — жителем островной страны и Британской империи, терявшей бывшее колониальное могущество.

¹ Голсуорси Дж. Собр. соч.: В 16 т. М., 1962. Т. I. С. 33.

«Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара

Во французской литературе XIX в. сложились собственные мощные традиции, на почве которых стал возможен расцвет семейного романа в XX в. Эта устойчивая традиция «романа-реки» черпает свои истоки прежде всего в «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака, который в своем многотомном полотне, населенном более чем двумя тысячами персонажей, ставил перед собой задачу написать книгу о Франции XIX в., изобразить все социальные явления так, что «ни одна жизненная ситуация, ни один характер, ни один уклад жизни, ни один из слоев общества, ничто из того, что относится к политике, правосудию, войне, не будет позабыто».

Ту же традицию продолжил Эмиль Золя (1840—1902). Его двадцатитомный роман «Ругон-Маккары» стал самым значительным явлением французской прозы конца XIX в. Золя ставил перед собой задачу, сходную с Бальзаком: «Изучить Вторую империю в целом, от переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество». Однако, следуя философии позитивизма, натуралист Золя старался применить к сфере гуманитарных наук, к сфере эстетики естественнонаучные методы, в частности теорию наследственности. Понятно, что натурализм опирается на жанр семейной хроники и в значительной степени оформляется именно в этом жанре: семья, история рода стала наиболее подходящим материалом для изучения общества с точки зрения физиологии, наследственности. Сама многотомность романного цикла Золя также была связана с позитивизмом, с верой Золя в научный прогресс, в возможность всеохватывающего познания природы и общества.

Главным признаком современного романа Золя считал отказ от «героев», появление обыкновенных рядовых персонажей, не возвышающихся над средой, детерминистски средой определяемых. Та же тенденция к дегероизации будет продолжена в семейных романах XX в., где в центре всегда находится история семьи, преимущественно буржуазной семьи или буржуазного рода (Форсайты, Будденброки, Тибо), а не просто буржуазного индивидуума типа бальзаковских Гобсека, Горио, Нюсинжена и т.д.

Вместе с тем, многотомные повествования, появившиеся в первые десятилетия XX в., стремились к большей слитности, чем «Человеческая комедия» или «Ругон-Маккары», которые разбивались на повествования, имеющие самостоятельное значение. «Роман-река» все более становится романом биографическим. Примером может служить и «Жан-Кристоф» (1904—1912) Романа Роллана, и «В поисках утраченного времени» (1913—1927) Марселя Пруста. После Первой мировой войны Роже Мартен дю Гар (1881—1958) расширил роман-жизнеописание в семейную хронику: в отравленной ненавистью воюющей Европе, в мире, где не стало Бога и разрушились все человеческие связи, семейная проблематика заняла особое место и приобрела значительный идеологический и социальный вес.

Знаменитый роман Роже Мартен дю Гара «Семья Тибо» («Les Thibaults»), за который писатель в 1937 г. был удостоен Нобелевской премии, состоит из восьми частей: «Серая тетрадь» (1922), «Исправительная колония» (1922), «Солнечная пора» (1923), «День врача» (1928), «Сестренка» (1928), «Смерть отца» (1929), «Лето 1914 года» (1936), «Эпилог» (1936).

Еще в молодости дю Гар прочитал «Войну и мир» Толстого и в дальнейшем без колебаний определял свое место в литературе — «школа Толстого, а не Пруста». Влияние русского писателя, а также профессиональный инте-

рес к истории (Мартен дю Гар учился в археологическом институте) определили жанровые предпочтения автора — большой роман с многочисленными персонажами, тесно связанный с конкретным историческим временем. Как и у Толстого, временной и пространственный простор многотомного романа открывал возможность показать духовный рост героев, приблизиться к постижению законов бытия и истории.

Созданные в 20-е гг. первые шесть частей могут рассматриваться как классический образец семейного романа. Здесь события ограничиваются частной жизнью героев, поэтому исторически точно датировать время действия затруднительно. Все персонажи и эпизоды в той или иной степени завязаны от отношений, которые сложились в семье Тибо и описываемой параллельно семье Фонтаненов.

Вначале «Семья Тибо» должна была носить название «Добро и зло», и хотя впоследствии дю Гар отказался от этого абстрактно-метафизического заглавия, заявленный в нем бинарный принцип сохраняет важнейшее значение в структуре романа.

Характерный для семейного романа образ дома здесь двоятся: холодный дом Тибо, где дети подчинены жесткой воле отца, противопоставлен уютному жилищу Фонтаненов, где отношения между детьми и родителями более человечны и искренни. Проблема веры занимает весьма важное место в романе. Не случайно две семьи, с жизнью которых знакомит нас автор, различаются прежде всего именно по этому признаку: Тибо — католики, Фонтанены — протестанты. Активную роль в жизни обоих семейств играют священники, приходящие на помощь в трудные минуты: аббат Векар и пастор Грегори. Однако в целом позиция автора в вопросах религии отличается скептицизмом.

Семейный роман дю Гара изначально должен был строиться по схеме, принципиально отличной от натуралистической, где семья уподоблялась ветвящемуся дереву: «...мною неожиданно овладела мысль написать историю двух братьев: двух существ с совершенно различными темпераментами, но с глубоким, хотя и неясным сходством, которым могучая сила рода наделяет людей одной крови». В связи с отношениями братьев выражается дорогая для дю Гара идея о биологическом и духовном единстве рода. «Братья! Не только та же кровь, но и те же корни испокон веков, те же самые питательные соки, тот же пыл! Мы не только два индивидуума — Антуан и Жак: мы — два Тибо, мы род Тибо», — говорит Антуан. Вокруг фигур братьев Тибо, Антуана и Жака, выстраивается вся образная система романа.

Натура младшего брата Жака сложна и противоречива. Его необыкновенная пылкость чувств рано проявляется в нежной привязанности к ровеснику Даниэлю де Фонтанен (секрет этой дружбы-любви раскрывается перед чужими глазами на страницах «серой тетради», упомянутой в заголовке первой части). В лице Жака Мартен дю Гар создал один из лучших портретов подростка во французской литературе. Ощущение собственной исключительности, инновации сочетается у Жака с бунтарским, творческим началом. Его нонконформизм рано заявляет о себе бессознательным жизнетворчеством Жака: вместе с Даниэлем они нарушают привычный жизненный уклад и убегают из дома.

Драматизм и основной конфликт романа раскрывается в извечной проблеме отцов и детей: младший сын Тибо Жак не желает подчиняться воле отца. Особая непримиримость этого конфликта подчеркнута тем, что с целью смирить бунтарский дух сына Оскар Тибо помещает его в созданную им

же исправительную колонию. Принадлежащий к верхушке буржуазного общества Тибо-отец воплощает жесткость и ригидность старых семейных и общественных установлений.

Художественная одаренность Жака приводит его к занятиям литературой. Он станет автором исповедальной книги «Сестренка» (своеобразный «роман в романе»), где рассказ о первой любви предстает как эпатирующая история борьбы двух чувств в душе героя, одним из которых было естественное влечение к сестре.

Закономерным образом и вполне в духе времени бунтарская натура Жака приводит его в конце концов в ряды социалистического движения. Однако увлеченный революционными идеями Жак не может освободиться от гнетущих его сомнений: он отдает себе отчет, что все экономические преобразования, все революционные перемены могут оказаться бессильны, чтобы изменить главное в человеке — его природу.

Тяготение Жака к свободе, нежелание быть как все принимает формы настоящей одержимости. Оно вступает в конфликт не только с консерватизмом буржуазного мира — даже любовь его к Женни, сестре Даниэля де Фонтанен, внутренне противоречива. Сюжетный ход, сближающий Жака и Женни, очень многофункционален и значим. Он не только объединяет две враждующие семьи — протестантскую и католическую — на манер Монтеки и Капулетти у Шекспира. Плодом этого союза становится маленький Жан-Поль, с которым связывается остающееся за рамками романа будущее рода Тибо.

Нонконформисту Жаку во многих отношениях противопоставлен старший брат Антуан, ученый, талантливый врач. Альбер Камю так передавал суть этого образа: «Антуан далек от совершенства... Ему хочется верить, что система, в которой он живет, — наилучшая система, и каждый в конечном счете может приобрести для себя частный особняк на Университетской улице, чтобы заниматься в нем почетным ремеслом врача». Человек науки, он мыслит общество системой продуманных закономерностей, а политиков — профессионалами в своем деле, которым можно безоговорочно доверять. С образом Антуана связаны самые напряженные размышления о смысле человеческой жизни: «Я живу... это факт. Иначе говоря, я непрестанно выбираю те или иные поступки и действую... Но здесь-то и начинается темнота. *Во имя чего* совершается этот выбор и эти действия?.. Сумею ли я сформулировать *мой закон*? Узнаю ли когда-нибудь, во имя чего?» (I).

Как и Жак, Антуан приходит к выводам, противоречащим традиционной морали, и признается, что «добро» и «зло» стали для него словами и он может допустить, что «все дозволено». Однако Антуана ведет по жизни безошибочное чутье к добру, которое связано с его профессией: как врач он безотказно и самоотверженно помогает людям. Смысл жизни Антуана — честный, профессиональный труд, и этого, по дю Гару, оказывается вполне достаточным, чтобы считать человеческую жизнь состоявшейся. Подчиненное профессиональному долгу существование Антуана, кажется, не может вместить ничего экстраординарного. Однако дю Гар вводит один из увлекательнейших эпизодов романа — историю страсти Антуана к экзотической рыжеволосой красавице Рашель, с которой связана идея о неисчерпаемости тайн бытия: «Каждый день бывало у него такое ощущение, что теперь-то он добрался, наконец, до той крайней точки, откуда может мысленно обозреть всю ее <Рашель> жизнь в целом и составить о ней общее суждение; но на следующий день новое признание, воспоминание, а то и просто намек открыва-

ли неожиданные горизонты, опять сбивавшие его с толку» (I). Даже трагически прерванное, это чувство открывает Антуану неведомую полноту жизни, вводит его в новый мир ярких переживаний и запретных страстей. Умиравший Антуан напишет, подводя итоги своего жизненного пути: «Эта бедная любовь, несмотря ни на что, была лучшим в моей бедной жизни» (II). О значении образа Рашель в романе Альбер Камю заключает: «Только женщина могла разбить раковину, в которую Антуан заточил себя. Истина не могла быть постигнута материалистом иначе чем через плоть».

«Семья Тибо» не без оснований называют романом о войне и мире. В «Лете 1914 года» семейная хроника трансформируется в эпическое полотно, приближается к социально-историческому роману. По первоначальному замыслу дю Гар собирался продолжить семейную хроника и рассказать о дальнейшей судьбе Жан-Поля — о том, как он полюбил жену своего лучшего друга, «двадцати лет от роду пустился в безумную авантюру», завершившуюся убийством и скандалом. Однако в 1930-х гг. семейный материал, обращение к частной человеческой судьбе в ее интимно-личностном измерении, уже не отвечал духу времени. Факт распада семейных связей все очевиднее соотносился с распадом целой общественной системы. В преддверии Второй мировой войны многие европейские писатели обратились к периоду кануна Первой мировой войны (в предвоенные годы начинается не только действие «Семьи Тибо», но и «Хроники Паскье» Жоржа Дюамеля, «Людей доброй воли» Жюль Ромена). Глубинные причины этого достаточно очевидны: писателями руководило более или менее осознанное желание обратиться к художественному исследованию предпосылки Первой мировой войны, чтобы не дать повториться ужасу кровавой бойни, к которой вновь скатывалась Европа. В свое речи при вручении ему Нобелевской премии дю Гар говорил, что в последних частях цикла он хотел преподнести «патетический урок прошлого».

Семейное время рода в последних двух частях вливается во время историческое, последнее даже вытесняет его на второй план. Беллетристические компоненты сюжета ослабевают. Обращаясь к сравнительно недавним событиям (от времени написания романа их отделяет всего двадцать лет), писатель имеет дело с материалом скорее публицистическим, еще не устоявшимся с исторической точки зрения, что делает многие страницы «Лета 1914 года» похожими на газетные публикации, политические брошюры, военную журналистику. Если в первых шести частях автор словно дает нам крупные планы героев, то в «Лете 1914 года» преобладают общие планы, массовые сцены. Растет количество персонажей, включенных в политические события, которые оказываются теперь в центре внимания автора. В круг вопросов романа «Лето 1914 года» включены сложнейшие политические проблемы: вопрос о сущности капитализма, трактовка войны как неизбежного следствия капиталистического строя. Огромное место в этой части романа отводится социалистическому движению. Сфера личных семейных отношений отходит на второй план, и в ней ощутимы заметные изменения: время исторических катаклизмов, трагическая необходимость нового самоопределения героев делают очевидной зависимость семейных связей от общественной ситуации эпохи. История слугит своего рода трибуналом, который судит каждого из вымышленных героев. Логика романа со всей очевидностью показывает, что в XX в. уйти от политики, от общества нельзя. Этот вывод столь же значим для дю Гара, как и другая магистральная идея повествования о семье Тибо: конечности индивидуального бытия и силам социального распада Роже Мартен дю Гар в своем се-

мейном цикле противопоставляет веру в неисчерпаемость человеческого, природы, которая для него убедительнее всего обнаруживает себя в биологическом и духовном единстве семьи, в неистребимой силе рода.

Эпопея

Понятие эпопеи в современной культуре — из ряда многослойных. В повседневном словоупотреблении «эпопеи» называют длинный и запутанный ряд событий, нередко вкладывая в это определение иронический смысл, так как задача бывает несоразмерна потраченным на ее решение усилиям. В этой иронии звучит глубинное уважение к героике истинной эпопеи, заложенное в языке культурной традиции.

Среди всех литературных жанров эпопея является наиболее древним и сохранившим в процессе своей эволюции основные жанровые признаки — широту охвата действительности, отражение выдающихся национально-исторических событий. Наиболее древней формой эпопеи была поэтическая, восходящая к эпическим поэмам древности («Махабхарате», «Илиаде» и «Одиссее»), в XIX в. возникают роман-эпопея и эпические циклы, включающие несколько романов («Человеческая комедия» Бальзака). XX век привнес в развитие древнего жанра новые черты, связанные как с пониманием героики, роли личности в истории, так и с формами выражения эпического начала, изображения хода истории. Новый тип героини показывает Р. Роллан в романе «Очарованная душа»: вместо «один против всех» романтиков — «одна во всех». Т. Драйзер расширяет картину метаний и нравственного падения своего героя до масштабов «американской трагедии». В стремлении достичь максимальной объективности и широты охвата Д. Дос Пассос прибегает к литературному конструктивизму, а М. Пруст создает «субъективную эпопею» «В поисках утраченного времени».

Ромен Роллан (1866—1944)

Вступивший в литературу в последнее десятилетие XIX в., молодой Роллан был глубоко встревожен состоянием современного искусства в Европе с преобладанием декадентских мотивов и литераторов, «старательно отводящих взгляд от жизни». В 80-е гг. Роллан, учась тогда в Высшей нормальной школе в Париже, познакомился с произведениями Льва Толстого, мысли которого он в ту пору воспринял глубоко и на всю жизнь. Поиски своего пути побудили юношу написать Толстому письмо в 1887 г. в поисках совета, как жить. Ответ русского писателя об истинных деятелях науки и искусства, которые трудятся во имя человечества, стал для Роллана жизненным ориентиром. С учетом этого влияния точнее удастся определить эволюцию эстетических взглядов Роллана, развивавшихся в неотрывном единстве с его общественными взглядами: «Я начинаю чувствовать, что столь любезный моему сердцу индивидуализм, на основе которого я создал свою жизнь и своих героев, был одним из тех «теплых башлыков», против которых предостерегал меня Толстой и которые не позволяют мне видеть истины. Это предрассудок целой эпохи...» (дневниковые записи сентября 1895 г.).

Первым рождается цикл драм о французской революции, который он будет позднее называть «Илиадой французского народа», т. е. с самого начала писателем владеет широкий замысел обратиться к истории в поисках героического и великого, чего не хватало эпохе упадка, по сути — замысел эпи-

ческий. В цикл «Драмы Революции» первоначально¹ вошли пьесы «Волки» (1898), «Торжество разума», «Дантон» (1900) и «Четырнадцатое июля» (1901). Однако Роллан столкнулся с практически глухим неприятием критики, непониманием его творческих замыслов. Народный театр, созданный им вместе с группой энтузиастов, вскоре прекратил свое существование. От этого этапа осталась книга мыслей о взаимодействии театра и народного зрителя, оформлении спектаклей — «Эстетика народного театра».

После тяжелого творческого кризиса начался второй этап творчества Роллана: 1901—1914 гг. Будучи историком музыки, Роллан обратился за утешением к Бетховену, умевшему высекать радость из страдания. Жизнеописание немецкого композитора (1902) стало подступом к эпопее «Жан-Кристоф» («Jean-Christophe») из десяти книг. Предпринимая этот большой труд, писатель адресовал его читателям всей Европы, желая поддержать искру творчества в их душах и рассчитаться с продажным искусством «Ярмарки на площади». И главным успехом стало обретение к концу публикации романа в 1912 г. многих друзей и союзников, в числе которых были М. Горький, Г. Уэллс, Б. Шоу.

Хотя автора интересует прежде всего область духовной жизни, она раскрывается на широчайшем общественном фоне. Сделав героем немецкого композитора, Роллан, с одной стороны, желал показать Францию со стороны, «свежим взглядом чистосердечного и простодушного гуруна» («Германское происхождение Жан-Кристофа»), с другой — хотел бросить вызов и французским, и немецким националистам. В готовившейся к войне Европе творческая позиция Роллана не могла не вызвать уважения у мыслящих людей. Интернационализм, уважение к культурным достижениям других народов Земли станет неослабевающей чертой творчества Роллана.

Действие первых четырех книг эпопеи протекает в Германии. Кристоф, сын бедного придворного музыканта, растет в карликовом немецком герцогстве, в городке, погруженном в скуку, опутанном сплетнями. Тем упорнее он противится влиянию затягивающей рутины. Если Бальзак установил законы формирования героя под прямым воздействием социальной среды, то Роллан создал героя, который формировался в борьбе со средой, объединяя вокруг себя лучших людей, — «человека в пути», как он его называл. Первые три книги — детство и юность героя, когда он учится владеть своими чувствами, выражая их в музыке, когда система конфликтов связана больше с семейным мирком, но уже первая любовь выводит героя за ее пределы, демонстрируя враждебность спесивой немецкой аристократии. В общении с матерью, с дядей Готфридом, Сабиной формируется талант Кристофа, его удивительная способность везде слышать гармонию звуков: в каплях дождя, в волнах Рейна, в колокольном звоне, бесхитростной песенке. Завершают все три первых тома коды, как в музыкальном произведении, в которых слышен требовательный голос автора: «Не уставай желать и жить».

Четвертый том — «Бунт» — повествует о первых самостоятельных шагах в мире искусства, он более ироничен по тону, ближе к сатире. Параллельно разворачиваются две музыкальные темы: бури, назревающей в творческой личности, и зыбучих песков, засасывающих при каждом движении. Сочувствие в кружках декадентов оказывается показным, обещавший поддержку знаменитый композитор Гаслер (в образе которого прочитываются

¹ Впоследствии, вплоть до 1939 г., Роллан пополнял этот цикл, и он включает восемь пьес.

черты Вагнера) отстраняется, Кристофа практически изгоняют из немецких музыкальных кругов, и он едет во Францию, где разворачивается действие пятой книги — «Ярмарка на площади», проникнутой еще более саркастическим отрицанием лицемерия и продажности искусства. Черты салонного социалиста Леона Блюма, ряда проникнутых крайним скепсисом писателей (д'Аннуцио, Жид), шовиниста Барреса сконцентрированы в образе Леви-Кера, который с утонченной лощеностью, небрежно, но уверенно подкапывался подо все великое, что было в умиравшем старом обществе, — «под все мужественное, чистое, здоровое, народное, под всякую веру в идеи, чувства, в великих людей, в человека», проявляя в этой разрушительной работе «инстинкт могильного червя». Кристоф испытывает подлинный гнев против «балагана», в который превратилось искусство во Франции. Однако он перерастает этот гнев, опираясь на верных союзников и друзей, среди которых «гений божественной музыки» Бах, Рембрандт, поддерживающий его доброй «тенью надежд». Его потрясает героическая история Жанны д'Арк, глубина самоотверженности французской крестьянки Сидонии. Он находит любящего и понимающего друга — Оливье Жанена, и постепенно перед Кристофом встают очертания другого Парижа — Парижа волшебного света и очарования Сены: «...с гибкими движениями, с расчетливой небрежностью раскинувшаяся в роскоши и строгом убранстве своего города, в браслетах мостов, в ожерельях памятников, улыбающаяся своей миловидности, как вышедшая на прогулку хорошенькая парижанка».

Композитор становится более зрелым, освобождается от «фанатизма ума, от жестокости и беспощадности, свойственной творящему». Именно обретение друга позволило ему по-настоящему приблизиться к душе Франции — об этом седьмая и восьмая книги, «В доме» и «Подруги». Кристофу уже 30—35 лет, он входит в дом подлинной Франции, знакомится с французами, творящими для своей родины, находит любовь всей своей жизни — Грацию. Теперь он способен отдавать и задается великой миссией: подобно полководцу Рейну, пробивающему дорогу «между холмами Франции и германской долиной», соединить в дружеский союз два народа, правители которых сделали все, чтобы натравливать их друг на друга снова и снова.

Последние два десятилетия жизни Кристофа наполнены новыми кризисами и их разрешением. Девятую книгу — «Неопалимая купина» — Роллан назвал «базой диссонансов», которые разрешаются в десятой — «Грядущий день». Диссонансы начинаются проблемами общественными и заканчиваются личными. Он ждал революцию, воплощал в музыке буйные страсти приближающихся сражений, в которых Оливье подслушал «воплъ зверя» из «недр плоти», и во время первомайских боев даже идет на баррикады, но — лишь теряет там друга. Личный кризис испытывает Кристоф, переживая иссушающую его страсть к Анне, и едва не кончает жизнь самоубийством. Не удалось найти и создать в жизни ту гармонию, к которой стремился герой. И больше всего тревожат его подростки, молодое поколение — сын Оливье и дочь Грации, которые воспитываются обществом для принятия войны. На пороге смерти Кристоф возвращается в город своего детства, чтобы прикоснуться к родной земле.

В романе выведена широкая панорама жизни четырех стран: Германии 70—80-х гг. XIX столетия, Франции 90-х гг., Швейцарии и Италии начала века и снова Франции — уже накануне Первой мировой войны.

Перед самым началом войны выходит, пожалуй, наиболее жизнеутверждающая, делающая очевидной преемственность с традициями Рабле книга

Роллана — «Кола Брюньон» («Colas Breugnon»). Время действия — рубеж XVI и XVII столетий, когда бушевали ожесточенные религиозные войны, а место — Кламси, где провел свои юные годы Роллан. К образу Кола, талантливого резчика по дереву, писатель воссоздает воплощение животворящих сил искусства и человеческого сострадания, благодаря которым годы позднего французского Возрождения вошли в сознание народа не только как родина испытаний, но и как праздник энергии творчества.

В годы войны Роллан занимает выраженную антивоенную позицию, обращается с призывами к тем, кто пытался встать «над схваткой», а по сути — поощрял кровопролитие. Два сборника статей — «Над схваткой» и «Предтечи» — сыграли большую роль в сплочении интеллигенции и прояснении сущности войны. Стиль Роллана, всегда эмоциональный, в эти годыavenит болью. В 1916 г. появляется статья «Убиваемым народам», подытоживающая аналитическое и эмоциональное отношение к войне писателя, будящая мысль: «Течет кровь, текут деньги, и остановить этот поток не спешат». Он обращается к европейской цивилизации: «Кровь течет, придется пить. Пей до дна, Цивилизация!» — и включает актуальные цитаты из только что появившихся книг. Так, он приводит рассказ миссионера из книги А. Перье «Глубокие причины войны», вышедшей в 1916 г., о том, как объясняли негры белый цвет кожи европейцев: «Что ты сделал с братом своим? — спросил Бог Мира европейца. И от этого вопроса он поблдедел». В декабре 1916 г. он публикует статью «Извилистый подъем», лейтмотивом которой становится призыв не отчаиваться на пути к человеческому единству, и зорко следит за тем, как в общее движение все больше включается мысль Азии¹. Об извилистом пути к миру он пишет в 1919 г. аллегорическую пьесу в «аристофановском духе» «Лилиюли».

Следующий период творчества, с 1919 по 1931 гг., назван Ролланом «годами борьбы», когда он разрывался между «ненасилием» Толстого и Ганди и «безусловной необходимостью социальной революции». В это время, помимо драм и жизнеописаний Ганди, Рамакришны и Вивекананды, были написаны три первых тома романа-эпопеи «Очарованная душа». С 1931 г. наступает период более решительных действий: вместе с Анри Барбюсом и Максимом Горьким Роллан стал инициатором организации первого антифашистского конгресса в Амстердаме (1932), выступает в поддержку республиканской Испании. Он завершает «Очарованную душу», пишет четвертый том «Провозвестница», состоящий из двух книг: «Смерть одного мира» (1931) и «Роды» (1933), приводя своих героев в ряды антифашистов. К этому периоду относится и лучшая из «Драм Революции» — «Робеспьер». В период оккупации Франции Роллан оказывается отрезан от остального мира, но продолжает творить, доведя до конца шеститомный труд о музыкальных произведениях Бетховена, вновь обратившись к наследию своего верного друга, а также находит возможность общаться с деятелями Сопротивления. Роллан дожил до освобождения Франции и умер 30 декабря 1944 г.

Помимо романа «Жан-Кристоф», наибольший вклад в развитие эпопеи Роллан внес своим «романом-рекой» о жизни Аннеты Ривьер «Очарованная душа» («L'âme enchantée»). Сравнение с рекой вызывает не только смысловая наполненность имени главной героини, но и принцип построения

¹ О роли Роллана во взаимодействии культур Запада и Востока подробнее см. в главе пятой учебника.

самого произведения, где судьбы героев сливаются с потоком жизни, наподобие притоков большой реки. С реками, впадающими в мировой океан человеческой мысли, любил сравнивать культуру разных стран сам Роллан. Кроме того, стилистика повествования, структура описаний с обилием фраз, уточняющих переживаемое героями, «поток углубления сознания», если можно так выразиться, Аннеты и Марка зачастую вызывают ассоциации с течением реки.

Мотивируя выбор героини, Роллан в обращении к читателю писал, что избирает существо, с которым чувствует свое родство, и предоставляет ему свободу. Правы его герои или нет — они существуют. «Жизнь — это немалое оправдание». Ему хотелось черпать из жизни, ибо «не каждый сознает, что живет», как говорил Гёте. В переписке с М. Горьким Роллан специально останавливается на том, что Аннета представляет собой новый тип женщины: «В продолжение двадцати пяти — тридцати лет я наблюдал его во Франции, наблюдал, как он мучительно завоевывает не только право на существование, но и (что еще труднее в стране старой консервативной буржуазии и глубоко женофобской по существу) крепкую веру в себя»¹. Он полагал, что в Аннете Ривьер «сливаются души независимых и искренних женщин всех стран», и именно от нового женского поколения ожидал писатель «осуществления величайшего прогресса».

Аннета Ривьер нарисована Ролланом как человек глубоко современный. Эта 24-летняя (в начале повествования) девушка только казалась носителем чисто женских проблем. Еще в «Жан-Кристофе» Роллан много внимания уделяет вопросам формирования новой женщины. «Нам, женщинам, мало одностороннего счастья. В нас живет много душ», — говорила Люсиль Арно Кристофу. Сравнивая героиню «Очарованной души» с героями предыдущих романов Роллана, Т. Мотылева отмечает ее большую многогранность: у нее нет гениальности Кристофа и таланта Кола Брюньона, но она вся погружена в «действие-труд», обладает нравственной цельностью, поэтому, как бы много места в романе ни было уделено любви и материнству, в центре его — вопросы жизнестойкости и идеалов человека в целом.

Трудно дается Аннете способность видеть, и ясно размышлять о виденном, и принимать решения. Тут писатель противопоставляет свою героиню, живущую в XX в., многим ее предшественницам XIX в., которые только чувствуют и ошибаются, но не могут понять своей ошибки. Теперь молодые женщины созревают неизмеримо быстрее для осмысления своих чувств, для анализа поведения и желаний близких людей. Жизнь требует от них скорых и более ответственных решений.

В первых двух частях романа — «Аннета и Сильвия» и «Лето» — возникает своеобразное продолжение основных мотивов «Жан-Кристофа». Совпадает и время действия — это тоже начало века. Завершение «Лета» приходится на самый канун Первой мировой войны. Поэтому вначале будто находишь в уже знакомый дом, только познакомишься с иной его частью. Но постепенно все ошутимее становится различие взгляда «женскими глазами» на развитие событий. Роллан раскрывает влияние внешних обстоятельств на мироощущение Аннеты: смерть отца, появление сводной сестры Сильвии из парижского предместья, глубокое постижение окружающих людей, любимого и себя. Порыв первого большого чувства, столкновение разбуженной чувст-

венности, жалости к любимому и мыслей о том, что делает женщину человеком, привел к разрыву с Роже Бриссо: «Ей хотелось вступить в брачный союз, чтобы стать не просто женой, обезличенной, бездеятельной, а свободным и верным товарищем. Он же не придавал этому ровно никакого значения». Следующие 15 лет ее жизни прежде всего связаны с трудом, позволяющим ей зарабатывать на ребенка и себя и сделавшим ее «зрячей» перед лицом враждебного мира. Встречи и столкновения Аннеты с эгоизмом, скепсисом, предрассудками еще больше укрепляют требования к любви, семье, дружбе, которые без доверия и уважения не имеют будущего. Три образа тревожат мысли и чувства Аннеты. Они даны в контрасте: покорный предрассудкам его семьи Жюльен Дави, Марсель Франк, с его изворотливым скепсисом преуспевающего молодого человека, и Филипп Вилар — ожесточенный и мститель «корыстной» эпохе своим эгоцентризмом. Тому, кто обращался с Аннетой как с «завоеванной провинцией», она давала отпор, хотя это давалось ей и нелегко.

В третьей книге — «Мать и сын» — сорокалетняя Аннета встречает войну. Роже Бриссо теперь министр, забравшийся в свое кресло благодаря полной беспринципности, искусству «обработки и эксплуатации избирательного стада». Он и такие, как он, солируют в «оркестре Антанты». Влияние событий в России подтолкнуло Аннету и Марка к более ясной оценке действительности, колебаний молодежи. Аннета мужает, уже не заботы о хлебе и не думы о сыне волнуют ее постоянно. Роллан сталкивает героиню с трагедией поколения, загубленного войной. В госпитале Аннета по-новому понимает материнство («Все вы — мои сыновья»). Маленьким «делом дружбы» с ее стороны становится попытка соединить разлученных войной смертельно раненного француза Жерома и военнопленного австрийского художника Франца. Но это лишь слабая тень отношений Оливье и Кристофа, война разрушила живые связи, укреплявшие дружбу. И саму Аннету из «зыбучих песков» отчаяния спасает только трагическое письмо Марка. Заброшенность молодого поколения в результате войны потребовала материнской и человеческой поддержки.

Замысел последней книги — «Провозвестница» — Роллан излагал в письмах к Горькому 1932—1933 гг.: он объединяет рассказ о трагическом хаосе той эпохи, откуда в заблуждениях и страданиях пробивается новый мир, в борьбе с «ярмаркой на площади», распространенной теперь далеко за пределы одной нации. А в центре романа — мать и сын. Сын падает в пути, но другой герой — мать — продолжает идти, как бы держа на руках тело сына, но нравственно поддерживаемая им, его духом. «Роды» — название последней части, посвященной не только рождению нового мира, но и таинственному «возрождению умершим сыном матери, одетой в траур». Мать и сын проходят разную школу жизни, но оба живут и действуют под влиянием «центра циклона — СССР».

Марк, как и другие молодые люди «потерянного поколения», ищет в дымящемся хаосе после войны ориентиров, ему недостаточно просто бунта. Он отвергает салон, модный спорт, не может найти работу — его университетский диплом никому не нужен, попадает в тюрьму. Первый том завершается полной трагизмом главой «Ветер преступления» — этот «ветер» треплет души людей. Именно здесь звучит тяжелая исповедь Аси Волховой, прошедшей тяжелый путь белогвардейщины, эмиграции и утраты родины. Помогая Асе, Марк постепенно обретает полноту чувств, «совпадает» с собой и другими людьми, кого он уважает (среди них — ставший университетским про-

¹ Переписка А. М. Горького и Р. Роллана. М., 1960. Т. VIII. С. 387.

фессором Жюльен Дави, археолог Бруно Кьяренца), и становится активным участником антифашистского движения.

«Джунгли», через которые проходит Аннета на пути к возмужавшему сыну, — это разнообразные ситуации, сложившиеся в Европе после войны, а также сферы жизни, чья опасность ярче всего проявилась именно в эти годы (например, газета на службе финансовой клики под руководством «гангстера прессы» Тимона, в редакцию которой попадает Аннета). Она воссоединяется с молодой семьей сына незадолго до трагических событий, в которых Марк гибнет от ножа итальянского чернорубашечника, но взаимная поддержка дает им силы растить сына Аси и Марка Ваню, и в финале романа Аннета окружена как старыми друзьями, так и ее духовными детьми, число которых прибавляется.

Метод изображения, избранный Ролланом в «Очарованной душе», — это по сути социалистический реализм: передается динамика исторического процесса, где личность выступает активным участником, *сознательно выбирающим деятельный путь созидания*. И это не книжный альтруизм, прокламация любви к ближним. Роллан показал, как такая позиция может естественно вырастать из жизни человека, внимательного к движениям собственной души, но ощущающего также ответственность перед другими и за других. Поистине — «одна во всех». На таких людях зиждется культура.

Теодор Драйзер (1871—1945)

Писатель вырос в семье ткача, где он был двенадцатым ребенком, и с юных лет был вынужден сам зарабатывать себе на хлеб. Шестнадцати лет он уехал из родного городка в Индиане в Чикаго, где выполнял разную подсобную работу — разносчика, уборщика и т.п. Жизненные университеты показали ему изнанку жизни, но и научили ценить людей труда. Настоящий университет — штата Индиана в Блумингтоне — ему удалось посещать только один год в 1888/89, а пробудившееся в тот год стремление к литературной деятельности в 1892 г. привело молодого Драйзера в газету «Чикаго дейли глоб». С этого времени начинается его журналистская деятельность, в процессе которой он познакомился с самыми разнообразными областями жизни Америки. В первом биографическом справочнике «Who's Who in America» 1899 г. уже содержатся сведения о Драйзере как о «журналисте-писателе». Продолжает он и самообразование, много читает, но постепенно его все больше начинает тяготить противоречие: «Ничто меня так не смущало, как противоречие между тем, что я наблюдал, и тем, что я прочитал. В книгах все было красиво, безмятежно и никогда ни намек на жестокость жизни и ее грубость и пошлость»¹.

Роман Теодора Драйзера «Сестра Керри» (1900) развивал по существу идеи повести Твена «Человек, который совратил Гедлиберг» (1899). Драйзер в своем творчестве стремился следовать тому литературному направлению, которое представлено Фуллером, Крейном, Гарлендом, Норрисом, создававшими в Америке, как отмечал сам Драйзер, «роман протеста». В первом романе Драйзера мы видим и острое обличение стяжательского духа, которое присуще Фуллеру, и изображение страданий и лишений людей «на дне», которое сделало «Мэгги — дитя улицы» Крейна вехой в истории американской реалистической литературы, и присущее роману Норриса «Мак

Тиг» обличение власти денег в американском обществе. Все эти книги старейшина американской литературы У. Д. Хоуэллс приветствовал, исключение составила лишь «Сестра Керри». Едва ли Хоуэллс пугала сама по себе та аморальность героини Драйзера, против которой ополчились многие критики. — ведь Хоуэллс сумел оценить повесть «Мэгги — дитя улицы», и его не испугало отсутствие мешанских добродетелей у героини Крейна. В отличие от Мэгги, покончившей самоубийством, Керри не только не наказана за свои пороки, но даже процветает благодаря им и делает карьеру в нью-йоркском варьете, а это уже никак не соответствовало представлениям Хоуэллса об улыбатых сторонах жизни и тем более не могло служить предостережением молодым девушкам.

История девушки из народа, которая, став преуспевающей актрисой ценой утраты лучших моральных качеств, так и не добилась счастья, превратилась под пером писателя-гуманиста в большое социальное полотно, беспощадно раскрывающее бесчеловечность Америки монополий.

Драйзер пошел дальше своих предшественников и учителей в литературе. Освобождаясь от свойственных их творчеству натуралистических черт, Драйзер завершил период становления «романа протеста». При этом писатель, безусловно, обратился и к опыту своего великого предшественника, хотя и далекого от него по творческой манере, — к опыту Твена. Именно реалистическое мастерство Твена помогло Драйзеру достичь в своем романе сочетания скрупулезной мотивировки действий и поступков героев с широким охватом жизненных явлений американской действительности, с социальными обобщениями крупного плана.

«Сестра Керри», однако, была встречена холодными, враждебными рецензиями. Это неудивительно, ведь в тогдашних книгах по истории американской литературы даже о Твене или умалчивали, или лишь вскользь замечали, что его книги имеют успех у читателей. В таких условиях борьба за первый роман Драйзера приобрела огромное значение для развития американской литературы, и не случайно исключительно активную роль в издании и популяризации романа сыграл выдающийся американский писатель-реалист Фрэнк Норрис. Он справедливо увидел в «Сестре Керри» веху в литературном развитии США и прилагал все усилия к тому, чтобы книга вышла в свет и стала достоянием читателей.

«Сестра Керри» открыла список таких ярких реалистических произведений, как «Спрут» (1901) и «Омут» Норриса (1903), «Джунгли» (1906) Синклера, «Люди бездны» (1903), «Железная пята» (1908) и «Мартин Иден» (1909) Лондона, — произведений, которыми ознаменовался бурный рост реалистической литературы в США первого десятилетия XX в.

Норрис, у которого в годы испано-американской войны проходит шовинистический угар, обратился к острому социальным проблемам американской действительности. Писатель начал работу над широким социальным полотном — трилогией «Эпос пшеницы», которая, к сожалению, осталась незавершенной. Первый том эпопеи «Спрут» обличал железнодорожных магнатов, их посягательства на интересы фермеров в Калифорнии, рисовал борьбу фермеров с корпорациями. Во втором томе «Омут» речь идет о спекуляциях пшеницей. Третий том «Волк» Норрис не успел написать.

Крупнейшим достижением Норриса был роман «Спрут» («The Ostrus»), в котором впервые в американской литературе писатель нарисовал панораму бурных социальных столкновений, порожденных наступлением монополий на жизнь Америки и американцев.

¹ Интернациональная литература. 1935. № 12. С. 64.

Монополии в глазах Норриса — это спрут бездушных компаний, опутавших паутиной железных дорог близкую сердцу писателя Калифорнию, спрут зажавший в своих железных тисках всю страну. Норрису отвратительны люди, служащие этому спруту, — банкир Берман, железнодорожный магнат Шелгрим.

Железнодорожному спруту пытаются противостоять фермеры, выращивающие пшеницу на землях, владельцем которых считается железнодорожная компания, — Аникстер, Деррик, Бродерсон, Остерман, смелые, сильные, мужественные люди, которых постоянно грабит железнодорожная компания, повышая тарифы на перевозку пшеницы. Фермеры объединяются и вооружаются, чтобы помешать новому грабительскому плану железнодорожных магнатов, пытающихся отнять у фермеров их землю. В схватке с шерифом и его людьми все они гибнут. Ненависть к респектабельным каннибалам XX в., выраженная с силой, которая заставляет вспомнить великого Свифта, придает роману огромную эмоциональную выразительность.

Норрис углубленно рассматривал проблему правды в искусстве, он утверждал, что правда жизни (truth) и достоверность факта (assigasy) — не однозначные понятия. Писатель, по мнению Норриса, должен стремиться увидеть правду, которая скрывается за фактом, он выступал против фактографического бытописательства, за широкое реалистическое видение процессов и явлений общественного развития.

В русле критического реализма выступила и группа американских литераторов, так называемых «разгребателей грязи», поставивших перед собой задачу разоблачать деятельность трестов и монополий. С позиций буржуазного радикализма эти писатели, среди которых выделялись Линкольн Стеффенс, Дэвид Грэхем Филлипс, Сэмюэл Гопкинс Адамс, Ида Тарбелл, обличали коррупцию в государственных учреждениях, раскрывали тайны и мошенничества корпораций и монополий, выносили их на суд общественности в своих сенсационных романах, рассказах, очерках, статьях, памфлетах.

Особенно широкую известность из «разгребателей грязи» получил Линкольн Стеффенс, который с 1892 г. работал журналистом в Нью-Йорке. Он был одним из вдохновителей этого движения. Сотрудничая в журналах, он опубликовал множество статей, разоблачающих коррупцию правительственных чиновников и манипуляции корпораций. Из этих статей составлены публицистические книги «Стыд городов» (1904), «Борьба за самоуправление» (1906) и др.

Важным событием в развитии реалистической литературы США стали первые два тома «Трилогии желания» Драйзера, в которых писатель широким планом нарисовал образы хозяев буржуазной Америки. Развивая традиции Твена и Норриса, опираясь на художественный опыт своих современников — Лондона и Синклера, на богатейшие материалы о мясных, нефтяных, стальных и иных трестах, преданные гласности смелыми «разгребателями грязи», Драйзер по-новому решает образ капиталиста. Его Каупервуд — не только конгломерат пороков, свойственных американскому бизнесмену, дельцу, финансисту, миллионеру, но и сильная личность, отдающая свою энергию призрачным и ложным целям, растрачивающая свои силы впустую.

В 1925 г. Драйзер опубликовал книгу, которая принесла ему всемирную известность. Она называлась сурово и просто: «Американская трагедия» («An American Tragedy»).

Сюжет, который лег в основу романа, заинтересовал Драйзера в самом начале его литературной деятельности, вскоре после опубликования романа «Сестра Керри». Тогда он работал над романом «Повеса», сюжет которого в некоторых моментах совпадал с «Американской трагедией». Непосредственно созданию «Американской трагедии» Драйзер посвятил почти пять лет — с 1920 по 1925 год.

Драйзер полемически направил свое произведение против определенного типа романов, распространенных в США. В подобных книгах описывалась обычно история бедного юноши, который разбогател, женившись на девушке из состоятельной семьи, — «из грязи в князи».

В «Американской трагедии» Драйзер, строя сюжет романа на тех же стремлениях бедного юноши Клайда Гриффитса, не только развенчал эту идею погони за легким счастьем, но и выявил иллюзорность стремления разбогатеть во что бы то ни стало. Поклонение культу материального успеха привело к трагической гибели двух молодых людей — Роберты Олден и Клайда Гриффитса.

Центральный образ романа — Клайд Гриффитс — существенно отличается от героев предыдущих романов писателя своей обыденностью, заурядностью, негероичностью. У него нет, конечно, больших талантов, но нет и никаких врожденных пороков или дефектов. Клайд прежде всего обычный американец. Эта обычность и губит Клайда. «Как всякий средний молодой американец с типично американским взглядом на жизнь» — так начинает Драйзер характеристику Клайда.

Судьба Клайда трагична именно потому, что он усваивает законы поклонения богатству и по мере своих сил и возможностей следует им. Повинуясь и следуя этим законам, Клайд тем не менее гибнет, оттого страшнее его трагедия, американская трагедия.

Сын уличных проповедников, Клайд отнюдь не испытывает почтения к занятиям своих родителей, тем более, что и его заставляли вместе с другими детьми петь псалмы во время выступлений отца с проповедями на улице. Клайд ничем не выделяется среди своих сверстников. Он — само олицетворение обыденности, и в этом смысле он очень типичен. Мечта «выбиться в люди» определяет несоответствие реального положения Клайда и его устремления к легкой жизни. Сначала Клайд становится помощником продавца содовой воды, потом рассыльным в отеле. Он поражен роскошью обстановки в отеле и прежде всего возможностью легкого заработка. Клайд в восторге — он получил первые чаевые.

В образе Клайда подчеркивается неустойчивость, податливость влиянию той среды, в которой он находится. Повествование строится таким образом, что Клайд все время в центре внимания писателя и в то же время четко видны силы, формирующие его характер. Большую роль в развращении Клайда Гриффитса сыграла его служба в отеле. «Одних только разговоров в вестибюле, — пишет Драйзер, — не говоря уже о сценах в баре, ресторанах и номерах, было достаточно, чтобы внушить всякому неопытному и не очень разборчивому существу, будто главное занятие в жизни для всякого, у кого есть кое-какие деньги и положение в обществе, — это ходить в театры, летом посещать стадион, танцевать, кататься в автомобиле, угощать друзей обедами и ездить для развлечения в Нью-Йорк, Европу, Чикаго или Калифорнию. Кто они, эти люди с деньгами, и что сделали они для того, чтобы наслаждаться всей этой роскошью, тогда как у других, по-видимому, точно

таких же людей, нет ничего? И чем именно эти обойденные так сильно отличались от преуспевающих, Клайд не мог понять».

Так раскрывается обусловленность развития образа Клайда, который проникается стремлением попасть в этот мир роскоши и богатства. Эти стремления определяют и его отношение к Роберте Олден — простой фабричной работнице: «... он чувствовал, что был бы очень счастлив с нею, но только при одном условии, чтобы не нужно было жениться». Брак с богатой девушкой казался Клайду путем к исполнению его сокровенных мечтаний о легкой жизни. Так создаются предпосылки для трагедии Клайда и Роберты.

После мытарств и лишений, которые ему пришлось претерпеть, Клайд попадает под опеку богатого дяди — фабриканта. Клайду кажется, что он может, наконец, сделать карьеру. Но на его пути оказывается Роберта Олден. Встреча с богатой Сандрой Финчли внушила Клайду мысль о возможности вступить в столь желанный для него мир и заставила искать пути отделаться от мешавшей теперь ему Роберты. Страсть к Роберте была убита страстью выбиться в мир богатых.

Драйзер не стремится представить Клайда законченным злодеем, негодяем, убийцей и вместе с тем не оправдывает его. Он хочет показать истинных виновников смерти Роберты, показать степень морального падения Клайда, который становится преступником, еще не совершив преступления.

Клайд — человек безвольный. Драйзер говорит о неспособности Клайда совершить собственноручно преступление: этому мешают его слабость и безволие. Роберта гибнет как бы независимо от воли Клайда. Из описания гибели Роберты нельзя сделать вывод, что юридически Клайд совершил убийство.

«Американскую трагедию» часто и не без оснований сравнивают с «Преступлением и наказанием» Ф. М. Достоевского. Об этом говорил и сам Драйзер в 1926 г.

Однако различие в подходе к действительности Драйзера и Достоевского обнаруживается очень легко. Сходство в скрупулезной трактовке причин, побудивших Родиона Раскольникова и Клайда Гриффитса пойти на преступление, не заслоняет того факта, что героя Драйзера заставляет совершить убийство вся система ценностей, которая давит на него. Достоевский же, показав всей логикой повествования истинные причины, толкнувшие Раскольникова на убийство, — нищету и безысходность его существования, — стремится, однако, приписать его преступление влиянию социалистических идей.

Трагедия Клайда не только в том, что он совершил преступление, но и в том, как его судят. В довершение он становится жертвой американского правосудия. Судьба Клайда предreshена задолго до начала суда. Он стал игрушкой в предвыборной борьбе политических партий.

Роман вызвал острую полемику в американской печати. Драйзера пытались обвинить даже в том, что «Американская трагедия» провоцирует убийства.

«Американская трагедия» — этапное завоевание американской литературы. Драйзеру в ней удалось обнажить трагизм одиночества маленького человека в большой и богатой Америке — ведущую тему американской литературы XX века.

«Американская трагедия» получила поистине всеобщее признание, она вошла в мировую литературу как замечательное завоевание реализма, как образец высокого гуманизма. Герберт Уэллс, посетивший в 1926 г. США, назвал эту книгу Драйзера одним из самых величайших романов XX в.

Джон Дос Пассос (1896—1970)

Путь Дос Пассоса в литературе во многом напоминает эволюцию других представителей «потерянного поколения». Накануне Первой мировой войны он учился в Гарвардском университете, в 1916—1917 гг. изучал в Испании архитектуру, что впоследствии повлияло на его творчество. Сам Дос Пассос так писал об этом этапе своей жизни:

«В тот период я находился под большим влиянием статей Джона Рида.

Я поступил добровольцем в Красный Крест и отправился на фронт с французскими войсками. Несмотря на то, что я был в то время пацифистом, мне очень хотелось увидеть войну вблизи. Служба санитаром явилась результатом некоторого внутреннего компромисса. Я был в 1917 г. под Верденом, а в конце года меня перевели в Италию. <...> Весь опыт, пережитый мной в связи с войной, имел для меня огромное значение; я впервые почувствовал себя стоящим в самом низу социальной пирамиды, где человек равен собаке, и далеко от стен той башни из слоновой кости, за которой пребывает интеллигенция, и я ощутил на себе весь гнет капиталистического общества»¹.

Свое неприятие войны писатель выразил в первой же опубликованной книге «Посвящение одного молодого человека — 1917» («One Man's Initiation: 1917», 1920). В этой небольшой автобиографической книге рассказывалось о судьбе американского юноши Мартина Гоу, который едет во Францию, чтобы участвовать там в войне в составе санитарного отряда. Эта повесть Дос Пассоса, изданная в Англии, была первым значительным американским прозаическим произведением о Первой мировой войне, где уже сказывается своеобразие творческого почерка Дос Пассоса, который развивается в дальнейших произведениях, — писатель стремится избежать последовательного и плавного развития сюжета, предпочитая скачкообразный метод повествования, как ему кажется, более соответствующий характеру жизненного материала.

Первая повесть послужила своеобразным наброском, эскизом к роману Дос Пассоса «Три солдата» («Three Soldiers», 1921). В этом романе, который рассказывает о судьбе трех американцев, участвующих в Первой мировой войне, еще острее стремление Дос Пассоса отказаться от традиционной формы романа, от единого сюжета. Один из героев — Дэн Фюзелли — мечтает стать капралом. Он любит девушку Мэб, которая осталась в Сан-Франциско, где он работал в магазине оптических приборов. Другой парень — Крисфильд — родом из Индианы, там он с двенадцати лет работал на ферме. Наконец, третий — Джон Эндрюс, композитор. Теперь все они — солдаты, но представляют различные слои американского общества и различные районы Соединенных Штатов. Каждая из этих непохожих судеб по-своему доказывает жестокость и губительность не только войны, но и породившего ее миропорядка. Все трое терпят крушение своих иллюзий и оказываются лишними, ненужными людьми.

Книга в значительной степени распадается на три самостоятельные сюжетные линии. В то же время в романе существенную роль играют названия частей, которые подчеркивают общий смысл романа. Часть первая — «Отливается форма» — посвящена подготовке солдат и отправке их Соединенных Штатов в Европу. Часть вторая — «Сплав остывает» — переезд во Францию через океан и первые разочарования, связанные с войной. Часть

¹ Вестник иностранной литературы. 1928. № 9. С. 132.

третья — «Машины» — как бы завершает процесс превращения героев романа в винтики военной машины; здесь описаны непосредственно военные действия. Часть четвертая — «Ржавчина» — война окончена, и гнилость, ржавость военной машины и всего привычного уклада жизни становятся особенно ощутимыми. Часть пятая — «Внешний мир» — рассказывает о столкновении Эндрюса с новой для него мирной парижской жизнью. И наконец, часть шестая — «Под колесами» — подводит итоги: Эндрюс попадает в дисциплинарный батальон, дезертирует, его арестовывают, он оказывается под колесами военной машины, становится жертвой ненавистных ему порядков.

Эти заголовки создают своего рода образ военной машины, которая, даже заржавев, давит своими колесами Эндрюса и его друзей, и вместе с тем передают стремление Дос Пассоса соединить скрупулезность наблюдений над судьбами и характерами героев с широтой и масштабностью обобщений.

Антибуржуазные моменты нарастают в романе Дос Пассоса «Манхэттен» («Manhattan Transfer», 1925), в котором получает дальнейшее развитие его стремление к эксперименту. Роман представляет собой калейдоскоп множества эпизодов, событий, имен, в которых читатель может с трудом проследить судьбы нескольких человек, причем эти судьбы не всегда пересекаются и сталкиваются. Писатель идет дальше, чем в «Трех солдатах», по пути разрушения сюжета. «Манхэттен» как бы состоит из нескольких самостоятельных произведений, эпизоды и отрывки из которых здесь как бы случайно перемешаны: их объединяют только место действия — город Нью-Йорк и время действия — 1890—1925 гг. Дос Пассос считал, что подобное построение романа позволяет ему более всесторонне и объективно показать действительность, передать уже не поток сознания героев, а своеобразный поток жизни Нью-Йорка — крупнейшего города Америки, олицетворения буржуазного мира.

Более полно в романе очерчены судьбы Эллен Течер, Джимми Херфа и Джорджа Болдуина. Эллен Течер — актриса, которая становится потом журналисткой. Ее судьба чем-то напоминает судьбу Керри — о влиянии романа Драйзера в «Манхэттене» пишет и американский критик Ренн. Эллен уходит от неудачника актера Оглторпа, затем от своего второго мужа журналиста Херфа, который ей также представляется неудачником, выходит замуж за адвоката Болдуина — отрекаясь от людей, которых любит, она как бы капитулирует перед силой и богатством Болдуина. Ее судьба олицетворяет утрату иллюзий. Джордж Болдуин — адвокат, делает карьеру на процессе молочника Гэсса Мак-Нила, попавшего под поезд. Преуспевающий Болдуин забывает о либеральных фразах, которые он произносил в начале своего пути, и становится типичным дельцом-политиканом.

Ближе всего автору в этом романе Джимми Херф, бегущий из Нью-Йорка. Херф выходит на шоссе и просит шофера подвезти его. Когда тот спрашивает, куда ему ехать, он отвечает: «Не знаю. Довольно далеко». Этими словами, которыми заканчивается роман, автор как бы сформулировал свой протест против буржуазной Америки и в то же время обнаружил его неопределенность — он знает, что предстоит дальний путь, но не знает, куда этот путь ведет.

Автор разрывает текст романа отрывками из газет, зарисовками нью-йоркской жизни, непосредственно не связанными ни между собой, ни с судьбами героев, перемешивает внутренние монологи героев и описания их жизни, так что вначале читателю романа трудно даже выделить основных героев.

Все эти отдельные, часто мастерски сделанные зарисовки нью-йоркской жизни уподобляют роман «Манхэттен» альбому, где несколько крупных портретов героев тонут во множестве эскизов, рисующих различные детали обстановки того времени и того места, где они живут, — Нью-Йорка начала XX в. Дос Пассос считал, что путем такого построения он достиг наиболее полного и всестороннего воспроизведения действительности, как бы подчеркивая, что героем, точнее, началом, объединяющим этот ворох образов, зарисовок, эпизодов, внутренних монологов, газетных заголовков, является большой город — Нью-Йорк.

Читатель как бы искусственно задержан на уровне представления, автор надеется, что калейдоскоп картинок и образов сам по себе вызовет в сознании читателей общую картину жизни большого капиталистического города. Не случайно многие критики называли «Манхэттен» произведением *импрессионистской* литературы.

Прав М. Каули, утверждая, что «социальные идеи романиста в «Манхэттене» находятся в состоянии войны с его личными эмоциями». Он считал, что идеи у Дос Пассоса революционные, а эмоции эстетские. Это противоречие, увиденное Каули, проявляется, прежде всего, в структуре романа, в его рваной композиции. «Манхэттен» вызвал острую и противоречивую реакцию в США.

В «Манхэттене» Дос Пассос предпринял эксперимент, в чем-то напоминающий эксперимент Фолкнера в романе «Шум и ярость». Эти романы объединяло стремление не выявлять авторское отношение к описываемым событиям.

Вместе с тем, в отличие от Фолкнера, Дос Пассосу мир представляется не абсурдным, а хаотичным, и он стремится передать не внутренний мир героев в отрыве от внешнего мира и авторского восприятия, а внешний мир в отрыве от авторского восприятия и оценки.

Эксперимент Дос Пассоса имеет острое социальное звучание. И здесь интересно напомнить суждение С. Льюиса по поводу этого романа Дос Пассоса. Этот выдающийся представитель реалистической школы, чуждый модернистских тенденций, написал 5 декабря 1925 г. в журнале «Сатердей ревью оф литерачур»: «Я считаю «Манхэттен» более важным во всех отношениях, чем любое произведение Гертруды Стайн или Марселя Пруста или даже этот великий белый кабан — «Улисс» Джойса. Ибо Дос Пассос умеет употреблять и искусно употребляет всю их экспериментальную психологию и стиль, весь их бунт против шаблонов классической литературы. Но разница! Дос Пассос интересен!»

Дос Пассос отказался в дальнейшем от чрезмерной калейдоскопичности, свойственной «Манхэттену», и в 30-е гг. пытался усилить обобщающие моменты в своем творчестве.

В конце 20-х гг. началось его сближение с прогрессивными силами. Он активно выступал в защиту Сакко и Ванцетти¹ в 1927-м и даже был арестован за участие в демонстрации.

В результате стремления Дос Пассоса откликнуться на самые острые проблемы современности, дать обобщающую картину жизни Америки в 1930 г. появился его роман «42-я параллель», первая часть трилогии

¹ Участники рабочего движения Н. Сакко и Б. Ванцетти на основе ложного обвинения в убийстве были арестованы в 1920 г., в 1927 г. смертный приговор был приведен в исполнение — Сакко и Ванцетти погибли на электрическом стуле.

«США» («USA»), в которую вошли романы «1919» (1932) и «Большие деньги» (1936). В 1937 г. Конгресс американских писателей признал «Большие деньги» лучшим романом года. Важным стимулом для работы была и поездка Дос Пассоса в СССР в 1928 г., его знакомство с советской литературой, театром, кино.

Действие трилогии открывается картинами жизни Америки в начале века и завершается кризисом. Дос Пассос стремится создать эпическое полотно, рисующее жизнь Америки за 30 лет. Ощущая необходимость большей стройности своих художественных произведений и усиления в них обобщающих моментов, Дос Пассос разрабатывает специальную схему построения своих произведений. Конструкция каждого из романов складывается из четырех основных компонентов: портреты литературных героев, портреты-биографии исторических личностей, Новости Дня и своеобразные внутренние монологи автора — Камеры Обскуры. На смену калейдоскопичности «Манхэттена» приходит логически продуманная структура романа, во многом отталкивающаяся, впрочем, от опыта «Манхэттена». Роман представляет собой чередование всех этих элементов в определенной последовательности — обычно портреты литературных героев прослаиваются и отделяются друг от друга Новостями Дня, Камерами Обскурами и портретами исторических личностей.

Портреты-биографии исторических личностей должны были, по мысли Дос Пассоса, дать представление об историческом фоне первого тридцатилетия XX в. в Америке. Новости Дня, которые вкрапливаются между отрывками, повествующими о жизни главных героев романа, призваны документировать обстановку того или иного момента в истории американского общества, воссоздать конкретный исторический колорит эпохи; наконец, Камера Обскура, по мысли Дос Пассоса, выражает авторское отношение к жизни, это своеобразные отрывки потока сознания автора, автобиографические внутренние монологи, показывающие его отношение к жизни в определенный исторический момент, они призваны передать авторское отношение к описываемым событиям, внести в эпопею некоторое лирическое начало.

Что касается литературных героев, то они представляют, как и в «Манхэттене», различные слои американского населения, а истории их даны так же, как и в «Трех солдатах», и в «Манхэттене», в виде отрывков, которые, если их соединить вместе, прослеживают жизненный путь того или иного героя, причем пути многих героев и здесь даже не пересекаются.

По масштабности охвата действительности трилогию Дос Пассоса можно сравнить в американской литературе XX в. лишь с «Трилогией желаний» Драйзера и с трилогией о Сноупсах Фолкнера. Эти три эпических цикла объединяет неприятие капиталистического уклада — Фрэнк Каупервуд, Флем Сноупс, Джон Уорд Мурхауз по-разному олицетворяют антигуманность, бесплодность и бездуховность стяжательства, корыстолюбия, служения капиталу. При всех различиях в характерах безудержного в своем стремлении обладать капиталом, картинами и женщинами Каупервуда, безжалостного в стяжательстве, лишающем его всех остальных человеческих потенций, Флема Сноупса, холодного и расчетливого дельца и администратора Мурхауза жизнь их оказывается в конечном счете одинаково бесплодной и разочаровывающе бессодержательной.

В отличие от Драйзера и Фолкнера, Дос Пассос строит свою трилогию не по этапам развития личности своего героя, а по этапам развития американского общества в первые три десятилетия XX в.: начало века и подъем

рабочего движения в США — «42-я параллель»; Первая мировая война и перелом в судьбах мира, связанный с Октябрьской революцией, — «1919»; перерастание социальных противоречий в послевоенный внутренний и мировой кризис 1929 г. — «Большие деньги». Ради усиления эпического начала он стремился к максимальной исторической объективности, отказываясь ради этого от прямых авторских комментариев, заменяемых лирической Камерой Обскурой, и от сквозных литературных героев, поэтому пружиной развития сюжета по замыслу Дос Пассоса в трилогии «США» является не судьба героев, а сам ход истории, воплощенный не только и не столько в документализме, сколько в обнаженных конструктивных элементах, символизирующих и выявляющих с разных сторон важнейшие тенденции развития американского общества, крушения его духовных и социальных идеалов. И не случайно после завершения романа «1919» Дос Пассос заявил, что романист должен стремиться стать «архитектором истории». В трилогии «США» он следует образцам конструктивистской архитектуры, переходя от литературного импрессионизма «Манхэттена» к своего рода литературному конструктивизму, который определяет и специфичность его образной структуры с акцентом не столько на индивидуальности героя, сколько на его социальной типичности.

Однако, в отличие от экспрессионистов, Дос Пассос при высокой степени обобщенности своих героев сумел сохранить жизненность характеров не только в деталях, но и в их поведении. Этому способствовало успешное и достаточно органичное использование Дос Пассосом крупного плана в показе героев, заимствованного из практики кино и, прежде всего, из творчества Сергея Эйзенштейна и Александра Пудовкина, с которыми Дос Пассос познакомился в 1928 г. в Советском Союзе.

Помимо крупного плана, Дос Пассос использовал и другие изобразительные принципы кино: документализм, точность в деталях, широту и масштабность социально-исторического фона, а главное — искусство монтажа, который становится основным инструментом движения и раскрытия сюжета. Различные элементы сложной литературной конструкции монтируются таким образом, чтобы не только захватить внимание читателя, но и вести его за авторской мыслью, высвечивая то монументальные фигуры выдающихся исторических личностей, то обнаженные до натуралистичности в деталях эпизоды из жизни литературных героев. Перебивающие развитие сюжета отрывки авторских воспоминаний не только придают повествованию определенную лиричность и личное авторское присутствие, но и создают впечатлительные синхронности действия. Внутренний монолог, который в кино обрел новые изобразительные возможности, получает у Дос Пассоса чрезвычайно своеобразное развитие — включение документальных и исторических кадров точно определяет внутренние монологи героев во времени и пространстве при всей их разрозненности и сюжетной несвязанности. Таким образом, техника монтажа помогает Дос Пассосу придать художественное единство весьма механистически разработанной историко-социологической структуре эпического повествования.

Безусловной удачей Дос Пассоса было создание образа Джона Уорда Мурхауза, который, по существу, является центральным героем всей трилогии. Сын кладовщика на железнодорожной станции, он начинал трудовую деятельность в качестве агента по распространению книг, потом учился в Филадельфийском университете, работал в конторе по продаже недвижимого имущества. Постепенно продвигаясь по службе, он женился на богатой жен-

шине, развелся с ней, женился на другой богатой женщине и в конце концов стал специалистом по пропаганде, ведущим активную борьбу против революционного профсоюзного движения. Во время войны он занимает видный пост в администрации Красного Креста и становится символом бизнесмена и дельца, чем-то напоминающим Каупервуда.

Кроме Мурхауза, в романе действуют еще одиннадцать литературных героев. Построение биографии каждого из них строго следует определенной схеме — своего рода социологической анкете: указываются место и дата рождения, занятия родителей, образование, увлечения, семейное положение. История двенадцати героев и составляет основную часть трилогии. Они представляют различные слои общества: рабочий класс, интеллигенцию, мир бизнеса — и дают, по мнению Дос Пассоса, возможность воспроизвести эпическую картину жизни различных слоев американского общества за последние тридцать лет.

Важнейшие вехи в развитии американского общества передают портреты исторических личностей. Всего их двадцать пять, они представляют мир бизнеса, науку, изобретателей, рабочее движение, искусство, печать.

Первым в ряду портретов исторических личностей идет Юджин Дебс. Портрет героя американского рабочего движения нарисован тепло и впечатляюще, он называется «Друг человечества». Дос Пассос говорит о Дебсе:

«За долгие ночные дежурства кочегара огонь, прорываясь сквозь дым, обжигал его, сплавлял бурные слова, которые потом бились о сосновые стены сарая. Он хотел, чтобы его братья стали свободными людьми».

В том же романе «42-я параллель» мы встречаем портреты «Чудодей ботаники» — Лютера Бербанка; «Большого Билла» — Хейвуда, выдающегося деятеля американского рабочего движения, одного из основателей Американской компартии; затем следует очерк «Мальчик — оратор с Платты», в котором нарисован образ Брайена, опытного демагога, выступавшего в 1896 г. кандидатом в президенты от демократической партии и потерпевшего тогда поражение; «Карибский император» — Майнер Ч. Кент, создатель «Юнайтед Фрут Компани», ставшей безраздельной фактической владелицей многих латиноамериканских республик; «Великий миротворец» — Эндрю Карнеги, крупный капиталист, который «верил в нефть, верил в сталь, всегда копил деньги. Скопив миллион долларов, он пускал его в оборот»; «Чудодей электричества» — Эдисон; «Протей» — рассказ об известном американском математике и электротехнике Штейнмеце, о котором тепло отзывался В. И. Ленин; «Неутомимый Боб» — сенатор Лафоллет.

Во второй части — «1919» — серия портретов исторических личностей открывается очерком «Шалун» — поэтическим портретом Джона Рида. Один из лучших очерков — «Дом Морганов». «Поль Бэньян — лесоруб» рассказывает о линчевании Уэсли Эвереста, члена ИРМ, лесоруба, и завершает список исторических личностей в «1919». В роман «Большие деньги» включены очерки: «Американский план», в котором нарисован портрет Фредерика Уинслоу Тейлора, автора потогонной системы труда; «Тин Лиззи» — портрет Генри Форда; «Искусство и Айседора» — портрет Айседоры Дункан; «Бедняга маленький богатый парень» — об Уильяме Рандольфе Хёрсте — и др.

Перечень этих имен дает действительно достаточно широкое представление об американской жизни, и, чтобы не превратить свою книгу в энциклопедический справочник выдающихся исторических личностей, Дос Пассос каждый портрет строит как своеобразную поэму — стихотворение в прозе.

Таков широко известный портрет Джона Рида — «Шалун». Возьмем хотя бы его последние строки:

«Мужчина должен многое делать в жизни.

Рид был уроженцем Запада, он говорил то, что думал.

Все, что у него было, и себя самого бросил он в Смольный:

диктатура пролетариата,

СССР,

первая рабочая республика

создана и стоит.

Рид писал, выполнял поручения правительства (повсюду были шпионы), работал, пока не свалился, заболел тифом и умер в Москве».

Несколько особняком стоят в трилогии два очерка — «Тело американца» в романе «1919» и «Вэг» в романе «Большие деньги». «Тело американца» — своеобразный поэтический реквием, посвященный солдатам, которые погибли на полях сражений Первой мировой войны, заключает роман «1919». Его герой — неизвестный американский солдат, прах которого из Франции перевезли в США и похоронили на Арлингтонском военном кладбище в Вашингтоне. «Вэг», которым закрывается не только роман «Большие деньги», но и вся трилогия, — лирический рассказ о молодом американце, голодном и безработном. Образы этих парней несут большую идейную и эмоциональную нагрузку в романе, акцентируя бесчеловечность войны, погубившей неизвестного солдата, и той социальной системы, которая лишает радостей жизни молодого безработного.

В трилогии «США» существенную роль играют и Новости Дня. Всего их 68. Каждый отрывок включает в себя различные компоненты, передающие аромат эпохи: заголовки газет, отрывки популярных песенок и газетных сообщений.

Новости Дня I, которыми открывается «42-я параллель», начинаются с отрывка из песни «Много их, погибших на Лусоне», популярной во время испано-американской войны 1898—1899 гг. Для американского читателя эта песня сразу воссоздала аромат эпохи конца XIX — начала XX в. Затем следуют заголовки из газетных сообщений тех лет: «Столица на грани нового века», «Требуем Филиппины на вечные времена», «Церковь приветствует новый век». Среди цитат из газет обращают на себя внимание слова из светской хроники относительно выступления сенатора Бевериджа: «XX век будет веком Америки. Человек Америки будет господствовать в нем. Прогресс Америки покажет ему путь. Деяния Америки обессмертят его».

Структура Новостей Дня внешне беспорядочна — газетные заголовки и отрывки из статей часто обрываются на полуслове и даже начинаются с середины фразы. Этот литературный монтаж выполнен в виде своеобразного потока сознания читателя газеты, глаза которого перебегают с одного заголовка на другой, а он еще к тому же слушает или сам напевает популярную мелодию. Автор и здесь хочет сделать вид, что он непричастен к подбору этих исторических реалий, но на деле это, как справедливо отмечал в послесловии к роману И. А. Кашкин, «опять-таки своего рода внутренних комментарий автора», вводящий читателя в курс исторических событий, о которых затем идет речь в романе, — такой, однако, комментарий, который намеренно усложнен автором.

Наиболее сложным конструктивным элементом трилогии является Камера Обскуры, своеобразное лирическое отступление автора, поток его сознания, его личный комментарий к описываемой эпохе, соотнесение хода истории с собственным жизненным путем. Это и обращение писателя к читателям своего поколения. Камеры Обскуры имеют также самостоятельное значение — они раскрывают внутреннюю эволюцию автора за 30 лет его жизни и делают его самого героем книги — тринадцатым главным литературным героем, с тем только отличием от остальных двенадцати, что его история складывается из 51 отрывка его внутренних монологов.

Трилогия «США» Дос Пассоса, безусловно, стала незаурядным явлением в американской литературе 30-х гг., уникальным по широте охвата исторического материала эпическим произведением о трех первых десятилетиях американской жизни XX в. Дос Пассосу удалось во многом по-новому окинуть взглядом жизнь Америки, показать крушение иллюзий об «американском веке» и выявить тот антагонизм, который разделяет американскую нацию на две нации — нацию угнетателей и нацию эксплуатируемых.

Однако человеческая природа и природа человеческого общества представляются Дос Пассосу неизменными и неизменяемыми. И в этом смысле он в трилогии «США» уступает и Хемингуэю конца 30-х гг., и Стейнбеку «Гроздьев гнева».

Многие американские и европейские критики чрезвычайно высоко оценивают Дос Пассоса, и прежде всего его произведения, созданные в 20-е и 30-е гг. Сартр, к примеру, в 1955 г. даже назвал Дос Пассоса величайшим писателем нашего времени; и тем не менее, по общему признанию критиков, переход Дос Пассоса в лагерь реакции губительно сказался на его творчестве, на его таланте: он не создал после этого сколько-нибудь значительных художественных произведений.

Эксперимент Дос Пассоса по сути дела состоит в том, что он обнажает те компоненты литературной конструкции, которые вообще свойственны художественным произведениям эпического плана. Действительно, любое эпическое произведение должно давать представление об историческом фоне, который Дос Пассос хочет передать с помощью своих Новостей Дня. Очень часто эпический роман включает в свою ткань портреты выдающихся исторических личностей — вспомним Кутузова и Наполеона в «Войне и мире» Толстого. В эпическом произведении выявляется авторское отношение к описываемым событиям. Не приходится говорить о том, насколько необходимо создание характеров героев, которые воплощают в себе судьбы народов.

Дос Пассос, однако, все эти конструктивные моменты обнажает и подчеркивает, пытаясь создать своеобразный стиль *литературного конструктивизма*. Формальный эксперимент Дос Пассоса оказывается чуждым именно эпическому началу — обособленность конструктивных элементов лишает его монументальности, важнейшего свойства эпического произведения.

И тем не менее романы «42-я параллель» и «1919» отражают интересные поиски новых путей не только в литературе, но и в жизни. Они открыли в литературе США исключительно плодотворное для развития реалистической социальной прозы десятилетие, которое получило название «красного».

В литературе США «42-я параллель» и «1919» заняли почетное место в ряду таких выдающихся эпических произведений 30-х гг., как «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол» Хемингуэя и «Гроздьев гнева» Стейнбе-

ка, отразивших благотворное влияние на американскую литературу подъема массового антимонополистического и антифашистского движения.

Говоря о месте Дос Пассоса в американской литературе XX в., о сложном и противоречивом пути этого художника, мы не можем не отдавать себе отчета в том, что самые значительные его произведения были созданы в конце 20-х и первой половине 30-х гг., когда он стоял на прогрессивных позициях, был членом Международного бюро революционной литературы (МБРЛ).

Показательно, что в последние годы жизни писатель сам осознал это. В 1966 г. он издал книгу воспоминаний о 20—30-х гг. под неожиданным и очень справедливым названием «Лучшие времена» («The Best of Times: An Informal Memoir»). Это была не просто тоска по прошлому, это было и признание бесплодности последних десятилетий жизни.

Марсель Пруст (1871—1922)

В среде французских литераторов Марсель Пруст еще при жизни превратился в живую легенду. Человек с репутацией светского льва стал отшельником. В тихой комнате, обитой панелями из пробкового дуба, мягко освещенной и отделанной так, чтобы не раздражать неизлечимого аллергия и астматика, который не переносил шума, дневного света и пыли, он работал, год за годом тщательно воссоздавая разнообразие покинутого им мира и прожитой жизни.

Марсель Пруст родился в Париже. Он был единственным ребенком известного врача и ученого, его мать происходила из богатой семьи. Мальчик рос болезненным и впечатлительным, родители старались оберегать любимого ребенка от излишних нагрузок. Однако многие вещи давались ему легко. Будущий писатель окончил лицей, изучал юриспруденцию в Сорбонне, и в то же время был завсегдатаем светских салонов и раутов. Его считали эстетом, эксцентричным и остроумным человеком. Начиная с 1892 г. Пруст регулярно печатается в журнале «Фигаро». В 1886 г. он издал книгу «Утехи и дни», сборник текстов неопределенного жанра (нечто промежуточное между очерками и эссе). Анатолий Франс, с которым Пруст познакомился в светских салонах, в своем предисловии назвал эти тексты «элегантными страданиями». Лишь после смерти Пруста в его бумагах были найдены другие тексты того же периода: размышления об искусстве (опубликованы в 1954 г. под названием «Против Сент-Бёва»), неоконченный роман «Жан Сантейль», и стало ясно, что уже в эти ранние, казавшиеся беззаботными годы литература была главным делом его жизни. Потом, когда болезнь полностью оторвала писателя от мира, заперла его в стерильной и комфортабельной тюрьме, литература осталась единственной доступной ему деятельностью, заполнила его существование целиком.

Со временем Пруст создает огромный цикл романов, объединенных замыслом, рассказчиком, героями, под необычным названием «В поисках утраченного времени». Первый роман «По направлению к Свану» был окончен в 1911 г., но ни один издатели не заинтересовался рукописью. Когда автор в 1913 г. издал ее за собственный счет, она не вызвала резонанса среди читателей и критиков. Славу Прусту принес следующий роман «Под сенью девушек в цвету» (1918), который получил престижную Гонкуровскую премию. Потом вышли в свет «У Германтов» (1920), «Содом и Гоморра» (1921—1922). Остальные (всего эпопея состоит из 7 частей в 15 книгах)

увидели свет только после смерти автора. Последний роман — «Обретенное время» (1927).

Во всех 15 книгах герой-рассказчик — художник Марсель рассказывает о своей жизни, семье, друзьях, о знакомых и соседях, о маленьком провинциальном городке Комбре, где в семейной усадьбе прошли лучшие годы его жизни, о светской атмосфере Парижа, которую узнал юношей, и, наконец, о Франции, частью которой был он сам и его круг, о потоке жизни и времени, определяющем существование всех людей. Пруст создает целую галерею живых и убедительных образов, проходящих через все его произведения: служанка Франсуаза, тетюшка Леония, бабушка и дедушка, Сван и Жильберта, Одетта де Кресси, семья Германтов и еще десятки портретов, дающих достоверный срез той части общества, в которой жил сам автор.

Залитое солнцем, напоенное ароматами, пропитанное теплом Комбре становится тем средоточием света и жизни, в котором формируется личность Марселя. Именно Комбре возвращает в нем те инстинкты, эмоции, склонности, которые в дальнейшем определили его внутренний мир. Это и страх перед одиночеством, и желание избавиться от него и в то же время сохранить полную самостоятельность, и острая потребность в материнском тепле, и чувство клановой солидарности и отстраненности от остальных людей, и многое другое, что дало ему Комбре с раннего детства. Там формируется и отношение к «другому», окружающему миру, который был рядом: размещенному как «по горизонтали» (усадьба банкира Свана), так и «радиально» (поместье старинного аристократического рода Германтов). И если дворянская семья Марселя относится к буржуа с легкой иронией, то Германтов они глубоко почитают. История рода Германтов оказывается неотрывной от истории Франции, ибо суть их деятельности сводилась к служению королю, а значит — государственным интересам страны. И для рассказчика с детства Германты становятся мерилем сущности вещей. Именно с ними связываются все представления о прекрасном и идеальном. Марсель только в зрелом возрасте убедился в посредственности, эгоизме и заземленности той элиты, которая гордится историей собственного рода и имеет все возможности для одухотворенной жизни, но редко их использует. Однако у Пруста не следует искать уничижительной критики или сатиры; он внешне бесстрастно рассказывает, например, о том, как герцогиня не пришла к умирающему Свану, постоянному другу дома Германтов, из боязни опоздать на очередной званый обед...

События романа охватывают события французской общественной жизни, современной писателю. Марсель Пруст подробно, образно и поэтично воссоздает все, из чего складывалась его жизнь, — от первых впечатлений детства и до последних дней. И перед читателем простирается прекрасная земля Франции, в которую герой влюблен, встают улицы, площади, вокзалы Парижа, ставшего его родным городом. Читатель имеет возможность проникнуть в замкнутую жизнь высших сфер, сливок аристократии и буржуазии. Родные, близкие, друзья, кланы живут в романе своими проблемами и заботами, которые оказываются неразрывно связанными с событиями мировой истории.

Таким образом, перед нами возникает широкая панорама реальных событий, в том числе тех, которые определили историю Франции на рубеже XIX и XX столетий, включая Первую мировую войну. Книга «Содом и Гоморра» посвящена именно этому периоду жизни героя, и немецкие бомбардировки ассоциируются у него с ужасами, пережитыми библейскими города-

ми в давние времена. В результате вырисовывается широкая картина жизни современной автору Франции. Но полнота исторической картины настоящим не исчерпывается, в романах участвует и историческое прошлое, социальная история передается через индивидуальную, экзистенциальную, прожитую отдельной человеческой индивидуальностью. Кроме того — и это, возможно, самое главное для автора и читателя, — картина из одномерной превращается в стереоскопическую, многомерную благодаря специфическому способу обобщения — широкому и высокопрофессиональному привлечению искусства. Литература, музыка, живопись участвуют в действии наравне с «первичными» реальными событиями, а значат в контексте романов иногда даже больше.

Марсель — художник, в воображении которого доминируют ценности времен раннего Возрождения; они становятся критерием и для оценки современников. Для Свана, одного из основных героев эпопеи, богатство не только обеспечивает доступ в высшее общество, но и позволяет погрузиться в искусство. Именно искусство, мир гармонии и красоты, становится для него не только источником, но и в чем-то эталоном жизни. Целый раздел книги «По направлению к Свану» посвящен истории всепоглощающей любви Свана к совершенно заурядной женщине, ограниченной и достаточно доступной — Одетте де Кресси, которую он боготворит (отлично понимая ее сущность) только потому, что она внешне похожа на прекрасных женщин, написанных когда-то Сандро Боттичелли.

Еще два лейтмотивных образа эпопеи всецело связаны с темой искусства. Это автор романа «Октябрьские ночи» Бергот и прославленный писатель Бальзак. Бергот (персонаж, вымышленный точно так же, как и некоторые другие действующие лица — композитор Вентейль или художник Эльсиф) — современник Марселя. Тут важен сам феномен писателя, человека, чьими усилиями реальность (или вымысел) превращается в поразжающее совершенство художественное произведение.

Интерес, уважение к Бальзаку сопровождали Пруста всю жизнь, о чем свидетельствует книга «Против Сент-Бёва». Именно традиция Бальзака во многом сформировала творческую манеру Пруста: вслед за Бальзаком Пруст тоже создает эпопею жизни современной ему Франции. Но речь идет не о копировании традиции, скорее — об ее творческом переосмыслении. Бальзак ставил своей целью воссоздать непосредственно реальность, ее причинно-следственные связи, социально-психологические механизмы, общественно-исторические коллизии, претендуя на роль объективного наблюдателя, иногда даже судьи своих героев. Именно это дает право называть «Человеческую комедию» Бальзака эпопеей.

Для определения созданного Прустом жанра Томас Манн использовал формулу Гёте «субъективная эпопея». И основания для этого дают уже сами названия цикла «В поисках утраченного времени», где «утраченное время» — метафора времени, прожитого героем. Вся книга сводится к поискам клада, где кладом служит время, а тайником — прошлое: таков внутренний смысл заглавия «В поисках утраченного времени», объясняет в своей лекции о Марселе Прусте Владимир Набоков.

Марсель вспоминает прошедшую жизнь, и вот эта память, т. е. одновременно и осмысление жизни, и ее воссоздание во всем богатстве деталей, запахов, звуков, цветов, ассоциаций, человеческих взаимодействий, мыслей и чувств, нюансов и тайн человеческого поведения и обращений к искусству, в единстве прошлого и настоящего становится содержанием субъективной эпо-

пей, того, что называется экзистенциальной историей, течением внешней жизни, которое уже органически вошло во внутренний мир личности.

Интуиция, фантазия, подсознание как полноправные участники эстетической системы автора присутствуют уже в первом абзаце, где речь идет о сновидении и реальности, их сложном переплетении, об огромных возможностях, заложенных в самом феномене сна: «Давно уже я привык укладываться рано. Иной раз, едва лишь гасла свеча, глаза мои закрывались так быстро, что не успевал сказать себе: «Я засыпаю». А через полчаса просыпался от мысли, что пора спать; мне казалось, что книга все еще у меня в руках и мне нужно положить ее и потушить свет; во сне я продолжал думать о прочитанном, но мои думы принимали довольно странное направление: я воображал себя тем, о чем говорилось в книге, — церковью, квартетом, соперничеством Франциска I и Карла V. Это наваждение длилось несколько секунд после того, как я просыпался; оно не возмущало моего сознания — оно чем-то покрывало мне глаза и мешало им удостовериться, что свеча не горит. Затем оно становилось смутным, как воспоминание о прежней жизни последнего психоза; сюжет книги отделялся от меня, я волен был связать или не связать себя с ним; вслед за тем ко мне возвращалось зрение, и, к своему изумлению, я убеждался, что вокруг меня темнота, мягкая и успокоительная для глаз и, быть может, еще более успокоительная для ума, которому она представлялась как нечто необъяснимое, непонятное, как нечто действительно темное. Я спрашивал себя, который теперь может быть час; я слышал свистки паровозов: они раздавались то издали, то вблизи, подобно пению птиц в лесу; по ним можно было определить расстояние, они вызывали в моем воображении простор пустынных полей, спешащего на станцию пуглика и тропинку, запечатлевающуюся в его памяти благодаря волнению, которое он испытывает и при виде незнакомых мест, и потому, что он действует сейчас необычно, потому что он все еще припоминает в ночной тишине недавний разговор, прощание под чужой лампой и утешает себя мыслью о скором возвращении».

Суть прозы Пруста сводится к изображению человеческой личности. Именно через нее пропущено все, из чего складывается образ вселенной. Поэтому и справедливо будет назвать «В поисках утраченного времени» «субъективной эпопеей», интроспективной прозой, где очень специфически объединяется объективное и субъективное, а основным измерением становится человек с многогранным внутренним миром.

Литературное новаторство Пруста опирается на мощный философский фундамент. Известный исследователь Пруста, философ Мераб Мамардашвили, сравнивая Пруста с Декартом, приходит к выводу, что писатель «видит свою задачу в том, чтобы *собой*, открытым и на мир Божий вышагивающим снова, как впервые, связать нить минут, часов, дней, десятилетий и стран».

Появление экспериментального романа на рубеже XIX и XX вв. было обусловлено рядом открытий. Прежде всего в области естественных наук: теорией релятивности, новой концепцией времени, для которого, кроме физического измерения, вводилось еще и психологическое, и эти два измерения явно не совпадали. Большое влияние на Пруста имел Анри Бергсон (Набоков, конечно же, утрируя, тем не менее утверждает, что «произведение Пруста суть иллюстрированное издание учения Бергсона»), с которым писатель был лично знаком. А. Бергсон связал, вернее, разграничил время физическое и психологическое, доказав, что для каждого человека длительность определенного момента зависит от его эмоциональной и смысловой насыщенности.

Поэтому в эпопее Пруста наибольшее внимание уделено не общечеловеческим или социально значимым событиям, а тем деталям и частностям, которые больше всего влияют на душу и разум героя. Такое отношение ко времени — его своеобразное «растяжение» и «сжатие» в зависимости от психологической значимости — наблюдается на всем протяжении эпопеи.

Другой приоритет — перевес интуиции, инстинкта, подсознательного над разумом, также связанный с открытиями Бергсона и Фрейда. Пруст пояснял: усилием разума нельзя вернуть воспоминаний, «они приходили ко мне как попало. И я понимал, что это и должно было служить печатью их подлинности». А в заметках, датированных началом столетия, писал: «С каждым днем я все меньше ценю разум. С каждым днем я все яснее представляю, что только вне его писатель может уловить что-то из наших впечатлений... То, что разум возвращает нам под названием «прошлого», им не является. На самом деле каждый час нашей жизни воплощается и таится в каком-нибудь реальном предмете». Хрестоматийным примером такого реального предмета для героя становится пирожное «мадлен», которым его угощала в детстве тетушка Леония. И с тех пор уже сам вкус «мадлен» пробуждал весь «букет» счастливых ассоциаций, из которых и состояло особенное мировосприятие того времени.

Конечно, нельзя говорить о том, что для Пруста и его творчества «разум» оказывается второстепенной категорией. Что, если не высокий разум, позволяет повествователю осуществить блестящий рассказ о собственном психологическом становлении?! Разум остается на своих позициях, но в то же время открываются шлюзы для интуиции, инстинктов, что значительно обогащает эстетические возможности писателя.

Построенная по ассоциативному принципу, композиция произведения удивительно причудлива, в ней отсутствует обязательное поступательное движение во времени. Действующие лица сочетаются произвольно, они могут быть связаны между собой ассоциациями, незначительными второстепенными деталями, которые объединяют их в памяти героя. И вот уже воспоминание о неукротимом детском желании добиться материнской любви переходит в размышления о том, чем было одиночество для Свана.

Одиночество, сознание, самосознание — ключевые понятия, на которых строится субъективная эпопея Пруста. С этой точки зрения очень показательен первый раздел («Комбре»), который можно считать камертоном произведения. Ведь для героя-рассказчика Марселя, которого автор наделил и собственной биографией, и в определенной степени своим характером, эпизоды детства в Комбре, куда его привозят на лето, являются решающими. Удивительно впечатлительный нервный ребенок, открытый природе, искусству, с подчеркнутой склонностью к самоанализу и страхом одиночества, со сложной гаммой инстинктов и интуиции, которую родители стараются нормировать своеобразной дисциплиной, тренировкой, — очень удачная писательская находка. Повышенная впечатлительность — не только личная черта героя, но и характерное свойство целой эпохи.

Все романы Пруста (кроме «Любви Свана») написаны от первого лица. Идет речь о выражении внутреннего «я» — причем «я» героя-рассказчика раскрывается на протяжении всей книги, остальные же остаются неразкрытыми. Остальных героев Пруста вынужден понимать, наблюдая за их поведением, реакцией, улавливая логику их поступков, т. е. объективно, через зримую сторону их жизни. Себя же герой Пруста осознает исключительно

но в потоке субъективных ощущений. В романе существует «я» и то, что можно увидеть через «я». Как констатирует В. Днепров, «весь роман Пруста — повествование от первого лица, череда воспоминаний героя. Первое лицо — излияние внутреннего «я», процесс психики, ход переживаний во всей их свежести и непосредственности. А «я» других людей, их отношение к себе, их сознание, никому, кроме них, недоступно. «Я» — открыт, другие закрыты. Других герой Пруста вынужден понимать объективно, замечая обусловленность их поведения, повторяемость реакций, улавливая логику их поступков, то есть через объективно зримую сторону их жизни. Себя же герой Пруста постигает субъективно, в потоке субъективных состояний. В романе Пруста есть «я» и то, что видно из «я», осужденного на одиночество, так как пройти невидимую стену, отделяющую «я» от «ты», невозможно. Даже и любовь не дает выхода: обнимая возлюбленную, мы обнимаем неведомое нам существо, никакая близость не прекращает чуждости».

Сван, любя Одетту, прекрасно понимает, что эта женщина участвует в их романе из расчета и, возможно, тщеславия, что она в принципе не способна разделить его жертвенное, самозабвенное чувство. Но он так же прекрасно понимает, что Одетта — только объект, удовлетворяющий его внутреннюю потребность любить, ведь «любовь не к ней, а во мне». Эту фразу можно считать ключевой для Пруста: двое не способны проникнуться одним и тем же чувством, потому что чувство всегда ограничено его носителем.

Поэтому в эпопее отсутствует счастливая любовь. Несколько любовных линий в романе лучше всего объясняют слова Марселя, сказанные им о своих отношениях с Альбертиной: «Любовь превращается в нечто огромное, но мы не думаем о том, какую маленькую роль играет в ней реальная женщина... Альбертина была всего лишь силуэтом, и все, что напластовывалось на него, было создано мною, ибо то, что в любовь вносится нами самими, преобладает — даже с точки зрения количественной — над тем, что исходит от любимого существа».

Если человек закрыт для другого человека, то мир выглядит разорванным, фрагментарным. Пруст преодолевает такую разорванность, пользуясь логикой эстетики.

С этой целью он широко и новаторски пользуется *метафорой*. Подчеркивая особую роль метафоры в эстетике Пруста, исследователи констатируют, что Пруст постигает метафору как способ вывести предметы и явления из их локального, изолированного существования, дать почувствовать, что их пронизывает всеединство мира — то, что писатель называет «многоликим и могучим единством».

Набоков отмечает три доминирующих элемента в стиле Пруста: богатство метафорической образности, *многослойные сравнения*; склонность заталкивать «в чулок предложения» множество вставных фраз и придаточных предложений; «у Пруста разговоры и описания претворяются друг в друга, образуя новое единство».

Еще одним универсальным способом познания себя и объединения мира, по мысли Пруста, является *искусство*. Взгляд поэта близок взгляду живописца. По меткому наблюдению В. Днепров, «в строении фразы отражается непрерывность живописная в его связи с непрерывностью рассуждения; в строении фразы отражается как слитное единство впечатления, так и его расчлененность, развернутость его моментов, слипчивость многих ассоциаций, взаимопроникновение переживания и мысли. Возникает фраза, похожая

на разросшийся куст, осыпанный цветами метафор и сравнений, в одно и то же время очень сложная и певучая. В сложности Пруста нет ничего туманного, в ней любовь к чувственному и рассудочная ясность».

Функция искусства в субъективной эпопее Пруста необыкновенно важна: именно оно обобщает личный опыт как часть общечеловеческого, именно оно охватывает вселенную и воспроизводит ее ритмы, предметы, звуки. По мнению Пруста, искусство — это единственная возможность «выйти из себя» и «увидеть других», убедиться в существовании других людей, возратить «утраченное время». Только осознав, усвоив, пережив прошлое собственной памятью, т.е. проведя его через совокупность субъективного восприятия, можно найти «утраченное прошлое», а значит — и себя в мире, и мир как таковой. В этом и состоит великий смысл субъективной эпопеи Марселя Пруста, которая оказала огромное влияние на литературу XX столетия.

Философский роман

Усилению философского начала в литературе XX в. найдено немало объяснений. Как известно, в последней трети XIX столетия европейская культура переживала фазу очередного кризиса, на этот раз довольно продолжительного. Особенность очередного пересмотра ценностей состояла в том, что все новейшие теории — относительности биологического времени, общая теория относительности, психоанализ, идея плюралистической картины вселенной, теория творческой эволюции природы, исчезновения атома, социального происхождения языков, теория модальности и т.д. — не просто пошатнули веру в прочность конкретных научных истин, но поставили под сомнение сами основы познания. Неудивительно, что литературе, накопившей к концу 1910-х гг. солидный опыт художественной типизации и создания крупных социальных полотен — эпопей и семейных саг («Ругон-Маккары» Э. Золя, «Будденброки» Т. Манна, «Жан-Кристоф» Р. Роллана, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, драматические циклы Б. Шоу), — становилось тесно в «железных доспехах» (Роллан) художественной социологии. Художники в разных странах одинаково остро ощутили потребность в рефлексии и духовном прорыве по ту сторону принципа детерминизма. Первая мировая война, расставившая солдат-гуманистов (А. Барбюса, Э. Хемингуэя, Э. М. Ремарка, Р. Олдингтона) по разные стороны окопных линий, продемонстрировала, насколько слаб и трагически бессилён оказался совокупный человеческий разум перед запутанными лабиринтами социальной истории. Масштаб разыгравшейся трагедии нуждался в новом уровне понимания породивших ее причин, делал естественным обращение художников нового поколения — Ф. Кафки, М. Пруста, Т. Манна, Р. Роллана (зрелого периода их творческого пути), Л. Арагона — как к онтологическим проблемам универсума, так и к внутреннему космосу, каким представлялась личность отдельного человека.

Философский роман постепенно начинает доминировать среди других жанровых романских форм литературы XX в. Не всегда в чистом виде, и даже преимущественно выступая в сочетании с иными разновидностями — историко-философские, сатирико-философские, философско-психологические романы стали знаменем времени. Синтетичность и количество жанров, соединяющихся с философской доминантой, постепенно настолько возросли, что само определение «философский роман» к концу века уже перестало удовлетворять исследователей, ибо философичность стала приметой

«большой», серьезной литературы. Возник другой термин, который к концу 90-х гг. начал употребляться едва ли не чаще, чем роман философский, — *интеллектуальный роман*. Однако его используют по преимуществу в двух случаях: в отношении произведений постмодернистов, заведомо элитарных, «не для среднего ума», и для того, чтобы отграничить содержательное произведение от продукта массовой культуры, литературного «ширпотреба». Оба этих употребления наименования «интеллектуальный роман» скорее положительно-оценочного, чем сущностного свойства, поэтому есть основания придерживаться термина «философский роман», сознавая свойство этого жанра вбирать в себя другие разновидности, присущую ему полифоничность.

Для решения художественной задачи исследования проблемы Человека писатели XX в. прибегали к различным приемам, позволяющим отстраниться от бега времени, от неотступных житейских проблем, от диктата социальной конкретики. Наиболее универсальным оказался для литераторов XX в. язык мифа, или прием включения отдельных аллюзий к мифу, так называемых мифологем, в повествовательную ткань своего произведения. И в традиции XVII—XIX вв. классическое образование питало образную структуру прозаических, поэтических и драматических сочинений античными аллюзиями, своего рода знаками историко-культурной стенографии, европейскими иероглифами, содержащими в себе в свернутом виде представления об опорных жизненных константах. Они — часть того же времени, той же традиции, которая породила образы античных богов и героев.

Писатели XX в. также обращаются к античной и библейской образности, но по преимуществу ради того, чтобы по-новому повернуть древний миф, использовать лишь часть его, символичные, всем известные моменты, для того, чтобы показать не изведенную дотоле грань, открывшуюся в сегодняшний день. Либо и вовсе взять только оболочку легенды для сопоставления времен или выявления несоответствия формы содержанию.

Мифологическая школа, основанная на работах таких авторов, как З. Фрейд («Тотем и табу»), К. Юнг («Роман и мифология»), а затем и их последователей, включала в сферу рассмотрения художественной функции мифа область субъективного подсознания и коллективного бессознательного. Впоследствии, впрочем, изучение мифов было скомпрометировано, отчасти фрейдистской абсолютизацией патологических комплексов, отчасти политической использованием мифов нацистами для обоснования национального превосходства. Однако вневременные черты мифа помогают преодолеть и эти уродливые перекосы, поэтому скорее прав Т. Манн, говоривший, что «за мифом не только прошлое, но и будущее».

Томас Манн (1875—1955)

Важной художественной находкой Томаса Манна¹ был прием совмещения двух объективно обусловленных, но несходящихся кругов развития, примененный им уже отчасти в романе «Будденброки» (1901). Нового расцвета творчество Т. Манна достигло уже в годы Веймарской республики. Первое произведение этого периода — роман «Волшебная гора» («Der Zauberberg», 1924) — совмещает в себе черты романа социального, психологиче-

ского, философского, сатирического и в некоторой степени бытового. Сам писатель рассматривал его как актуальную модернизацию воспитательного романа и в то же время как пародию на него. Проблематика «Волшебной горы» тесно связана с ранними произведениями и раскрывает антагонизм «дела и духа», жизни и созерцательного идеализма, механистической цивилизации и подлинной человечности.

Приехавший провести брата в туберкулезном санатории Ганс Касторп надолго задерживается там, как бы замороженный иным темпом жизни, попавший в круговорот чужих стремлений, имеющих очень мало общего с ходом событий за пределами Волшебной горы. Мертворожденными, пустыми предстают в романе концепции как «духовных вождей» Нафты и Сеттембрини, так и практиков «исключительного общества» врачей Беренса и Кроковского. Могучий «сверхчеловек» Пеперкорн, поражающий всех жизнелюбием, оказывается еще менее жизнеспособным, чем другие его чахоточные сотоварищи; бравый офицер Иохим погибает гораздо раньше других обитателей Волшебной горы, и не от пуль, а все от той же туберкулезной бациллы. Индивидуальные судьбы героев Т. Манна вырастают до символов, за которыми — судьба сословий, партий, философских идей и социальных систем. И одновременно манновское повествование наделяет эти судьбы вневременным, вернее, выходящим за пределы своего времени значением. В качестве «внесловного», подводящего самых различных людей под общий знаменатель фактора, выступает, как впоследствии у Камю в романе «Чума», опасная болезнь, которая ставит героев перед лицом надвигающейся смерти.

Вместе с тем Т. Манн всячески акцентирует здоровое начало жизни. Это проявляется в стремлении главного героя романа к цельным и чистым, побеждающим влиянием декаденса людям, в прославлении простой и полнокровной жизни, в восторженном любовании Манна непосредственностью, чистосердечием, «парцифалевской простотой» Ганса Касторпа. И только Ганс пытается вывести он на прямой путь. Судьба Ганса — это первое, еще юмористически-противоречивое воплощение манновского представления о духовно здоровой и гармоничной личности.

Одна из центральных сцен романа — «Вальпургиева ночь». Это гимн освобожденной страсти и неистовству стихий. В эту ночь волшебная гора Бергхоф уподобляется горе Броккен из гётевского «Фауста», на которой ведьмы и духи справляют свой шабаш. Обитатели Бергхофа сбрасывают последние связывающие их путы, игнорируют все социальные нормы. Ганс Касторп и Клавдия Шоша уединяются и предаются опьянению всеми теми гениальными произведениями музыкального искусства, от «Тангейзера» до «Кармен», в которых с наибольшей силой и обнажением выражена любовная страсть. Клавдия своим упреком в «чрезмерной приверженности благовоспитанности» провоцирует Ганса на любовное признание, и Касторп дает волю своему чувству, которое выходит за границы непосредственных ощущений, становится иррациональным, переходит в упоение романтическими представлениями о любви и смерти. Однако за угаром ночи наступает отрезвление следующего дня. Клавдия не становится для Ганса «всем» — она лишь одна из сил, воспитующих Ганса.

Стиль романа отточен. С одной стороны, он чрезвычайно прост, с другой — предельно изыскан. Он увлекает концентрацией энергии действия в почти застывшей атмосфере санатория Бергхоф, философской насыщенностью и динамизмом интеллектуального мира романа, афористичной точностью авторского комментария. Необычайное ощущение духовного роста, рас-

¹ Начальный период творчества Т. Манна рассмотрен в разделе «Семейный роман» в начале первой главы учебника.

ширения кругозора, освобождения собственной личности сопровождает читателя от первой до последней страницы книги. За хаосом первого плана, за обилием конкретных деталей читатель все время ощущает нечто более важное, творящую силу самой жизни.

В название «Волшебная гора» вложена ирония. По аналогии со средневековой легендой о Венериной горе, в которую попадает миннезингер Тангейзер, это гора соблазнов, праздности, искушений. Но в то же время это место, где перестают действовать буржуазные законы, где человеку открывается свобода, где перед ликом смерти человек в абсолюте постигает смысл жизни, где философская мысль не подвержена никаким ограничениям и запретам. Это своеобразный Олимп европейского декаданса, где самая предельная точка возвышения одновременно является и самой низшей точкой падения, где высшему взлету духа соответствует иссякание жизненной силы — смерть. Но именно на этом заснеженном Олимпе в минуту, когда пурга готова похоронить Ганса Касторпа, ему открывается величайшая мудрость бытия: во имя всего дорогого и доброго, что есть на земле, человек не должен позволять смерти властвовать над жизнью.

Законченная через двадцать лет после «Волшебной горы» тетралогия «Иосиф и его братья» («Joseph und seine Brüder», 1926—1943) сочетает черты реалистического исторического романа со специфическими формами мифа. Т. Манн сумел придать обозримость своему роману потому, что обратился к изображению тех сторон человеческого характера, тех ситуаций, которые сохраняли относительную устойчивость на протяжении всей истории, и в этом смысле универсальных.

Главный герой Иосиф изображен на традиционном для реалистической литературы социальном фоне, однако тетралогия — не только социальный роман, но и миф. Писатель назвал свой принцип построения романа «*очеловечиванием мифа*». В основу психологического анализа библейского мифа положена мысль о существовании детерминизма и для «вечных» человеческих качеств. Изменения этих качеств почти незаметны, но и они подвластны законам движения.

Жизнь и подвиги героя изображены в «Иосифе» как вечный, вневременный миф. Во все века молодой и благородный муж берет на свои плечи ответственность за судьбы мира, ради решения самых сложных задач идет на жертвы и страдания, чувствует в себе призвание умножать добро. Используя характерный прием «сжатия времени», Т. Манн через образ Иосифа представляет многие эпохи. Иосиф одновременно живет и в век Хаммурапи в конце II тысячелетия до нашей эры, в эпоху великого расцвета Вавилона, и в век фараона Аменхотепа IV (1418 — ок. 1400 до н.э.), т. е. гораздо позднее, в эпоху великих прогрессивных преобразований в Египте.

Разрабатывая миф, Т. Манн конкретно-исторически анализирует то, что, по его представлениям, лежит в основе этого мифа. Тетралогия представляет собой яркий и увлекательный реалистический исторический роман. Иосиф нарисован так, что мы чувствуем в нем нашего современника. Глубоко современно его понимание прогресса, ненависть к войне и реакции. Недаром тетралогия завершается словами Иосифа: «Смешон человек, который только потому, что у него есть сила, пускает ее в ход против права и разума. Если сегодня он еще не смешон, то в будущем непременно станет смешон, а мы смотрим в будущее».

Другой исторический роман Т. Манна «Лотта в Веймаре» («Lotte in Weimar», 1939) посвящен выяснению природы художественного дара вели-

кого немецкого поэта Гёте. Т. Манн видит в Гёте и неповторимо-индивидуальное, и нечто типологическое. В романе речь идет не только о Гёте и о его творчестве, но и о природе художника-реалиста, о самых фундаментальных свойствах реалистического искусства. Героиней его является Шарлотта Кестнер (урожденная Буфф), послужившая когда-то прототипом героини знаменитого романа Гёте «Страдания молодого Вертера». Более чем сорок лет спустя она на правах старой знакомой приезжает в Веймар, чтобы повидаться с поэтом. К ней в гостиницу «Элефант» последовательно наносят визиты люди из окружения поэта — секретарь Гёте доктор Риммер, сестра знаменитого философа Адель фон Шопенгауэр, сын Гёте Август. Нет только самого Гёте, но и он наконец появляется (правда, только в воображении Лотты) в ее карете на пути из театра в гостиницу. Но с кем бы ни вела разговоры Лотта — все они Гёте, и каждый раз это новая манера мышления, новый вариант оценки личности и творчества поэта, в диалог с которым готовился вступить Т. Манн в следующем романе.

«Доктор Фаустус» (1947) — выдающееся произведение Т. Манна и современной литературы. Его содержание и его значение многообразны, многоплановы. Первостепенное значение оно имеет, конечно, для Германии. Это анализ духовной несостоятельности, ответственности немецкой буржуазной интеллигенции за трагические события XX в. В романе подробно прослежено растлевающее влияние комплекса идей Шопенгауэра, Фрейда, Ницше.

Но герой книги Адриан Леверкюн носит в себе не только проклятье, тяготеющее над буржуазной Германией, но и пороки интеллигенции XX в. — полную душевную опустошенность, беспредельный релятивизм и, как следствие, все растущее творческое бессилие и апатию.

Гений Т. Манна проявился не в «изображении фактов», а в «одушевлении и истолковании их». Манн поставил перед собой поистине титаническую задачу: увидеть в частной судьбе современного композитора отражение и преломление судьбы Германии и Европы, судьбы философии и искусства, в маленькой капле сосредоточить, как в фокусе, отблески самых разнообразных явлений, показать их скрытую взаимозависимость. С подобной задачей в свое время справился Гёте, изобразив судьбу Фауста. В «Докторе Фаустусе» Манн продолжает художественную традицию гётевского «Фауста».

Цейтблом во время войны пишет о друге. Перед читателем то сцены падения, духовной смерти, смертного ложа Леверкюна, то бомбардировки, отступление фашистов, отзвуки битвы под Сталинградом. Отдельные эпизоды кажутся символом огромной силы: страшный, безумный, высохший, как муляж, лежит Леверкюн в глухом частном сумасшедшем доме и около него древняя, тоже высохшая старуха мать. Это словно Германия, оплакивающая свое заблудшее дитя, свое «потерявшее разум», умершее бюргерство¹. Т. Манн в статье о Вагнере писал: «Человек, одаренный умом столь живым, сколь смелым, не мог не осознать единства проблемы человечества», неразрывной связи духа и политики.

В романе Манна «привлекает и, возбуждает» прежде всего дерзновенность замысла — стремление состязаться с самим Гёте, с его шедевром. Манн, как и Гёте, предлагает и универсальность общего замысла, и энцик-

¹ В контексте произведений Т. Манна бюргерство — это некое суммарное определение европейской гуманистической культуры. Сущность бюргерства воплощают самые светлые образы его художественных полотен — Тадзио, Ганс Касторп, Иосиф Прекрасный, Гёте.

лопедическое богатство частных проблем, и, наконец, творческую созидательную силу — новый «литературный храм», стремящийся поспорить красотой и классическими линиями с «Фаустом»...

Критика увидела в «Докторе Фаустусе» сочетание великой традиции и актуальнейшей проблемы XX в. — борьбы с фашизмом. Однако, на наш взгляд, в творчестве Т. Манна подобную оценку больше заслуживает другое произведение — тетралогия об Иосифе. «Доктор Фаустус», пожалуй, не выдерживает нагрузки быть антифашистским эпосом и антифашистским мифом. У него иная творческая и философская природа. Да, в «Докторе Фаустусе», как и в тетралогии об Иосифе, есть черты романа-мифа. Миф для Манна — это художественная формулировка самых фундаментальных законов духовной жизни человечества. Эти законы вырисовываются тем яснее, чем выше уровень духовного развития, чем свободнее люди от элементарных биологических зависимостей (голода, поисков хлеба насущного). Мифы делают понятным и ясным непосредственно зримое.

Т. Манн все-таки причастен мифу в этом романе, он действительно «моделировал» жизнь, стремился увидеть миф за эмпирикой. Но он не навязывал жизни свои этические постулаты, а умел разглядеть существование особых духовных законов в сложнейших сферах психологии, эмоций, творчества, наслаждения. Т. Манн в этом романе словно видит основные «силовые линии» мифа. Какую же наиболее общую закономерность, сохраняющую относительную стойкость во все обозримые эпохи истории, запечатлевает Манн в своем романе? Если в «Иосифе» — это победоносная жизнь благого родного человека, если «бюргерское в нем поднимается до общечеловеческого», то о чем же повествует «Фаустус»? Что за миф перед нами? Очень важно сначала определить именно формулу мифа, только таким образом можно справедливо оценить мудрость и талант писателя, увидавшего бесконечное множество его современных воплощений.

Путь к постижению «Фаустуса» должен начинаться с исследования мифологической матрицы характера главного героя и главного конфликта. Мифологический фундамент книги делается понятным, если попытаться увидеть общее в трех последних романах Т. Манна («Доктор Фаустус», «Избранник», «Признания авантюриста Феликса Круля»), если попытаться увидеть и несомненную логическую преемственность в тематике тетралогии об Иосифе и «Докторе Фаустусе», наконец, если тщательно проанализировать концепцию «Фауста» Гёте у Т. Манна.

Последние романы Манна роднит глубокое исследование тайны человеческой личности, чуда человеческого существования. В них изображен процесс осознания человеком себя как чуда. Если в «Иосифе» эта проблема решается на позитивном материале, если юный герой понял «загадку жизни», понял, что он поистине венец творения, понял вытекающую отсюда ответственность, то в последних романах та же мысль иллюстрируется на отрицательных примерах. Леверкюн, Грегор и Феликс Круль — преступники по отношению к феномену своей личности. Преступление Леверкюна — это непомерное честолюбие на ложной для себя стезе. У Грегора — недопустимое, чреватое физическим вырождением прелюбодеяние. У Круля — пренебрежение лучшими чертами своей личности во имя социального преуспеяния, страсть к перевоплощению при абсолютной слепоте к своему «я».

Роман Т. Манна — это своеобразное, доказанное с математической точностью, но с помощью художественных, не математических средств «этическое уравнение». Вывод писателя неумолим: нельзя ожидать успеха там, где

приносится в жертву цельность человеческой личности, где игнорируются наивысшие духовные достижения эволюции. Миф о сделке с дьяволом — это и есть, по мысли Манна, выраженное в символе подобное предательство. Манн по-своему осмысливает гётевского Фауста. Манн видел в Леверкюне своеобразного двойника Фауста. Для Манна добро отнюдь не торжествовало в конкретном, личном воплощении Фауста. Лично Фаусту не удалось построить край «обширный», «новый», он угодил в могилу, вырытую ему лемурами. Злоключения Фауста не кончились, но по-настоящему начались с появления Мефистофеля. Тема предательства, миф о предательстве были глубоко актуальны для писателя. Не только история Германии, но и многие аспекты буржуазной действительности справедливо казались ему предательством по отношению к высшим достижениям, уже обретенным человечеством.

Основные лейтмотивы гётевского «Фауста», особенности их развития, последовательность главных сцен — все это Т. Манн включает в построение своего романа. Скрупулезное следование архитектонике великой трагедии очень важно для Т. Манна. «Вживаясь» в творчество Гёте, открывая в нем все новые и новые аспекты содержания, Манн вновь постигает основные формулы развития жизни, проверяет свой опыт в соотношении с величайшим сокровищем национальной культуры.

В «Докторе Фаустусе» мы видим мотив глубокого разочарования героя в жизни, отрицание богословия, эпизоды безудержного наслаждения, сделку с дьяволом, трагическую любовную историю и страстное стремление заняться творческим трудом. И выбор мотивов, и их последовательность — одни и те же у Гёте и у Т. Манна. Параллелизм и в главных образах и ситуациях: погребок в Лейпциге у Гёте и «погребок» в Мюнхене, Вагнер и Цейтблом, Эвфорион и Непомук, «конечный вывод мудрости земной» Фауста и последняя исповедь Леверкюна, падение Фауста в могилу после знаменитого прозрения будущего и сумасшествие Леверкюна после не менее удивительного озарения. Эпизоды с Маргаритой и Марией Годо, столь различные в своей конкретности, имеют, однако, одно и то же мифологическое содержание: гибель любви, начавшейся под эгидой демона, дьявола.

Параллелизм проявляется и в совпадении тончайших нюансов. Так, Фауст Гёте переживает искушение мышлением, которое впоследствии сложилось в экзистенциалистскую философию. Хайдеггер прямо свидетельствует о том, что Гёте, словно предвосхищая возможность экзистенциалистской трактовки мира, понимал, что разум может устремиться и по этой стезе. Конечно, Хайдеггер считал, что подобное мышление было для Гёте последней инстанцией, а не, так сказать, психологическим вариантом сознания, «метампсихозой», по терминологии Манна. Для нас в данном случае важен не анализ фальсификации Гёте у Хайдеггера, а констатация наличия в «Фаусте» и еще одного соблазна — «соблазна экзистенциальным мышлением». Леверкюн тоже подвержен этому соблазну, в самый тяжелый для него жизненный час в его руках книга Кёбкегора; кажется, что именно она привлекла внимание дьявола, породила припадок безумия у композитора.

Для мифа о Фаусте особенно плодотворен посценный анализ. В русской науке есть классический образец, классическая традиция в изучении «Фауста» Гёте. Целесообразно вспомнить о традиции Чернышевского и для анализа «Доктора Фаустуса». Это тем более важно, что сам роман Манна построен как своеобразный комментарий.

Книга, как и трагедия, начинается с традиционного мотива разочарования героя, с картины фаустовского отчаяния. В груди гётевского Фауста, как известно, — страдания и боль человека переходного периода, когда старые, в частности теологические, идеалы рухнули, а новые еще не предстали перед человечеством осязаемо и конкретно. В «Фаусте» Гёте отчетливо ощущаются — особенно в складе мышления героя — исторические реалии рубежа XVIII—XIX вв.: позднепросветительский скепсис, романтическое стремление к абсолютной истине, титаническая эмоциональность, индивидуализм. В трагедии Гёте мы видим основную характеристику Фауста как мифологического типа. Это миф о неудачно прожитой жизни, о стремлении начать все сначала, об отчаянии, приводящем к сделке с чертом. По сравнению с народными книгами о Фаусте с их удивлением перед темным могуществом героя Гёте сделал акцент именно на бесплодности первой жизни Фауста. Для Гёте в плане чисто человеческого это недолжная жизнь. Именно такой казалась юноше жизнь профессоров Лейпцига и Страсбурга с ее рутинной, ограниченностью, с ее полной противоположностью красоте органического существования (надо помнить, что «Фауст» был начат как студенческая пародия, с острым ощущением никчемности академического стиля жизни и односторонности науки). В Фаусте есть нечто от шарлатана; эта черта героя, порою главная в догётевских вариантах легенды, не отброшена и великим поэтом.

Т. Манн застраивает мотив разочарования. Его Леверкюн тоже во власти недолжной жизни, тоже ощущает никчемность, тошнотворность своего бытия. Однако причина трагедии Леверкюна иная, чем у Фауста. С трагедией Фауста связаны противоречия научного прогресса, который, совершенствуя собственно науку, отнюдь не всегда совершенствует личность ученого. Гёте в «Фаусте» предвосхищает эту драматичнейшую коллизию современности, нашедшую отражение в великой «Жизни Галилея» Брехта. Манн рисует противоречия иной сферы — сферы художественного творчества, искусства. В его Леверкюне — противоречие между непомерным творческим честолюбием и недостаточностью творческой силы, между великой аналитической силой исследования и созидательной слабостью дарования.

Вопрос о степени талантливости (или о мере бездарности) Леверкюна — один из важнейших в структуре замысла «Доктора Фаустуса». Встречающиеся в романе (главным образом в устах Цейтблома) определения Леверкюна как гения не подвергаются осуждению.

Музыкальная гениальность складывается из сложных ингредиентов (например, мастерство гармонии, умение не только использовать возможности каждого инструмента, включая человеческий голос, но и создавать такие музыкальные интонации, которые совершенствуют звучание инструментов. Так, композиторы бельканто или французской лирической оперы создали мужской голос — лирический тенор, ранее неизвестный). Важнейшей особенностью творческого гения в любой сфере искусства является музыкальность. Т. Манн трактует это слово, опираясь на традиции Р. Вагнера. Для Вагнера музыкальность — это особая артистическая организация личности. Ее суть в предельной чуткости к красоте мира, в созвучности всей органики художника большой эволюционной органике мира. Это умение всей душой ощущать дыхание «котла эволюции», его мрачных проб и заблуждений, но прежде всего — его плодотворности, красоты, бессмертия. Язык музыки — язык этого особого чувства красоты и значительности мира. Профессионально виртуозный Леверкюн был лишен музыкальности в вагнеровском смысле слова. Трагедия Леверкюна интересна для Манна тем, что он в условиях кризиса

буржуазной культуры все-таки становится известным композитором. Леверкюн, как Ашенбах, лишь призван к творчеству, но не рожден для него. Манн рисует не только трагедию Леверкюна, но, главное, трагедию эпохи, господство ложных критериев, глубокий внутренний упадок, когда даже музыкальный язык теряет свою гениальную классическую красоту. Для Манна миф о Фаусте — это миф о тех, кто «рядится в тогу величия», о тех, кто только «призван к творчеству, но не рожден для него». Это старая мифологическая история творческой исчерпанности, неумения совершить в искусстве великое «да будет».

Гёте называл пение сотворением по сравнению с разговором. Т. Манн считает музыку сотворением, возвышением над природным миром шумов. Не случайно антимызуку Леверкюна он называет возвращением вспять, разрушением, превращением пения в вой, шум. Леверкюн чувствовал себя неспособным совершить это «да будет». Характерен его скептицизм по адресу музыки: «Что может быть в нотах совершенно нового?...» Леверкюн не верил в созидательную силу музыки. Письмо Леверкюна к Кречмару тонко передает глубинное ощущение собственной слабости. Главное в этом эпизоде — очуждение, роднящее Манна с Брехтом. Ирония Манна противостоит иронии Леверкюна, очуждает ее. В литературе о «Докторе Фаустусе» обычно игнорируется манновское сомнение в талантливости Леверкюна, его музыки.

Леверкюн описывает Кречмару одну из классических симфоний. Т. Манн создает обобщенный образ классической музыки, своеобразную формулу ее, которая вызывает ассоциации с Бетховеном или Чайковским. Леверкюн иронизирует по поводу этой музыки, он слышит в ней лишь приемы, он не хочет понять, что эти внешние и технические, казалось бы, построения отнюдь не главное, что они лишь исходный пункт, пунктир, над которым поднимается подлинное созидание, чудо сотворения гениальной мелодии. Манн показывает, что разочарование и ирония Леверкюна вырастают из его бессилия создать классическое в музыке. Композитор знает, что его попытки будут подражательными, он лишь в чем-то сможет быть похожим на гения, но повторение всегда обернется у него эпигонством или пародией. Именно поэтому пародия становится настоящей манией Леверкюна.

Трагедия Адриана Леверкюна усиливается тем, что ему в высшей степени присуща жажда деятельности. Кречмар и воспользовался этой жаждой, чтобы толкнуть своего ученика на путь композиторства. Обмен письмами Адриана и Кречмара отражает трагедию ложно понятого призвания. Кречмар упорно не хочет понять ложного представления о творчестве у Леверкюна. А ведь оно буквально пронизывает рассуждения молодого человека: в музыке, по его мнению, «много от настойчивых опытов и ухищрений средневековых алхимиков и адептов черной магии». Леверкюн противопоставляет исполнителя композитору. Первый является «прославителем мира и его любимцем», тогда как композитору «остается музыка как таковая, брачный обет, обручение с нею, герметически закупоренная лаборатория, алхимические поиски композиторства». Музыка для Леверкюна лишь комбинация, выбор данных элементов. Решение Леверкюна заняться музыкой вызывает одобрительные комментарии Цейтблома. Но в романе есть и иной комментарий — резкое неприятие выбора Леверкюна, резкое осуждение «соблазнителя» Кречмара со стороны матери будущего композитора. Она интуитивно догадывается о ложности избранного сыном пути, предчувствует трагедию.

Отказывая Леверкюну, как и лицам, символизируемым этим образом (Ницше и другим), в подлинном творческом даре, Манн отнюдь не отказывает им в человеческой талантливости. Он, как всегда, высоко оценивает чудо человеческой личности. И Леверкюн — незаурядная личность. Но его подлинный дар лежал в иной, отличной от музыкального творчества плоскости. Ему вначале свойственны этическая чистота, стремление к возвышенной дружбе, рыцарское отношение к женщине, способность понимать искусство, ему присущи многие достоинства бюргерской культуры. Сопоставляя начальные страницы «Доктора Фаустуса» с кругом идей Гёте в первых сценах его великой трагедии, мы видим внутренний параллелизм мышления, эстетической проблематики. Фауст Гёте понимает признаки бездарности:

Да, без души и помыслов высоких
Живых путей от сердца к сердцу нет.

(Пер. Б. Пастернака)

Леверкюн с его «ледяным нутром» не имеет подлинной творческой души. Манн именно вслед за Гёте отвергает изощренный техницизм Леверкюна и ему подобных, его «муки творчества». Слова Гёте:

Где нет нутра, там не поможешь потом.
Цена таким усилиям — медный грош —

являются словно подтекстом Т. Манна, когда он описывает музыку Леверкюна.

Отдельные нюансы гётевского Фауста, его разочарования еще больше подчеркивают сходство в замысле Гёте и Манна. Трагедия героев и у того и у другого связана с созерцательностью. Всматриваясь в знак микрокосмоса, т. е. пытаясь созерцать вселенную, Фауст горестно определяет свое место в ней:

Вот зрелище! Но горе мне:
Лишь зрелище! С напрасным стоном,
Природа, вновь я в стороне
Перед твоим священным лоном!

В «Докторе Фаустусе» есть аналог этой сцены, есть столкновение Леверкюна с микрокосмосом и есть та же констатация глубокой отчужденности героя от творческих сил жизни.

Сцена сделки Леверкюна с чертом — центральная в романе — раскрывает концепцию традиционного мифа у Т. Манна и определяет общий замысел «Доктора Фаустуса». Это трагический миф о человеке, презревшем свой истинный дар, воспылавшем ложным честолюбием, это осуждение людей, глухих к подлинному голосу природы. Это миф о врагах жизни, о великом злодеянии — пренебрежении к личности. Это миф о губительности пренебрежения к человеческим чудесам — к этике и естественности, к любви и дружбе, к справедливости и воле природы. Именно поэтому миф о сделке с дьяволом никак не выглядит у Манна возвеличением зла. Более того, Манн не оправдывает и сделку гётевского Фауста. Эксперимент гётевского Фауста, начавшийся с проклятия труду и с продажи души, заранее обречен на неудачу. Путь Фауста для Манна — это не богатство и противоречия вновь обретенной юности, вновь обретенного дара жизни, не исправление ошибки. Это скорее повторение ошибки, ибо дьявол не всемогущ, он не может понастоящему помочь человеку. И любовь к Маргарите, и осушение боло-

та — все это не подлинная жизнь, а искажение ее. «Конечный вывод мудрости земной» — это прозрение всемирно-исторического назначения человеческого — есть одновременно и констатация отчужденности самого Фауста и этой судьбы. В свете концепции Т. Манна понятно, почему Гёте назвал свое произведение трагедией, а не воспитательной поэмой.

И. С. Тургенев очень тонко определил мотив осуждения Фауста у Гёте, сказав, что Мефистофель — «это более смело выговоренный Фауст». Эти слова можно — и в еще большей степени — отнести и к Леверкюну.

Т. Манн показывает, как легко черту сбыть свой фальшивый товар. В буржуазных условиях XX в. таланты и бездари — в одних и тех же соотношениях, но способность людей отличать одно от другого слабеет. Слабеет не творческая одаренность, а способность людей разбираться в мире, ибо сгущается то, что Маркс называл «объективной видимостью». Образ этой многочисленной орды лжеценителей искусства, лжекритиков — одно из воплощений манновского черта. На месте черта Леверкюн вдруг видит респектабельного плешивого господина с изогнутым носом в роговых очках — «этакий интеллигентик, пописывающий в газетах средней руки об искусстве, о музыке, теоретик и критик». В описании Манна звучит характерная для него ненависть, убеждение в том, что обделенные дарами природы люди никогда не могут писать об искусстве и создавать искусство, ибо красота мира для них закрыта. Знак вырождения, разрушения Манн видит в чертах и Леверкюна, и этого прославляющего бездарность критика. Перед нами развитие и заострение мысли «Тонию Крегера» и «Смерти в Венеции», где бездарные кумиры окружены фимиамом таких же бездарных и своекорыстных в похвалах ничтожеству поклонников. Недаром Манн пишет о Леверкюне: «Ты не единственный, кому докучает черт», многие «внушают себе и другим, будто скучное стало интересным, потому что, дескать, интересное стало скучным».

Новый Мефистофель отвергает классическое искусство: «Подчинение эмоции спокойной универсальности есть важнейший принцип музыкальной иллюзии. С этим покончено». Иллюзией здесь называется тот секрет творчества, который отличает искусство от копирования, а «спокойной универсальностью» — бытие, в котором силы добра неизмеримо сильнее и плодотворнее зла. Т. Манн видит взаимосвязь классического творчества и классического светлого менталитета. Писатель приводит слова Рихарда Вагнера: «Мелодия — это воплощение поэтической мысли... музыкальный организм, создает живую правдивую мелодию только тогда, когда оплодотворяется идеей поэта»¹. Музыка — это не просто мысль, это поэтическая мысль, т. е. в контексте Вагнера — знание красоты существования. Это знание красоты существования, философское «схватывание» сути бытия звучит в каждом аккорде подлинной музыки. Характеристичность — это более второстепенное качество музыки, нежели поэтическая прозорливость, мудрость.

Чёрт внушает Леверкюну губительную, но привлекательную для лжекомпозиторов мысль о том, что иллюзия, т. е. секрет творчества, его феномен, более не нужен. Наше время якобы «не терпит игры в иллюзии, не терпит фикции, самолюбования формы, живописующей в виде сцен человеческие страдания и страсти. Допустимо только нефиктивное, неигровое, неиллюзорное, непросветленное выражение страдания в его реальный момент. Его

¹ Вагнер Р. О музыке. М., 1913. С. 19.

бессилие и горечь так возросли, что никакая иллюзорная игра тут уже не дозволена». Здесь призыв подменить искусство — высшее достижение жизни — простым переживанием неудач, срывов бытия, т. е. реальными страданиями, реальным скрежетом зубным, подменить музыкальное выражение несчастья воем несчастья (это и сделал Леверкюн в своем «Апокалипсисе»). В словах черта — последовательная программа натурализма, в опусах Леверкюна — ее осуществление. Даже Цейтблом признается: «Вой в качестве главной темы — как это страшно!» Но «страшно» — это не то слово, вой вместо пения — это отвратительно, это не творчество. Это немзыкальная музыка.

Очень важно, что черт в «Докторе Фаустусе» осознает, что он ведет с Леверкюном нечестную игру, знает, что предлагает фальшивый товар. Это вновь роднит его с гётевским Мефистофелем, который мог предложить Фаусту только призрачное счастье, только фантом. Черт отвлекает Леверкюна от ассоциации его будущих опусов с искусственными осмотическими цветами, которые вырастил его отец и которые пугали его в детстве. В изображении речи черта у Манна постоянно присутствует осуждение. «Никогда я не слыхал большей глупости, чем утверждение, будто от больных исходит только больное»; «Жизнь не разборчива, и на мораль ей начхать»; «Твоя болезнь дает людям вкусить здоровья, и в них ты будешь здоров» — этими афоризмами черт пытается усыпить последние побуждения совести Леверкюна.

Дальнейшее развитие композиции романа Манна — продолжение этической гётеанской традиции в трактовке мира о Фаусте. Внешне это путь Леверкюна к славе. Сделка Леверкюна со злом была заключена в 1912 г., а уже в 20-е гг. он, по словам Цейтблома, стал известным. Блага — результат сделки — сыпались на Леверкюна, как и на Фауста, словно из рога изобилия. Но дары манновского черта, как и дары Мефистофеля, оказались отравленными. Писатель с изощренной психологической виртуозностью рисует видимость подъема духовных — творческих и философских — сил Леверкюна. Он создает музыку к «Бесплодным усилиям любви» Шекспира, к стихотворениям Китса, Блейка, Клопштока, он увлечен самыми общими фундаментальными вопросами философии, космогонии, биологии. Но искусство и мир предстают перед его духовным оком в гротескно искаженных очертаниях. Главная ценность художественного анализа писателя в том, что он показывает все многообразие форм субъективного искажения мира в глазах Леверкюна и всю изощренность подделок, часто заменяющих в современном искусстве музыку.

Леверкюн с пренебрежением отвергал упреки в непопулярности своей музыки среди широких кругов: «Не могу слышать о слушателях... Как будто люди услышат, что услышал я!» Все частные и разрозненные замечания Манна вновь возвращают нас к его основной концепции, к его пониманию структуры мира. В классическом манновском восприятии мира художественное стремление людей неодолимо и органично склоняется перед феноменом творчества. Всенародное успеха — подлинный критерий значительности музыки. Неприятие шедевра невозможно в мире Т. Манна. Оно может быть вызвано кратковременными принципиальными моментами, обстоятельствами дня. Критики «мефистофелевского» толка широко рекламировали провалы премьер «Севильского цирюльника» Россини, «Кармен» Бизе, «Травиаты» Верди. Но значительно менее известно, что успех пришел к ним не спустя десятилетия, а буквально на следующих представлениях. С Левер-

кюном этого не произошло. Он предстает как антипод музыки, как антипод Вагнера. Именно у Вагнера Манн мог прочитать о неразрывной связи музыкальности и народности: «Истинный... композитор должен творить исходя из духа и воззрения народа, должен сам быть, иными словами, частью этого народа».

Т. Манн выделяет главный мотив творчества Леверкюна — отрицание радости жизни, субъективистское искажение сущности мира. Опусы Леверкюна — это мир глазами неудачника, это отблеск грязного приключения с Эсмеральдой, это тошнотворное ощущение большой плоти, прикосновения к которой все живое избегает. Мир попросту не виден с этой позиции. Человечек, по его мнению, всегда будет лишь «куском отвратительной природы с неким... отнюдь не щедро отпущенным запасом потенциальной одухотворенности».

Для Леверкюна талант и ум человека не прямой результат эволюции, не ее лучшие достижения, а случайный и побочный элемент, нелепая аномалия в механическом мире. Леверкюн в изображении Манна часто поражает глубиной общей эрудиции, но она всегда обесценена, искажена слепотой по отношению к красоте мира. Так, он знает о гипотезе, согласно которой аммиачно-метановые атмосферы планет типа Юпитера (а возможно, что такой была в прошлом и атмосфера Земли) являются лабораторией жизни, лучшей средой для зарождения органической жизни. Но и это знание трансформируется у Леверкюна в болезнь: «Значит, мой гуманистический человек, этот венец творения... есть не что иное, как продукт плодородного болотного газа...» И Цейтблом заканчивает речь Леверкюна, улавливая ее произвольный с точки зрения логики, но неизбежный с точки зрения погибшей личности смысл: «Человек есть цветок зла». Т. Манн дает в романе дерзновенно смелую картину «произрастания» антимиров, расширения сферы декаданса. Как рядом с подлинными цветами растут осмотические, так рядом с подлинным миром и подлинной культурой появляются их «дублиеры» во всех нюансах — ложные, дурные, губительные.

Из анализа Т. Манна ясно, что его «Доктор Фаустус» по методу противопоставления «Апокалипсису» Леверкюна и всей апокалиптической культуре. Писатель не скрывает, что его роман написан в жанре, напоминающем опус Леверкюна. В романе, как и в оратории, «иступленная, возвещающая страшный суд и дидактически грозящая вечной карой книжность... поставляет весьма плотную, полную повторяющихся мотивов сферу традиций»; роман «собрал все ее элементы в едином фокусе». Это точная характеристика мифологической плоти «Фаустуса» с его разветвленными ассоциациями и мотивами наказания за этические преступления. Но музыка Леверкюна — это упоение, иступление кошмарами и разрушением, а роман Манна имеет целью очищение мира от апокалиптической скверны.

В романе Манна есть важный для общего замысла колоритный образ философии Хаима Брейзахера. Он кажется духовным двойником Леверкюна. Мы находимся под впечатлением, что и его некогда посетил черт и вынудил совершить сделку. А иногда кажется, что это сам черт принял его обличье и морочил голову — совсем как в «Фаусте» — растерявшимся школярам. Философия Брейзахера — такой же «подарок» черта, как и музыка Леверкюна. Эта философия, однако, так же несовместима с мудростью, как музыка Леверкюна с классикой.

Брейзахер предстает как истолкователь мифов, как комментатор Библии. В древних сказаниях он произвольно видит формулы варварского бытия,

символы, низводящие героя до уровня животного. Брейзахер напоминает Фрейда или Юнга с их вульгарно-натуралистической расшифровкой легенд. Т. Манн делает фигуру Брейзахера не только гротескной, но и грандиозной в своей лжи. Тысячи подобных агентов сатаны творили свое дело в Германии, инфицировали мозг. Даже стиль Манна с его дерзкими ассоциациями выдает всю силу ненависти мыслителя к осмотическому миру. Зло в изображении Манна — это не просто отрицание добра, оно стремится к мимикрии, стремится принять вид добра; речи Брейзахера — не просто варварство, они — «философия культуры», «психоанализ», «эстетика». «Психоанализ» Брейзахера (или Фрейда) столь же мало похож на научный психологический анализ, сколь мало похожа встреча Фауста и Маргариты на истинную, великую, благотворную взаимную любовь.

В лице Брейзахера виден прообраз эсэсовца с его культом героического и кровавого. В связи с этим образом Манну удалось показать, что манера мышления, приведшая к консолидации фашизма, не имеет национальной специфики. Она — следствие разрушения личности независимо от ее расы. Именно поэтому еврей Брейзахер (как и Нафта в «Волшебной горе») парадоксально является у Манна предтечей «фашистской мудрости». Используя псевдоним «Брейзахер», Манн показал, как родствен фрейдизм атмосфере предфашистской Германии. Характеристика предфашиста Брейзахера напоминает манновскую оценку Фрейда: «Он был культурфилософ, настроенный, однако, против культуры... он не видел во всей ее истории ничего, кроме процесса упадка. Самым убийственным в его лексиконе было слово «прогресс», он произносил его с какой-то уничтожающей пренебрежительностью».

Вторая половина «Доктора Фаустуса» (как и «Фауста» Гёте) посвящена сердечным увлечениям Леверкюна. Конечно, сюжет у Манна имеет подчеркнuto второстепенное значение. История Адриана, Руди, Марии Годо — это мифологический символ одного из законов любви. Образ влюбленного Адриана и на этот раз представляет собой у Манна «весьма плотную, полную повторяющихся мотивов сферу традиции». В любовном «скерцо» романа Адриан словно контрапункт (Т. Манн, как известно, всегда стремился в композиции своих романов к сходству с принципами построения симфоний).

В образе Леверкюна соединяется много традиционных мотивов. Прежде всего это мотив Фауста, погубившего своей зажатой любовью Маргариту, но это и мотив Демона, восходящий через поэмы Альфреда де Виньи и Лермонтова к древнему мифу. «Демонический» мотив трактуется Манном как трагический — позднее обретение любви, обретение после разрушения личности. Манн рисует мир личных чувств Леверкюна пародийно, гротескно. Сцена в саду Леверкюна и Руди сопоставлена (не противопоставлена!) с ночным свиданием Фауста и Маргариты. И это выразительнейший иронический пародийный штрих. И в этой сцене Леверкюн — «более смело выговоренный» Фауст.

Изображение сущности древнего мифа часто совершенно освобождено от мифологической стилистики. Так, роковая развязка любовной истории происходит в обыденном трамвае. Жизнь вершит свой суд без театральных или церковных эффектов, она справедлива во всех своих бесконечных воплощениях. Т. Манн выявляет высшую справедливость мира. Она не в существовании сверхмощного, сверхсознательного начала, не в чем-либо личном суде — справедлива общая сумма человеческих взаимоотношений. Отдельные лица могут быть несправедливы по отношению к нашему подлинному «я», отдельные импульсы, вызванные нашей личностью, незаслуженно

бидны, но общая сумма этих импульсов всегда справедлива. И к подлинному человеку приходит счастье. Но оно никогда не придет к Леверкюну. Любимый конфликт в романе — великолепно спародированная Манном осмотическая ветвь апокалиптической антикультуры.

Некоторые сцены романа сохраняют связь не только с сутью мифа, но и с его стилистикой. Страницы, посвященные Непомуку, — сильнейшие в романе и, пожалуй, во всем творчестве Манна. С бытовой точки зрения нельзя свести шаг за шагом смерть мальчика к прямому влиянию Леверкюна. Конкретные подробности этого влияния — «за сценой», но глубинная реальность этого влияния неоспорима. Сила воздействия этого эпизода — в предельной заостренности и обнаженности конфликта: столкновение роста жизни и развернутой энтропии, гибель жизни в ее частном, но невыразимо прекрасном проявлении. Контраст Непомук — Леверкюн по-гётевски лаконичен и выразителен у Манна. Если в «Фаусте» Гёте, по словам Чернышевского, самый выразительный эпизод — контраст беззащитной фигуры Маргариты и громады тюрьмы, то здесь та же стилистика, та же предельная простота, тот же выразительнейший черно-белый спектр красок. Т. Манн повторяет даже гётеанский мотив безумия жертвы. Он пишет об агонии Непомука: «Может быть, всего страшнее был один второстепенный симптом: непрерывно возрастающая косность его вчера еще небесных глаз... Она... в сочетании с начавшимся зубным скрежетом сообщала... страдальцу вид бесноватого».

Писатель с гениальной интуитивностью понял здесь самое большое зло «жизни без этики». В ее атмосфере, создаваемой такими, как Леверкюн или Брейзахер, естественный, честный человек начинает казаться безумным, а затем и действительно теряет правильную ориентацию в фантастической зло.

Близость в трактовке мифологического материала обнаруживается и в финалах «Доктора Фаустуса» и «Фауста». Обе книги завершаются итоговым монологом героев — монологом обретенного пути. Оба героя гибнут, поняв истинную картину мира лишь умозрительно, но не найдя своего места в подлинном мире. В эпилогах обоих произведений звучат мотивы надежды и прощения. Гёте и Манн подчеркивают, что жизнь из любой ситуации выходит в чем-то обогащенной, что невозможно отделить этику от жизни. Эту мудрость отрицательным путем понял и Леверкюн. Отбросив этику, он неизбежно должен был отбросить и жизнь. Закономерность этого процесса и определяет музыкальную логику его последних произведений. Музыка Леверкюна — это профанация, уничтожение жизни. Его озарения в последнем монологе — принципиально иная оценка жизни. Этот контраст подчеркивает, что прославление зла — субъективное восприятие мира Леверкюном, а озарение — его порыв к пониманию объективности.

Роль апофеоза гётевского Фауста в романе играет описание финала «Плача доктора Фаустуса». Манн именно здесь достигает своего рода музыкального гипнотизма. Мы слышим несуществующую музыку, мы понимаем ее смысл. «Одна за другой смолкают группы инструментов, остается лишь то, во что излилась кантата, — высокое «соль» виолончели. Последнее слово, последний отлетающий звук медленно меркнет в пианиссимо ферматы. И все. Только ночь и молчание. Но звенящая нота, что повита среди молчания, уже исчезнувшая, которой внемлет еще только душа, нота, некогда бывшая отголоском печали, изменила свой смысл и сияет, как светоч в ночи». Эти удивительные строки, пожалуй, проникновеннее всего другого характеризуют метод Манна. Черт, кажется, всецело подчинил себе Леверкюна, растоптал

его личность, уничтожил всечеловеческое в нем, превратил в источник гибели и разрушения. Он превратил его музыку в непосредственный натуралистический скрежет зубовой. Высмеял, спародировал вместе с Леверкуном Бетховена и все его музыкальные приемы. Но последняя нота, последнее впечатление в «Плаче доктора Фауста» поражает сходством с воздействием музыки Бетховена. Черт не смог отнять у Леверкуна человечность до конца, и именно эта неистребимость человеческого звучит в последнем «соле» виолончели.

Т. Манн, как и Гёте, за всеми перипетиями личных и общественных судеб всегда чувствует победоносную силу гуманистических принципов: под прахом и пеплом всегда оказывается хоть одна живая искра, под вымученностью лжетворчества — гениальная находка, под хаосом обломков третьей империи — душа немецкого народа.

Джеймс Джойс (1882 — 1941)

В ранге классика мировой литературы Джеймс Джойс утвердил себя не сразу, но когда на исходе XX в. признание все же состоялось, его имя зазвучало рядом с именами двух других писателей-провидцев — Гомера и Швифта.

Все написанное Джойсом принадлежит, без исключения, мощной традиции философского повествования, гармонично вписавшегося в культуру художественного слова поэмой Данте, пьесами Шекспира, прозой и поэзией Гёте, романами Л. Стерна, Г. Мелвилла, А. Франса, Г. Джеймса. В искусстве облекать философские идеи в современную литературную форму Джойс сопоставим только с другими классиками — Т. Манном, М. Прустом, Ф. Кафкой, Т. С. Элиотом. В числе отдавших дань ученичеству у Джойса — Э. Хемингуэй¹, У. Фолкнер, Р. Музиль, Дж. Барт, Дж. Гарднер, Г. Грасс, Г. Маркес, А. Камю, Ж.-П. Сартр...

Отмечая сам факт огромного вклада Джеймса Джойса в формирование философской прозы XX в., редкий исследователь, однако, не сетует на противоречивость и определенную непроясненность системы взглядов писателя. «Что же нам делать с Джойсом? Нужен ли он нам?» — делился сомнениями в 1933 г. Д. П. Святополк-Мирский, считавший, что автор «Улисса» «стоит рядом с Марселем Прустом как крупнейший писатель той литературы, которая непосредственно связана с паразитическим загниванием буржуазной культуры Запада»². С появлением постмодернизма, теснейшим образом связавшего себя с философской проблематикой, имя Джойса окончательно закрепило на самом вершине канонизированного списка художников-модернистов, постмодернизму послуживших предтечами, — Э. Паунда, М. Пруста, Ф. Кафки, Т. С. Элиота, Р. Музиля и др.³ К основным признакам модернизма, как пра-

¹ Молодой Э. Хемингуэй, не склонный к идолопоклонству и высокой лексике, с видимым расчетом на потомков вписал в свои «разговоры» о литературе («Зеленые холмы Африки», 1935) несколько фраз о знакомстве с Джойсом — «большим писателем».

² Мирский Д. Джеймс Джойс // Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987. С. 161.

³ Hassan I. POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography. // Postmodernism in American Literature: a critical anthology. Ed. by Manfred Pütz and Peter Freese. Darmstadt: Tresen-Verlag, 1984. P. 89.

вило, относят крайнюю степень неприятия западной цивилизации — того ее состояния, которое пагубно отразилось на нравственном облике человека, довело мир до крайней черты, за которой отвращение к собственному образу жизни и отчаяние влекут за собой саморазрушение.

Именно проблему модернизма выделили в качестве важнейшей для понимания метода Джойса исследователи, имевшие дело с интерпретацией романов «Улисс» и «Поминки по Финнегану». Что касается ранних рассказов и «Портрета художника в юности», то о них в джойсоведении утвердилось не менее единое мнение, что эти произведения позволяют говорить о реалистических истоках раннего Джойса и делают более явной трансформацию его эстетики в период творческой зрелости.

Ирландец по рождению, Джойс почти всю жизнь провел вдали от родины и умер в Цюрихе 13 января 1941 г., где и похоронен на кладбище Флантерн. Город Дублин, в предместье которого, Рэтгаре, Джеймс Августин Алоизиус Джойс (James Augustine Aloysius Joyce) родился 2 февраля 1882 г., остался навсегда живым в памяти писателя, неизменно служа местом действия для героев всех его произведений и получив, по сути, право называться центральным характером. «Хочу повесить у себя карту Дублина. По-моему, я становлюсь похожим на маньяка...» — писал он брату Станиславу в 1906 г.

Отличное образование, полученное Джойсом в Иезуитских колледжах Клонгоузе и Бельведере, включало знание современных и древних языков, риторики, поэтики, всех разделов философии, богословия. От карьеры священнослужителя Джойс отказался, как несколько позже и от занятий медициной. В 1904 г. он навсегда покидает Ирландию, поселяется с семьей в Париже, живет в Триесте и Цюрихе.

Вступление Джойса в литературу состоялось в 1907 г. сборником стихов «Камерная музыка» и прошло почти незамеченным. Рукопись первого романа «Стивен-герой» («Stephen-Hero», 1904) осталась незавершенной, хотя ее текст был частично использован при написании нового произведения, «Портрета художника в юности» («A Portrait of the Artist as a Young Man», 1916). При периодизации следует учитывать, что Джойс, как правило, долго работал над своими книгами и не сразу их публиковал. Так, рассказы для сборника «Дублинцы» были написаны в 1904—1905 гг., но Джойсу пришлось ждать публикации почти десять лет.

Живя в одном ритме со своим временем, от прямого участия в политике писатель решительно уходил, однако историей дышала каждая написанная им строка. Начиная с рассказа «Мертвые», завершившего ученический период, каждое новое произведение становилось итоговым и отражало поэтапный процесс эволюции автора. Первой зрелой книгой признан сборник «Дублинцы» («The Dubliners», 1914); к этому же времени следует отнести также «Портрет художника в юности» — роман, начатый в 1904 г. в Дублине и заверченный в Триесте в 1914 г. Второй этап связан с написанием и публикацией «Улисса» («Ulysses», 1922); только на эпизод «Протей» было потрачено более трех лет; пятнадцатый эпизод, «Цирцея», переписывался несколько раз, причем полностью. Наконец, после семнадцати лет титанического труда, с 1922 по 1939 гг., «Поминками по Финнегану» («Finnegans Wake», 1939) диалог гения со своей страной был завершен.

Мыслитель по природе таланта, Джойс не ограничивал себя свидетельствованием об эпохе, чей переходный характер и глобальность социально-политических тенденций он хорошо понимал. Вступая на путь своего бли-

жайшего литературного предтечи Г. Мелвилла, Джойс отмерял и масштаб предпринимаемого интеллектуального усилия: мало было создать эпическую полную и исторически достоверную картину распадавшегося мира — писатель хотел собрать ее из множества индивидуальных состояний и личностных оценок и высветить иллюзии века и собственные заблуждения жестким лучом рационализма. Каждое произведение и каждое слово Джойс укладывал, словно кирпичики, в единое, постепенно растущее здание своей философии Омфалом¹, организующим и оформляющим новый художественный универсум, альфой и омегой новой картины мира была Ирландия, из которой вырастал один из ее творцов, Джойс, — мастер, положивший в основу своего метода три принципа — автобиографизм, остранение, модальность, благодаря которым и достигалась структурная целостность и динамичность всех четырех частей интеллектуальной саги.

Выработку ряда концептуальных идей, соприкасающихся с разными областями философии — гносеологией, онтологией, этикой, но главным образом эстетикой, философией истории, философией культуры и религии, — Джойс занимался параллельно с работой над литературными сюжетами и характерами; в формах, близких к научной логике, написаны многие страницы его дневников и писем. В 1903 г. он пишет статьи «Философия Бруно» («The Bruno Philosophy») и «Гуманизм» («Humanism»), где размышляет, с одной стороны, о нормах христианской морали и философии мученичества, а с другой — об относительности этики прагматизма. Тогда же Джойс обратился к восточным учениям — буддизму, брахманизму, изучает Веды и Упанишад — следы этих штудий ясно видны в «Улиссе» и в «Поминках по Финнегану». Не преувеличивая степени влияния, оказанного на него идеями Востока, стоит отметить, что скепсис в отношении западной цивилизации Джойс разделял. В статье «Изящная философия» («Suave Philosophy», 1903) он писал: «Наша цивилизация... слишком суетна и перенасыщена боевым духом, чересчур озабочена многими вещами, возможно, вовсе и ненужными, а потому не в состоянии узреть ничего, кроме слабости, в цивилизации иного типа — той, что с улыбкой отказывается превращать поле боя в тест на превосходство».

Энциклопедизм Джойса, как и его диалектика, находили опору в традиции античной культуры. У Аристотеля Джойс находит близкое себе понимание родства между философом и литератором — оба живут «чувством удивления, чувством, свойственным детям». В продолжение учения Аристотеля о целостности мира Джойс вырабатывал и основы собственной поэтики целостного видения: «Ритм представляется мне первой, или формальной, связью различных частей в целом, или связью целого с его частью или частями, или связью части с целым, в которое эта часть входит составной частью». Если проследить за тем, в каких отношениях друг с другом находятся важнейшие книги Джойса, то вырисовывается нарастающая ритмика жанров: рассказ — книга рассказов — лирический роман — травестийный эпос — роман-миф. «Портрет» и «Улисс» объединены центральной фигурой Стивена Дедала, образуя дилогию, а с появлением «Поминок» стало можно говорить о тетралогии, в центре которой — художник и его страна. «Дублинцы» же выполнили роль зачина к одиссее Стивена-героя и художника. Два виртуаль-

¹ Омфал (omphalos — греч.) — пуп, центр; центральный поэтический образ в произведениях Джойса, избранный писателем также в качестве личного символа.

ных персонажа, отмеченных особой любовью Джойса, время от времени напоминают о себе, соединяя героев разных произведений на уровне авторского сознания, — это классическая латынь, прекрасная, как музыка, на которой говорили любимые поэты Стивена Дедала Вергилий и Гораций, и грубоватый гэльский, родной язык потомков древних кельтов, словарем которого Джойс наиболее щедро распорядился в «Поминках по Финнегану».

«Дублинцы». «Эстетическая философия» Джойса начиналась с рефлексии на тему национального бытия и создания отчужденно-иронического образа ирландского дома — приходящей в упадок Итаки. В рассказе «Мертвые» столица предстала в состоянии «паралитика», упивающегося своей «благородной слабостью», в то время как распад давно назрел внутри. Герой истории, Габриэль Конрой, будучи в гостях у старых тетюшек, произнес пламенную речь над тарелкой с рождественским гусем, но приятное удовольствие резко сменяется раздражением, едва разговор перешел на «ирландскую проблему» — журналисту неприятно признаваться в том, что он почти не знает родного языка, забывает ирландские традиции, проявляет слишком большой интерес к «чужой» культуре. В горькой иронии, замешанной на тончайшем психологизме, легко угадывается влияние на Джойса стилистики художников рубежа веков — Мопассана, Чехова, Флобера, Т. Манна, Джеймса, детально разрабатывших тему расслабленности Европы — усталости ее культуры, дряблости духа, интеллектуального бесплодия.

Наряду с изображением трагизма национальной истории и сумерек ирландской культуры, увядания народа, некогда сильного и жизнелюбивого, в «Дублинцах» явственно обозначилась тема общей гибельности цивилизации и непостижимости законов универсума — это они управляют судьбой человека, рождением и смертью, любовью и ненавистью. Как раз в тот момент, когда к Габриэлу возвращается ощущение счастья и он настраивается на близость с женой, Грета рассказывает ему о печальном эпизоде из своей жизни до замужества — смерти влюбленного в нее юноши. Тенденция к «десоциологизации» конфликтов и характеров, «интерес к глубинной психологии» (Мелетинский) сближает «Дублинцев» с искусством импрессионистов¹, символистов, с романами М. Пруста, «Бесплодной землей» Т. С. Элиота, предвосхищает важные черты философско-психологической прозы 1920-х гг., не только европейской, но и американской — Ш. Андерсона, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Т. Вулфа.

«Портрет художника в юности» — глубоко лирическое переживание истории и культурной расслабленности Европы — укладывается в традицию романа воспитания, хотя форма «портрета» придает ему черты, присущие скорее роману характера, теория и практика которого достаточно полно предстали у Г. Флобера и Г. Джеймса. Признание же Джойса, что «Герой нашего времени» Лермонтова был «единственной из книг», в которой проявилось сходство с его собственным романом — «в общей задаче, в заглавии и местами в убийственном анализе», позволяет уточнить тип характера в «Портрете» и выделить центральную для него проблему — утверждение права личности на бунт, уход в добровольное изгнание, на формирование индивидуальной жизненной философии — в молчании и мастерстве.

¹ Сам Джойс признавал, что в период работы над рассказами находился под впечатлением стиля первого импрессионистического романа «Лавры срезаны» (1888) французского писателя Дюжардена, особенно техники «потока сознания», изменившего поэтику внутренних монологов.

История формирования нового героя изложена в первой части романа: бунт Стивена Дедала обретает свою мотивацию начиная с младенческих дней, когда «мальчик Бу-бу» слушал сказку про «коровушку Му-му» и испытывал страх перед «стеклышком», через которое смотрели на него глаза отца. Страдания от унижительной бедности, описанию которой Джойс уделил едва ли не большее внимание, нежели последовательные натуралисты, от жестокости товарищей по классу, лицемерия школьных учителей и святых отцов составили опыт юношеских переживаний и напряженной работы мысли в *молчании*, наедине с собой. Первый же вопрос «Вот это он сам... А что после Вселенной?», заданный Стивеном Дедалом, воспитанником школы иезуитов, живущим в графстве Килдер, в Ирландии, Европе, на Земле, во Вселенной, обращен им к себе и приводит к *озарению* — «в частном содержится общее»! Наперекор всему, что несло угрозу воле к жизни, — семейным обстоятельствам, системе воспитания, культурным и религиозным мифам — в Стивене одержал верх человек творческого ума, сам выбирающий себе путь и учителей: «Древний отче, древний мастер, будь мне опорой ныне и присно и во веки веков», — обращается он к Дедалу, имя которого носит.

Среди вопросов, на которые церковь и наука предложили ответы, не разрешившие сомнений Стивена, — человек в отношении к природе и культуре: *Quis est homo?* и *Ecce homo!*¹ — Стивен задумывается над проблемами плоти и духа, наслаждения и греха, падения и воскресения, слова и поступка и выбирает путь к истине через тернии «опыта» и «люциферов грех» — теория познания нового ирландца довольно близко соприкоснулась с теориями эмпирического знания и творческой эволюции У. Джеймса и А. Бергсона, с принципом переоценки ценностей Ницше: «И я не боюсь совершить ошибку, даже великую ошибку, ошибку всей жизни, а может быть, даже всей вечности». Стивен даже повторяет ход мыслей автора «К генеалогии морали» о личности Христа — а был ли «этот человек» «тем, за кого он себя выдавал»?

Во второй части романа событийный ряд полностью уступает место философской риторике. Выйдя из «духовного ада» одиночества, Стивен в нескольких речах, построенных по типу платоновского диалога, с короткими вопросами и развернутыми суждениями, излагает друзьям свою философию — *дедализма*, близкую ницшеанской определением жизни как *эстетической формы бытия*, но сохранившую связь с христианской этикой любви и сострадания к «падшим». Дедал в Стивене поднимается над «вседозволенностью» сверхчеловека и этикой «смирения», сформулировав свой кодекс чести — достоинства и самоуважения.

Философия национальной истории служит естественным продолжением философии личности: на *художника* отныне Джойс возлагает эвристическую миссию, миссию творца, ставя категорию *истины* в прямую связь с *поиском*. Полемизируя с Йейтсом, Муром и другими идеологами Ирландского Возрождения, герой Джойса призывает не *служить*, но *выразить себя в той или иной форме жизни или искусства*: «Приветствую тебя, жизнь! Я ухажу, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа». Философия лич

¹ *Quis est homo?* (лат.) — Кто этот человек? Правила латинской риторики предписывали такого рода вопросами начинать всякое рассуждение. *Ecce homo!* (лат.) — слова Пилата о Христе. Ницше вынес их в заглавие одной из важнейших своих работ.

ности выводит Джойса на категорию «самости», неотделима от философии имени — в мифопоэтике имени Стивена Дедала¹ просматривается идея нового мессианизма, ожидание примирения иудео-христианской и греко-римской культурных традиций на почве обновляющегося гуманизма XX столетия.

Философия *дедализма* содержала в себе критику не только детерминистской эстетики, но и уайльдовского дендизма и теории чистого искусства. Отталкиваясь от слов Фомы Аквинского «Три условия требуются для красоты: целостность, гармония, сияние», Стивен формулирует свое понимание *красоты* — открывающей путь к истине: «Я думал, что он разумеет под словом *claritas* художественное раскрытие и воплощение божественного замысла во всем... Но все это литературщина... Сияние, о котором говорит Аквинский, в схоластике — *quidditas* — *самость* вещи». Символом красоты избран образ «Башни из слоновой кости», в силу своей двойственности послуживший Стивену примером, объясняющим разницу между искусством чистым, т. е. статичным и истинным, и динамичным, т. е. ложным, к каковому он отнес порнографию и дидактику. Символ переходит в роман «Улисс», становясь все более полисемантическим, углубляющим проблему единства красоты — морали — тела — духа.

«Улисс» («Ulysses») — философский эпос эпохи модернизма — роман-трагедия, предложивший обобщающую концепцию конца героических идеалов в жизни и героического пафоса в искусстве. Эта книга-лабиринт повествует об одном дне (16 июня 1904 г.) блужданий Стивена Дедала среди хитросплетений дублинских улиц и площадей, событий и разговоров, завершившихся его встречей с неким Леопольдом Блумом, рекламным агентом, в отличие от Дедала-героя, давно закончившим свои поиски женитьбой на «нимфе Калипсо» (Мэрион-Молли), раз и навсегда сказавшим себе: «Моя родина — Ирландия». Время от времени мелькает имя Саймона Дедала — его встречает Блум на похоронах сослуживца, и Стивен слышит от пьяного матроса в кабачке «Приют извозчика» хвалебные речи об отце. Важную роль выполняет Бык Маллиган — приятель Стивена, новый «римлянин» в Дублине, поклонник Ницше, из тех, кто, увлекшись «гиперборейством», не дал себе труда разобраться в сути его эстетической теории. С этим образом связан мотив друга-врага и предательства.

Роман построен на трагедии мифа об Одиссее-Улиссе, имеющего богатую традицию долитературных и литературных обработок. Поэма Гомера имела огромное влияние на развитие европейского романа послеантичного периода, многократно становилась предметом подражания, в том числе и комического, у французских, итальянских авторов XVII и XVIII вв. По гомеровскому сюжету французским писателем Ф. Фенелоном был написан героико-философский эпос в классическом стиле «Приключения Телемака, сына Одиссея» (1699), роман философско-политического анализа различных форм государственности. Взгляды автора отличались сильной симпатией к просветительской монархии, и в эпоху Просвещения роман был исключительно по-

¹ Стефан — имя римлянина, обратившегося в христианство, побитого камнями и принявшего мученическую смерть (Деяния, 6, 7). Дедал — имя древнегреческого мастера, построившего лабиринт для Минотавра на острове Крит, создавшего крылья, благодаря которым он улетел с острова, и подсказавшего Ариадне мысль о клубке нити, чтобы вывести Тезея из лабиринта. История ошибки Дедала, стоившей жизни его сыну Икару, изложена Вергилием в «Энеиде» (кн. 6). В латинском языке имя *Дедал* становится нарицательным, означает *художник*.

пулярен. Русский поэт В. К. Тредиаковский, сделав вольный перевод романа, создал на его основе поэму «Телемахиды» (1766). «Энеида» Вергилия тоже подверглась переделке П. Скарроном в бурлескной поэме «Перелицованный Вергилий» («Virgile Travesti», 1648—1652) и И. П. Котляревским в ироикомической поэме «Энеида наизнанку» (1798), отличавшейся жизненной достоверностью и языковой раскованностью, где с привлечением образов античных богов и героев был создан образ вечной Украйны, которая потом предстает в творчестве Шевченко и Гоголя. Джойс предпочел латинизированную форму имени Одиссея, но сохранил канву греческой поэмы, что позволило ему столкнуть двух персонажей в комической игре на узнавание, а также привлечь внимание к мифопозитике имени, поскольку у Вергилия в «Энеиде» Улисс — олицетворение *хитроумия*, осуждаемого римлянами, Гомер же воспел в *хитроумном* Одиссее *искусника, мастера*. Сохранив за эпизодами «Одиссеи» функцию стропил (18 глав названы эпизодами и разделены на три части: 3 эпизода «Телемахиды», 12 эпизодов «Странствий» и 3 эпизода «Возвращения»²), Джойс заполнил текст повествованием, создавшим иллюзию хаоса, разорванности мышления, — в действительности порядок слов строго продуман, тщательно выписаны сцены и диалоги, *потоки сознания* трех основных персонажей — Стивена, Блума и Молли — состоят из «точных слов», в лирический *поток* вмонтированы авторские комментарии, очень глубокий подтекст.

Критический ум Стивена «опрокидывает» миф на мировую культурную и литературную историю, рассыпает эпос на простейшие мифологемы, собирая осколки в новую картину; память подсказывает ассоциации, из которых Стивену ближе всего герои Шекспира. По сути, текст «Улисса» — демонстрация *хитроумия* языка, балансирование слова между «Сциллой и Харибдой» смыслов — ради *эпифании*, высекация нового смысла. «Что значит имя?» — задает вопрос Стивен, вспоминая, что «легендарным искусником» называли не только Улисса, но и мастера Дедала, а Гамлета хитроумие спасло от неминуемой смерти. Проецирование известных сюжетов на современность не развело, а сблизило в глазах Стивена Гомера с Вергилием, признавшим, что «хитрость и храбрость равны в битве с врагом». Прием опрокидывания привычных смыслов согласуется с принципом модальности³, положенным в основу философии романа, о чем можно судить по высказываниям героя в главе «Протей». «Умею видеть — буду видеть», — подкрепляет Стивен-Телемак решение покинуть башню Мартелло, где он живет с друзьями, — «наш омфал» и отправиться на поиски Улисса.

Движение Стивена и Блума из разных концов Дублина навстречу друг другу, их встреча и расставание совершаются по закону параллелей, пересекающихся в метафизическом пространстве культуры: в то время как Стивен думал о Шекспире и Гамлете, Ирландии и Парнелле⁴, продолжая внутрен-

¹ В греческих диалектах встречалась форма Olysseús, из которой и образовалось латинское Ulixēs, is.

² Все названия приводятся, как правило, в комментариях к роману, поскольку автор убрал их из окончательного текста.

³ Модальность — свойство языка, отражающее отношение мыслей и высказываний к реальности или к другим высказываниям. Разработана в трудах французского лингвиста Ш. Балли (1865—1947).

⁴ Ч. С. Парнелл (1846—1891), самый популярный из лидеров Ирландского Возрождения.

ний спор с Маллиганом, Леопольд Блум читал рекламы, оставляя без внимания призывы сионистского комитета, и размышлял об отце Аврааме, покинутом своим сыном Натаном. Каждый повторял про себя фразу: «*Почему я порвал с католической церковью*».

Блум — брат по судьбе, изгнанник. Но это Улисс, не вернувшийся на Итаку. Параллельность есть даже в содержании внутренних монологов двух героев: образ старой ирландской молочницы, снабжавшей молоком обитателей башни Мартелло, и образ «сгорбленной старухи, перешедшей улицу у лавки Кэссиди», повстречавшейся Блуму, символизируют одряхление семейных, родовых, национальных идеалов, высыхание родника героических национальных эпосов.

В странствиях герою не суждено обрести Отца; Стивен не признает его ни в бежавшем от трудов Саймоне Дедале, ни в остающемся в плену у нимфы «Полди» Блуме. Но он примет на себя, Сына двуликого Одиссея/Улисса, ношу того героя, чьи странствия еще не завершены, миссию быть художником — «искусником», чье точное слово пробудит дремлющие сердца и осветит ослепленный разум.

Однако Протей — истинный владыка джойсовского эпоса, Бог многоцветного, как жизнь, моря — стоит на охране идеи целостности человека. Это Он шлет вслед уходящему Стивену «Песнь песней» Молли: «...это для тебя светит солнце... это единственная истина, что он сказал за всю жизнь, и еще это для тебя светит солнце сегодня...» — зовет сирена из башни из слоновой кости. Сирена-Молли, исполнявшая «Stabat Mater» Россини в католическом храме, — это ответ природы культуре, раблезианский гимн земному счастью, который едва ли мог быть написан прежде, чем проза Золя и картины Моне, Ренуара, Тулуз-Лотрека революционизировали эстетические вкусы эпохи.

«Поминки по Финнегану»¹ — книга, в которой *мастерство* перестает быть одним из мотивов и превращается во всепоглощающую проблему как содержания, так и формы. Можно назвать ее комическим романом-мифом на тему истории Ирландии и ирландского поэтического языка, травестийно представившим сразу несколько вариантов народных сказаний и баллад о героях Финне Маккумхале и Тиме Финнегане — так прочно забытых, что мало кто из потомков способен их различить.

Подбирая ключ к этому лингвистическому сфинксу (словарь Джойса в этом произведении, по подсчетам текстологов, составляет 63 924 смысловых единицы), стоит вспомнить высказывание Джойса, что «историю слов» нельзя отрывать от «истории людей». «Я же пытаюсь по-новому рассказать историю обычной семьи, — пояснял автор свой замысел. — Время, река, город и есть истинные герои книги. И вместе с тем материал остается прежним,

¹ Это произведение на русский язык пока не переведено. Считается, что «Поминки» недоступны для исчерпывающего истолкования, полны тайных, эзотерических смыслов. Надежды на расшифровку их сложной знаковой системы появились относительно недавно, после того, как Ирландская Национальная Библиотека открыла доступ к архиву писателя в 1992 г. Запрет на допуск к личным документам писателя был объявлен в соответствии с распоряжением секретаря Джойса Пауля Леона, сделанным незадолго до его гибели в Освенциме, и был поддержан внуком Джойса Стивеном. Запрет действовал с 1941 по 1992 гг. Часть материалов остаются закрытыми для исследователей до 2050 г. Информация об этой публикации любезно была предоставлена проф. Еленой Сокол из Вустер-колледж, штат Огайо, США.

доступным каждому прозаику: мужчина и женщина, рождение, детство, ночь, сон, брак, молитва, смерть...» Джойс полагал, что читателям «Поминок» следует вспомнить Стерна, автора «Тристрама Шенди», чтобы перестать удивляться причудам «потока сознания». Лингвистическое пиршество «Поминок» — оксюморон, кстати, определяет поэтическую идею книги — напоминает и о смеховых гротесках Рабле, и о «галльском вызове войне» Р. Роллана — повести «Кола Брюньон». Джойс бросал свой, *гэльский вызов* политическому безумию века, стремительно катившегося к фашизму.

Четыре части «Поминок по Финнегану» составляют цикл, в котором четвертой отведена роль коды — она, по мнению американского критика К. Харта, венчает тему Смерти — Пробуждения и подчеркивает момент близости концепции жизни в этой книге философской теории Дж. Вико. Циклы повествования соответствуют природным и космическим циклам. Сознание Финна, его мысли об истории Ирландии в то время, когда он лежит при смерти у реки Лиффи, — место встречи прошлого и будущего. Открывается книга комическим плачем-рассказом о том, как среди христианского рыцарства разнеслась весть о падении Финнегана, а завершается гимном жизни, призывом великого Божества Плодородия к старикам Финнеганам пробудиться от сна, вспомнить о радостях утра и своей былой силе: «Мистер Ирландия! Ты жив?» В ответ не сразу, с нарастающим шумом откликаются старики: «Идем. Раз. Мы идем. Два. От сна мы пробуждаемся. Три. В широкооткрытый нам проснувшимся ото сна мир мы идем. Четыре. Час наш наступай, приходи наше время!».

Франц Кафка (1883—1924)

Франц Кафка пришел в немецкоязычную литературу в начале второго десятилетия XX в. Он входил в нее, можно сказать, неохотно, во всяком случае — негромко, без всяких претензий. Опубликовал он при жизни очень немного, только рассказы — на один томик всего, а три своих романа — по сути, все три неоконченных, два во всяком случае, — он не только не опубликовал, но и просил своего друга, писателя Макса Брода, сжечь вместе с другими оставшимися после него рукописями, набросками рассказов, дневниками. Смысл своей собственной жизни он видел только в творчестве только в занятиях литературой, но не считал свои произведения представляющими интерес для других. Можно, конечно, увидеть здесь еще одно свидетельство радикального «умолкания», и в такой трактовке есть свой резон. Но в целом это была все-таки весьма необычная позиция для того времени бесчисленных «измов», времени, когда многочисленные литературные школы сменяли друг друга, соперничали друг с другом. Зрелые годы Кафки пришлось на период становления искусства экспрессионизма — яркого, шумного, кричащего, протестующего. И вот парадокс: экспрессионисты откинули свое — и остались в основном только в истории литературы, не стали живой составной частью литературного процесса XX в. А тихий Кафка оказался одним из самых знаменитых прозаиков этого века, одним из самых признанных литературных новаторов.

Как и все его поколение, вступавшее в литературу накануне Первой мировой войны и послевоенных революционных потрясений в России и Германии, Кафка проникнут ощущением распада традиционных скреп мира, глубочайшей враждебности этого бездушного, технизированного и бюрократизированного мира человеку, человеческой индивидуальности. На этом основании

его иной раз сближали с экспрессионистами — но, думается, это было от чистой растерянности. На самом деле его нельзя пристроить ни в какой «изм» его эпохи. Скорей уж он соприкасается с литературой абсурда — уже второй половины века. Сразу понимаешь одно: этот аскетизм стиля (ни единой метафоры! Никаких тропов!) — резкая реакция против стилистических оргий fin de siècle, против его стилизаторства и его эстетизма. Правда, когда продолжаешь читать дальше, начинаешь все больше озадачиваться: сама связность тут какая-то подозрительная, вроде бы чересчур подчеркиваемая, в ней запутываешься все безнадежней, как в вязкой паутине; и обыденность подозрительная — потому что постепенно осознаешь, что на самом деле это та обыденность, о которой иной раз в сердцах мы, глядя вокруг, говорим «это абсурд» или «это кошмар». Или — «это кафкиана»? Тихая революция Кафки заключается прежде всего в том, что, сохранив всю традиционную структуру языкового сообщения, его грамматико-синтаксическую логичность, правильность языковой формы, он воплотил в этой структуре кричащую, вопиющую нелогичность, бессвязность, абсурдность содержания. Специфически кафкианский эффект — все ясно, но ничего не понятно. При вдумчивом же чтении, осознав и приняв правила его игры, мы можем убедиться, что Кафка немало важного рассказал о своем времени. Начать с того, что он абсурд назвал абсурдом и не побоялся воплотить его.

Новелла «Превращение» («Die Verwandlung», 1916) ошеломляет читателя с первой же фразы: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он превратился в страшное насекомое». Самый факт превращения человека в насекомое, так попросту, в классической повествовательной манере сообщенный в начале рассказа, способен вызвать у читателя чувство эстетического шока; и дело здесь не столько в неправдоподобии ситуации — нас не шокирует, например, тот факт, что майор Ковалев у Гоголя не обнаружил утром у себя на лице носа, — сколько, разумеется, в том чувстве почти физиологического отвращения, которое вызывает у нас представление о насекомом человеческих размеров. Фантастический образ Кафки — как литературный прием вполне законный — кажется вызывающим именно в силу своей демонстративной «неэстетичности».

Однако представим себе на минуту, что такое превращение все-таки случайно; попробуем примириться на время чтения с этой мыслью, так сказать, забыть реальный образ гипернасекомого, и тогда изображенное Кафкой предстанет странным образом вполне правдоподобным, даже обыденным. Дело в том, что в рассказе Кафки не оказывается ничего исключительного, кроме самого начального факта. Кафка повествует о вполне понятных житейских неудобствах, начавшихся для героя и для его семейства с момента превращения Грегора, настолько сухо, лаконично, по-обыденному, что по мере чтения уже как бы забываешь о невероятности факта, легшего в основу истории.

Здесь необходимо уточнить некоторые биографические обстоятельства жизни самого Кафки. Еврей по национальности, Кафка родился и всю жизнь прожил в Праге (Чехия входила тогда в состав Австро-Венгерской империи). В семье говорили по-немецки (мать говорила и по-чешски). Нахождение среди людей разных национальностей — немецкой, еврейской, чешской, австрийской — способствовало формированию ощущения неукорененности, некоего промежуточного существования. Кафка был человеком чрезвычайно легкоранимым, и потому перед внешним миром он испытывал постоянный непрекращающийся страх. Пожалуй, лучше всего об этом сказала женщина,

которую он незадолго до смерти полюбил, но с которой так и не отважился связать свою судьбу, — чешская журналистка Милена Есенская. Она написала другу Кафки, писателю Макс Броду: «Вы спрашиваете, почему Франк так боится любви. <...> Для него жизнь вообще — нечто решительно иное, чем для других людей: деньги, биржа, валютный банк, пишущая машинка для него совершенно мистические вещи... <...> Конечно, мы все как будто приспособлены к жизни, но это лишь потому, что нам однажды удалось найти спасение во лжи, в слепоте, в воодушевлении, в оптимизме, в непоколебимости убеждения, в пессимизме — в чем угодно. А он никогда не искал спасительного убежища, ни в чем. Он абсолютно неспособен солгать, как неспособен напиться. У него нет прибежища и приюта. Он как голый среди одетых... Человек, бойко печатающий на машинке, и человек, имеющий четырех любовниц, для него равным образом непостижимы... Непостижимы потому, что они живые. А Франк не умеет жить. Франк неспособен жить. Франк никогда не выздоровеет. Франк скоро умрет».

Эта беззащитность перед внешней жизнью, это неумение к ней приспособиться, естественно в нее влиться доставляли Кафке непрекращающиеся мучения. А главное — они порождали в нем чувство глубокой вины перед жизнью и перед людьми. Можно ведь быть не в ладах с внешней жизнью, но делать из нужды добродетель: проникнуться к ней презрением как к пошлой и недостойной прозе, проникнуться убеждением своей отмеченности, находить утешение в общении с самим собой, с искусством. Такие установки широко известны по меньшей мере со времен романтической литературы начала XIX в., и они, эти установки, были популярны среди писательской братии и в пору Кафки, когда художники отгораживались от мира и создавали себе оплот в эстетизме, в гедонизме, эгоцентризме. Кафка этого не умел. Он, например, глубоко страдал от необходимости ежедневно служить в своей конторе, ему хотелось бы тихо заниматься писательством, чтобы никто не мешал, никто на него не притязал. Но помимо того, что он не мог себе позволить этого материально, его мучили еще и моральные соображения. Он постоянно ощущал свою вину перед семьей — перед отцом прежде всего: ему казалось, что он не соответствует тем надеждам, которые отец, владелец небольшой торговой фирмы, возлагал на него, желая видеть сына преуспевающим юристом и достойным продолжателем семейного торгового дела. Комплекс вины перед отцом и семьей — один из самых сильных у этой в самом точном смысле слова закомплексованной натуры, и новелла «Превращение» — грандиозная метафора этого комплекса. Грегор — жалкое беспомощное разросшееся насекомое, позор и мука для семьи, которая не знает, что с ним делать.

Этот комплекс усиливался у Кафки и его отношениями с женщинами. Он не мог связать свою судьбу ни с одной из них — хотя они его, похоже, искренне любили и жалели. Кафка вроде бы и мечтал, что называется, «основать семью», иметь детей, стать приличным и «нормальным» членом общества — он постоянно пишет об этом в своих дневниках и письмах, — но страх перед связанными с этим обстоятельствами всегда пересиливал. И тогда он оказывался впутанным в тягостные истории — как, например, с первой его невестой Фелицией Бауэр, с которой он дважды заключал помолвку и дважды ее расторгал. Это снова нагнетало в нем чувство вины.

Таким образом, Кафка — это натура, очень болезненно переживающая свою неспособность наладить благодатный контакт с окружающим миром. Еще раз повторю: бывают люди — и особенно среди художников, — которые

в несовершенстве мира находят оправдание своему одиночеству и своему недовольству. Такая позиция не обязательно эгоцентрична и эгоистична. Писатель может разоблачать несовершенства внешнего мира, показывая его враждебность человеку, как это делали, например, реалисты; это несовершенство внешнего мира тогда и предстает главным виновником человеческих страданий. Но уже в XIX в., в эпоху расцвета социального критицизма, в русской литературе, например, раздавались голоса, протестующие против абсолютизации принципа «среда заела». А у немцев и того раньше, еще в романтическую эпоху, были сказаны — в минуту откровения — страстные слова: «Пусть не оправдывает себя никто тем, что его погубил мир! Человек сам губит себя! В любом случае!» Это сказал Гёльдерлин, поэт трагической судьбы, уж точно не сделавший никакого зла миру, — но тем не менее пришедший к выводу, что если предъявлять счет к жизни, то начинать надо с себя.

Такова и позиция Кафки. Поэтому-то проблематика всех его главных произведений вращается вокруг юридических комплексов — вины, оправдания, наказания, но, конечно же, в юридическом обличье здесь предстают проблемы нравственные. Неспроста одним из любимых писателей Кафки был Достоевский — модель такой концепции жизни была задана в романе «Преступление и наказание», где эти заглавные «термины» внешне тоже носят сугубо юридический характер, но подразумевают, конечно, более глубокие пласты человеческой морали вообще.

Однако если творчество Кафки было бы только самобичеванием, только изживанием сугубо личных комплексов, едва ли оно получило бы такой мировой резонанс. Последующие поколения читателей снова и снова удивлялись тому, сколь многие черты общественного бытия XX в. пророчески предсказал Кафка в своих произведениях. Рассказ «В исправительной колонии», например, сейчас прочитывается как страшная метафора изощренно-бездушного, механического бесчеловечия фашизма — и всякого тоталитаризма вообще. Атмосфера романов «Процесс» и «Замок» воспринимается как грандиозная метафора столь же бездушного и механического бюрократизма. Пускай, по убеждению Кафки, его герой изначально виноват перед миром, — но то, как мир наказывает его, далеко превосходит реальную степень личной вины. Если в мире Кафки мало удобных оправданий у человека, то еще меньше их у жестокого, бесчеловечного мира.

Тут надо учитывать вот еще что. Литературоведы, исследователи знают, отчего и почему герой Кафки входит в сюжеты его произведений виновным; но ведь эти произведения существуют теперь сами по себе, они подчиняются и другим законам восприятия: «обыкновенный» читатель, приступая к чтению рассказа или романа, отнюдь не обязан знать его биографическую подоплеку, он не обязан предварительно проштудировать биографию Кафки, прочитать его дневники, письма и т.д. И ему, «простому читателю», трудно — да и надо ли? — отделаться от впечатления, что повсюду в произведениях Кафки тупой и враждебный внешний мир расправляется со слабым и беспомощным человеком. Пусть этот уровень восприятия с научной точки зрения поверхностен, но он существует, он реален. И тогда, если мы читаем, скажем, рассказ «Превращение» (повторяю, только этот рассказ, не зная никаких предысторий), то мы ужасаемся тому, что тут так спокоеен, в общем, сам тон повествования. Грегор Замза не ужасается своему превращению, не кричит о нем на весь мир, как кричали, скажем, современники Кафки о деформациях человека в условиях машинной цивилизации

XX в. Пережив первое недоумение, Грегор далее старается приспособиться к непривычному новому состоянию. И домашние его, пережив первое понятное чувство потрясения, тоже пытаются так или иначе приспособиться: сестра сначала ухаживает за Грегором (кормит его, убирает в комнате) из жалости, другие члены семьи с трудом преодолевают чувство отвращения, стараясь еще и скрыть от других эту домашнюю неприятность. В конце концов всем это надоедает, и смерть сына-жука они встречают с явным облегчением. И вопрос о вине и наказании тут уж совсем уходит на второй план, в подтекст. На первом же плане перед нами предстает предельно безрадостная аллегория: в один прекрасный день человек обнаруживает свое полное, абсолютное одиночество. И не просто одиночество, а одиночество, вызванное четким осознанием своей абсолютной непохожести на других, своей отчужденности. Кафка заостряет до предела именно эту обреченность: полную духовную изоляцию героя он передает через невероятную, отвратительную метаморфозу его внешности.

Однако в той модели мира, которая предстает перед нами в новелле «Превращение», явно отсутствует пока одно весьма существенное измерение. В самом деле, зададим себе вопрос: в чем исходная точка такого вот странного развития? Что дало ему толчок? Какая сила обусловила трагедию героев Кафки? К проблеме причины, той силы, которая определяет предельно безрадостный конечный результат — духовную и физическую гибель личности, Кафка обращается в своих крупных произведениях — романах «Процесс» и «Замок».

Действие романа «Процесс», над которым Кафка работал в 1914—1915 гг. («Der Prozeß», опубликован в 1925), начинается подозрительно схоже с новеллой «Превращение»: тоже утром, в момент пробуждения героя. Первая фраза романа: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест». И вот вместо ожидаемой служанки с завтраком, которая всегда появлялась около восьми, на звонок героя в его комнату входят двое в черных костюмах и заявляют К., что он арестован.

А дальше ситуация в общих чертах разворачивается так. Ни эти двое в черном, никто из «компетентных лиц» потом не говорят К., в чем он обвиняется. В первый момент, когда ему сообщают об аресте, он задает естественный вопрос: «А за что?» — и получает исчерпывающий ответ: «Мы не уполномочены давать объяснения. Идите в свою комнату и ждите. Начало вашему делу положено, и в надлежащее время вы все узнаете». И вот К., оказавшись в положении подсудимого, обвиняемого, причем обвиняемого неизвестно в чем, начинает обивать пороги официальных инстанций, ходить по адвокатам; один отправляет его к другому, дело обрастает побочными бюрократическими обстоятельствами и соображениями, как бы плетью. Но самое поразительное, что К. не надеется выяснить причину своего ареста или доказать свою невиновность! Он обивает пороги, чтобы улучшить исход будущего процесса, облегчить себе приговор. Он заискивает, пасует, ищет ходы, действует через знакомых, их родственников, ведет себя как виновный! Он начинает приспособливаться — как и Грегор Замза.

Здесь уже отчетливо вырисовываются две стороны конфликта. Здесь появляется сила, которая обуславливает судьбу этого человека. Эта сила — некая сложная и разветвленная форма социальных установлений, предельно бюрократизированная, предельно бездушная, спаянная круговой порукой. Сила, за которой не просматривается никакой рациональной цели, разве что

одна: подавить данного индивида К., внушить ему чувство вины. У Кафки в «Процессе» есть лишь одно определение для этой силы — притом обобщенное — закон (так сказать, символизированная необходимость, власть внешнего мира, торжества необходимости над индивидуальной свободой). Если посмотреть на роман Кафки в этом ракурсе, то перед нами вариант маленького человека, задавленного бюрократической машиной, машинерией. Но это — лишь одна сторона проблемы, лежащая на поверхности. Другая сторона — реакция самого индивида.

Совершенно сходная модель — и в романе «Замок» («Das Sloß»). Впрочем, в этом романе ситуация знаменательным образом видоизменяется. В «Процессе» был человек обвиняемый; здесь — человек недопускаемый. Героя пригласили землемером, но в то же время его туда и не пускают, держат перед воротами. С ним ведут себя так, как будто Замок — важная, прямо-таки государственная тайна, а он — вроде шпиона, стремящегося эту тайну раскрыть. В остальном же отношения героев и окружения — как и в «Процессе»: герой ждет, ищет удобного случая, ищет подходы, пытается завязать знакомства и действовать через них и т.д. Чего он хочет? Что ему этот Замок? И чего хочет от него Замок — пригласил, а не пускает?

Чтобы понять эту ситуацию, вернемся снова к «Процессу», его финалу: в одно прекрасное утро к К. приходят двое и ведут его в конец города, на пустырь за последними домами, в каменоломню. Предчувствуя, что ему предстоит, К. сначала слабо пытается сопротивляться, упирается, на краю города говорит: «Дальше я не пойду». Но в следующую же секунду спохватывается, осознав «бессмысленность сопротивления»: «Всегда мне хотелось хватать жизнь в двадцать рук. И это было неправильно. Неужто и сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, ничему меня не научил? Неужто я так и уйду тупым упрямым? Неужто про меня потом скажут, что в начале процесса я стремился его окончить, а теперь, в конце, — начать сначала? Нет, не желаю, чтобы так говорили! Я благодарен, что на этом пути мне в спутники даны эти полунемые, бесчувственные люди и что мне предоставлено самому сказать себе все, что нужно».

Прервемся на секунду и проанализируем положение вещей. Человек в последний момент — ибо приближается, мы это чувствуем, последний момент — окончательно осознает, что цепляться за жизнь — бессмысленно. Это как будто безрадостный, беспросветный конечный итог, именно итог: герой ведь не зря спешит «сказать себе все, что нужно».

Но это еще не конец истории:

«У самого шурфа лежал отколотый камень. Оба господина посадили К. на землю, прислонили к стене и уложили головой на камень. Но, несмотря на все их усилия, несмотря на то, что К. старался как-то им содействовать, его поза оставалась напряженной и неестественной... И внезапно К. понял, что должен был бы схватить нож, который передавали из рук в руки над его головой, и вонзить его в себя. Но он этого не сделал, только повернул еще не тронутую шею и посмотрел вокруг. Он не смог выполнить свой долг до конца и снять с властей всю работу, но отвечает за эту последнюю ошибку. Тот, Кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы... Где Судья, которого он ни разу не видел? Где Высокий Суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони».

Снова задержимся на секунду и осмыслим. (Я так подробно останавливаюсь на этой сцене, потому что, вы понимаете, если в очень необычном, загадочном романе в последней сцене так подробно изображается, разра-

бывается смерть героя, так скрупулезно фиксируются его предсмертные мысли и откровения — ведь постоянно повторяется формула «вдруг осознал!», — то надо внимательно взглядеться и вслушаться, ибо это уже — завещание, может быть, ключ ко всему.) Тем более что Кафка записал эту сцену в самом начале работы, одновременно с завершением первой главы романа. И так, человек в этой странной ситуации осознает, что ему следовало бы самому прервать жизнь, проявить хоть тут мужество и достоинство. И вот нож ему в горло вонзают другие — делегаты «власти», мы помним. «Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого его лица, прильнув щекой к щеке, наблюдали за развязкой. Как собака, — сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его».

Это уже конец, последние слова романа. Осознаем их. Человек уходит с ощущением позора. В чем позор? Конечно, в том, что он не выхватил нож и не вонзил его в себя, не умер достойно. Но позволительно отнести последние слова романа и ко всей судьбе героя вообще. Тем более что у Кафки эта последняя сцена не просто завершает ряд других сцен, составляющих роман. Она тщательно подготовлена предшествующей сценой, находящейся с ней в многозначительной перекличке. Напомню, что в свой последний предсмертный час К., упрекая себя за слабость, в то же время переложил ответственность на «Того, Кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы». Это первая и единственная апелляция к «Высшему Судии» и вообще одно из очень немногих упоминаний Кафки о наличии высшей силы. Но здесь эта сила подразумевается либо как действующая заодно с внешним миром, либо как безучастная. В свое время Мюссе написал: «Когда какой-то атеист, вынужденный часами, предоставил Богу 15 минут на то, чтобы поразить его ударом грома, он, конечно, доставил себе этим 15 минут гнева и мучительного наслаждения. Это был пароксизм отчаяния, вызов, брошенный всем силам небесным. Ничтожное и жалкое создание извивалось под наступившей на него пятой. Это был громкий крик скорби. Но как знать, быть может, в глазах Всевидящего это была молитва» («Исповедь сына века», 1836). Вот и в последней сцене Кафки перед нами еще один счет «Высшему Судии», еще один, хоть и очень тихий, «пароксизм отчаяния». Но вернемся теперь к сцене, предшествующей этому концу. В ней К. попадает в церковь, в собор — попадает как будто бы совершенно случайно. Но оказывается, там его знали и ждали. В совершенно пустом соборе обнаруживается священник, который всходит на амвон и окликает героя по имени. А мы с вами можем теперь припомнить последние мысли героя: «Где Судья, которого он ни разу не видел? Где Высокий Суд, куда он так и не попал?»

Не попал ли как раз тут Йозеф К. к «Высшему Судии»? Ведь храм в честь этого Судии и воздвигнут. Вместо проповеди священник рассказывает Йозефу К. притчу о человеке, пришедшем к вратам Закона. Притча эта очень странная, непонятная, непонятность ее подчеркивается тем, что после того, как священник привел ее, так сказать, «канонический» текст, они оба вступают в затяжную, поистине казуистическую дискуссию относительно ее истолкования. Но мы с вами сейчас оставим в стороне все тонкости и детали и постараемся уловить хотя бы самый общий ее смысл.

Итак, к вратам Закона пришел человек и просит его туда пропустить, он хочет видеть Закон, у него к нему надобность — дело ли, просьба ли, неважно. Но привратник говорит, что сейчас он его не может впустить. Возможно, когда-нибудь позже, поясняет он, но сейчас нельзя. Поскольку врата открыты, человек пытается заглянуть вовнутрь. А привратник смеется и го-

ворит: «Если тебе так не терпится — попытайся войти, не слушай моего запрета. Но только, — говорит, — там есть другие привратники, один могущественнее и страшнее другого». Человек совсем запутался, сел около ворот и принялся ждать, когда будет можно. Ждет недели, месяцы, годы; иной раз пытается подкупить привратника — тот берет взятки, но со словами: «Беру, чтоб ты не подумал, что что-то упустил». И все остается по-прежнему: один стоит у открытых ворот, другой сидит. Наконец пришельцу уже настал черед умирать от старости, он хочет перед смертью задать стражу последний вопрос, подзывает его кивком — на большее сил нет, — и, читаем мы, «привратнику приходится совсем низко наклониться» (вспомним, К., уже с ножом в горле, «увидел, как два господина у самого его лица... наблюдали за развязкой») — так вот, человек спрашивает: «Ведь все люди стремятся к Закону, почему же за все эти годы никто другой не пришел?» А привратник и отвечает умирающему: «Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного! Пойду и запру их».

Внешне сюжет тут кричаще нелогичен. Привратник человека к Закону не пускает, а потом оказывается, что ворота эти были предназначены для него одного! Однако Кафка, юрист по профессии, напомню, ставит тут ловушку именно внешней, обыденной, соблазнительной банальной логике. Потому что если вдуматься — если захотеть вдуматься! — то не так уж тут все и абсурдно. Если, повторяю, захотеть, то ведь можно и задать вопрос: а почему все-таки не попробовать? Привратник тут поставлен и делает, что ему велели, но он ведь и подсказывает одну возможность: если в самом деле не терпится, войди! Там, правда, другие стражи, я сам боюсь, но это, в конце концов, я, это мое дело. А ты — попробуй!

Но человек заведомо боится, ждет специального разрешения — и не пробует! Вот ведь какая обрисовывается ситуация! Да еще оказывается, что именно ему — как никому другому! — был открыт этот доступ, а он из страха, из привычки повиноваться и просить на все разрешения и дозволения — не оправдал своего предназначения, не решился!

Не надо, стало быть, смотреть на «всех людей», на других, никто тебе не указ, никто не облегчит тебе решения, которое принять можешь ты и только ты! Переступи порог страха — если уж ты таков, что тебе не терпится! Если тебя так тянет туда, к Закону, к истине, к должному: там тебе тоже никаких гарантий нет, но там есть все-таки еще одна возможность, есть ощущение, что ты в самом деле все испробовал, и это ощущение немало стоит! Привратник у Кафки неспроста, конечно, принимая взятки, приговаривает: «Беру, чтобы ты не думал, что что-то упустил». Это звучит как нескрываемая насмешка, издаваемая даже — намек на то, что возможность все-таки упускается! Человек ищет проверенных путей, а непроверенных, но ведущих напрямик к цели, боится!

Прозреваемая здесь вина — это не только слабость воли, недостаток достоинства. Герой Кафки мучим и более глубокой, бытийной виной, она — в роковой отгороженности от жизни, в неспособности наладить благодатный контакт с нею и естественно в нее влиться — либо хотя бы достойно принять ее вызов и противостоять ему! Йозеф К. был причастен лишь внешней суете этой жизни — размеренному ритуалу службы, досуга, быта: глубин же бытия он панически боялся и отстранял их от себя. Тогда уже станет понятно, почему такого человека может осенить перед смертью прозрение: умираю, как собака, с чувством позора! И тут уже перед нами вырисовывается некий очень серьезный — и в то же время, по сути, очень

простой — этический постулат: бери ответственность на себя, ибо никто ее с тебя не снимет и никто иной, никакая, даже самая высшая инстанция, вплоть до «Высшего Судии», тебе ее не облегчит! Если ты не испробовал свои возможности сам, то уже не вини кого-то в твоей жалкой судьбе; если предъявляешь счет жизни, то начинай прежде всего с себя. С этой — чисто философской — точки зрения Кафка здесь прямо предвосхищает одну из основных посылок экзистенциализма: «Все начинается с каждого отдельного человека и с его индивидуального выбора». Священник на прощание говорит Йозефу К. простые и суровые слова: «Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь».

Таким образом, романы Кафки — не просто изобретательно выполненная символическая картина беззащитности человека, личности перед лицом анонимной и всеподавляющей власти; Кафка по-своему ставит очень высокие этические требования к человеку. То, что он, поистине до предела заострив безвыходность ситуации, в то же время ни на грань не снизил этих требований, сразу выводит его далеко за рамки мироощущения декаданса, — хотя на первый поверхностный взгляд он может оказаться весьма к нему причастным.

Но, конечно, и степень чисто социального критицизма Кафки не следует преуменьшать. То, как Кафка показал абсурдность и бесчеловечность тотальной бюрократизации жизни в XX в., поразительно. И вот тут-то Кафка, между прочим, на какой-то момент соприкасается с устремлениями экспрессионистов: это они мечтали в своем искусстве понимать не единичные явления, а законы; мечтали — но не осуществили этой мечты, а Кафка именно ее и осуществил — его сухая, жесткая, как бы лишенная плоти проза и есть воплощение формулы современного бытия, его самого общего закона; конкретные числа и конкретные варианты могут быть разными, но суть одна, и она выражается формулой.

С чисто художественной, технической стороны Кафка достигает такого эффекта прежде всего с помощью вполне определенного приема: материализации метафор, причем метафор так называемых языковых, уже стершихся, тех, чей переносный смысл уже не воспринимается. Когда мы, например, говорим о том или ином человеке — «потерял человеческий облик», либо о том или ином явлении — «это чистый абсурд», или «это уму непостижимо», или «это как кошмарный сон», мы, по сути, пользуемся такими языковыми метафорами, прибегаем к смыслу не буквальному, а переносному, образному. Мы понимаем, что облик-то все-таки человеческий, а не лошадиный, не собачий и т. д. и выражение «уму непостижимо» есть всего лишь сгущение нашего впечатления о каком-либо событии; потому что попроси нас кто-нибудь в следующую минуту рассказать о причинах этого события, мы все-таки объяснение-то, пусть свою версию, дадим; но мы всегда предполагаем, что нашему уму это доступно. Кафка последовательно материализует именно эту уму-непостижимость, абсурдность, фантазмагоричность. Больше всего озадачивает в его прозе снова и снова всплывающая алогичность, неправдоподобность причинно-следственных сцеплений: особенно это заметно, когда по ходу дела, вдруг, неизвестно откуда появляются предметы и люди, которых здесь просто не должно быть.

Тут, в свою очередь, функционирует более частный, но в этом же русле, художественный прием, а именно — материализуется метафора «кошмарный сон». Многие исследователи отмечали эту особенность повествования у Кафки, этого «пробужденного сновидца». Может показаться, что это тоже,

в свою очередь, метафора. Но суть в том, что Кафка весь сюжет своего повествования методически строит по тому принципу, по какому оформляется «сюжетика» сна. Если вы припомните свои сны, то вы обнаружите, что сплошь и рядом бывает так: стоит вам подумать о каком-либо явлении или человеке, и он тут же волеется в длящуюся картину сна и сцепится с другими предметами или людьми так, как в реальной жизни совершенно невозможно, абсурдно; все, что по причудливым ассоциациям соединяет друг с другом ваш раскованный бесконтрольный мозг, предстает здесь во взаимосвязанных образах, получается своего рода абсурдный сюжет. У Кафки можно проследить эту технику очень отчетливо — достаточно начать читать первые страницы «Замка». Но этот прием имеет и обобщающий смысл. Непростота и «Превращение», и «Процесс» начинаются с пробуждения человека. В обычной, «нормальной» жизни человек, бодрствуя, живет в мире логических причинно-следственных связей: во всяком случае, он так считает; ему все привычно и объяснимо: если что-то кажется необъяснимым, оно все же представляется принципиально объяснимым; т. е. если в данный момент не находится причины, это не значит, что ее не существует. А вот засыпая, человек уже погружается в сферу алогизма.

Художественный трюк Кафки в том, что у него все наоборот. У него алогизм и абсурд начинается в момент пробуждения. Трюк, гениальный именно своей дерзкой простотой, — именно он-то и утверждает вопиющую абсурдность реального мира, реального бытия человека в этом мире.

Альбер Камю (1913 — 1960)

С давних пор культура Франции была щедра на «моралистов» — сочинителей особого склада, успешно подвизавшихся в пограничье философии и словесности как таковой, подобно Монтеню в XVI, Паскалю и Ларошфуко в XVII, Вольтеру, Дидро, Руссо в XVIII вв.

Франция XX столетия выдвинула очередное созвездие таких моралистов: Сент-Экзюпери, Мальро, Сартр... Среди первых в ряду этих громких имен должен быть по праву назван и Альбер Камю. Когда зимой 1960 г. он погиб в дорожной катастрофе, Сартр, с которым они сперва были близки, потом круто разошлись, в прощальной заметке о Камю так очертил его облик и место в духовной жизни на Западе: «Камю представлял в нашем веке — и в споре против текущей истории — сегодняшнего наследника старинной породы тех моралистов, чье творчество являет собой, вероятно, наиболее самобытную линию во французской литературе. Его упорный гуманизм, узкий и чистый, суровый и чувственный, вел сомнительную в своем исходе битву против сокрушительных и уродливых веяний эпохи. И тем не менее упрямством своих «нет» он — наперекор макиавеллистам, наперекор золотому тельцу делячества — укреплял в ее сердце нравственные устои».

Точности ради стоит только оговорить, что сказанное тогда Сартром справедливо относительно Камю зрелых лет. Камю, каким он был не всегда, а каким стал в конце концов, придя очень и очень издалека — совсем от других отпавных рубежей.

Детство Камю прошло в бедняцких предместьях Алжира. Он родился 7 ноября 1913 г. в семье сельскохозяйственного рабочего-француза. Мальчику исполнился год, когда отец, получив тяжелое ранение в битве на Марне, умер в госпитале. Учиться пришлось на гроши, которые зарабатывала мать поденной уборкой в богатых домах.

Став студентом Алжирского университета, где он занялся древнегреческой философией, Камю одновременно включился в просветительскую работу. Он организует в 1935 г. передвижной Театр труда, где пробует себя и как драматург, и как актер, и как режиссер. Состоя в комитете содействия Международному движению в защиту культуры против фашизма, он возглавляет алжирский Народный дом культуры, сотрудничает в левых журналах и газетах. Выходят в свет и первые две книжки коротких лирических эссе Камю — «Изнанка и лицо» (1937) и «Бракосочетания» (1939), — навеянных спорами в кружке его тогдашних друзей о языческих, дохристианских заветах древних культур Средиземноморья.

«Я находился на полпути между нищетой и солнцем, — пробовал Камю много лет спуская нащупать истоки своей мысли. — Нищета помешала мне уверовать, будто все благополучно в истории и под солнцем, солнце научило меня, что история — это не всё». Молодого интеллигента в первом поколении, каких в России когда-то звали «кухаркиными детьми», неблагополучие текущей истории весьма тревожило, побуждало предъявлять суровый счет всем, кто нес за это ответственность. «Речь идет о том, чтобы жить своими мечтами и воплощать их в дела».

Однако порыв Камю к деятельности под стать мечте шел на убыль по мере того, как мир соскальзывал к очередной военной пропасти. Камю не прощается с мятежным настроением ума, однако уже тогда задает своему мятежу метафизическую устремленность: «Революционный дух полностью сводит к возмущению человека своим уделом. Революция всегда, со времен Прометея, поднимается против богов, тираны же и буржуазные куклы тут просто предлог».

Все книги Камю претендуют на то, чтобы быть трагедиями метафизического прозрения: в них ум тщится пробиться сквозь толщу преходящего, сквозь житейско-исторический пласт к некоей краеугольной бытийной правде существования и предназначения личности на земле. К правде исконной и последней, на уровне повсюду и всегда приложимого мифа — правде заповедей, завета.

Весной 1940 г. Камю перебрался в Париж и устроился там работать в одной из крупных газет. Свободные часы он посвящает своим рукописям, начатым еще в Алжире. Среди них — в основном сложившаяся уже к 1938 г. трагедия «Калигула»; текст так и не доведенного до печати романа «Счастливая смерть»; наброски философского эссе «Миф о Сизифе»; повесть «Посторонний», которой суждено было вскоре принести Камю широкое признание. Она была закончена к маю 1940 г. Однако, прежде чем попасть в типографию и выйти летом 1942 г., ей предстояли скитания в вешмешке Камю по дорогам поражения. В июне 1940 г. «странная война» завершилась разгромом Франции. Отступление забросило Камю в Клермон-Ферран, потом в Лион, откуда он вернулся в родные края и недолго учительствовал в городе Оране. Здесь дописывался «Миф о Сизифе» (напечатан в 1942 г.), тогда же в черновых тетрадях Камю появляются первые заготовки к хронике-притче «Чума».

Осенью 1941 г. Камю снова во Франции и вскоре примкнул к одной из организаций патриотического Сопротивления. «Просто я себя нигде больше не мыслил, вот и все, — вспоминал он позже. — Я думал, и я так думаю по сей день, что принимать сторону концлагерей нельзя». Камю вел сбор разведывательных данных для партизан и сотрудничал в нелегальной печати, где в 1943—1944 гг. появились, в частности, его «Письма к немецкому дру-

гу» — философски-публицистическая отповедь попыткам оправдать фашистское человеконенавистничество с помощью нищенских выкладок.

Августовское восстание 1944 г. в Париже, вышвырнувшее гитлеровский гарнизон из города, поставило Камю во главе газеты «Комба», возникшей еще в подполье. Окрыленному энтузиазмом победы и собственными писательскими и театральными успехами (в 1944 г. поставлена его пьеса «Недоразумение», в 1945 г. — «Калигула»), Камю как будто удается заглушить в себе неверие в созидательное историческое действие. На страницах «Комба» он призывает установить порядки, которые позволили бы «примирить свободу и справедливость», лишить денежных воротил их могущества и вернуть достоинство трудящимся, открыть доступ к власти только тем, кто честен и печется о благе всех. Уличные бои в столице Франции кажутся ему «родовыми схватками Революции», свое призвание он видит в том, чтобы пестовать новорожденного дитя. Газета выходит с подзаголовком «От Сопротивления к Революции».

Роды, однако, не состоялись. Недавнее сплочение вокруг патриотических лозунгов дало трещину, а потом и распалось. По самой природе своего ума Камю был меньше всего трезвым политиком: увещевания и заклинания зачастую принимал за самую что ни на есть плодотворную деятельность, кропотливой черновой работе предпочитал душевительные афоризмы и красноречивые анафемы, год от года все ожесточеннее укреплялся в призвании проповедника, вознесенного над толпами слепцов, «завербованных» тем или иным лагерем. Добрая воля и честность Камю-публициста безупречны, но это не мешало ему заблудиться.

Когда во Франции и за ее пределами бескровные, но яростные сражения «холодной войны» в очередной раз потребовали от деятелей культуры твердо самоопределиться в том или другом стане, Камю попробовал уклониться от четкого выбора. Столь шаткая позиция отчасти питалась его верой в могущество своего писательского слова: «Чума» (1947), театральная мистерия «Осадное положение» (1948) и пьеса «Праведные» (1949) принесли ему международную славу. Но еще больше его утверждала в своей правоте мысль о том, что он глашатай множества разрозненных одиночек, которые в мире, расколотом на лагеря, ведут судорожные поиски собственного срединного пути. Принадлежа к кругу Сартра — хотя и не придерживаясь строго умозаключений «философии существования», экзистенциализма, а лишь разделяя умонастроения, ее питавшие, — Камю рисовался себе оплотом волюнстичности и правды, живым укором всему роду людскому, отравленному «цезаристски-полицейским угаром».

Жаркие споры по поводу выпущенного Камю в 1951 г. философского памфлета «Бунтующий человек» поссорили его с Сартром и левыми интеллигентами во Франции. В этом пространном эссе вина за казарменные извращения и злоупотребления властью в пореволюционных государствах возлагалась на сами революционные учения, а не на отход от их освободительных заветов, на коварство политической истории XIX—XX вв. — неоднократно повторявшееся в ней «перерождение Прометея в Цезаря». Протесты, протесты, протесты против всех и вся, отлучения, перемежаемые благими пожеланиями, — так выглядит большая часть публицистики Камю, собранной им в трех книгах его «Злободневных заметок» (1950, 1953, 1958).

Однако Камю был слишком прочно прикован, как он заверял в речи по случаю вручения ему Нобелевской премии за 1957 г., к «галере своего вре-

мени», чтобы с легкой душой позволить себе не «грести вместе с другими, даже полагая, что галера провоняла селедкой, что на ней многовато надсмотрщиков и что, помимо всего, взят неверный курс». Очутившись в ловушке такого рода, он мучительно метался, тосковал в книге лирических эссе «Лето» (1954) по минувшим дням молодости в Алжире, впадал в надрывное покаяние потерявшего себя и потерянного для других изгнанника. Повесть «Падение» (1956) и сборник рассказов «Изгнание и царство» (1957) — горькие, во многом исповедальные книги, внушенные подозрением в каком-то непоправимом просчете, заведшем его туда, где ему смолodu менее всего хотелось бы очутиться. Зато как раз тогда на Камю обрушился водопад похвал, почестей, восторгов. Их и прежде хватало, но теперь они шли с другой стороны и имели особый оттенок. В кругах официозных Камю нарекли «совестью Запада» — не очень-то лестный титул для «мятежника», гордившегося своей рабочей закваской. В свои последние годы он словно подтвердил признание, вырвавшееся у него еще в одной из первых проб пера: «В глубине моего бунта дремало смирение».

Охранительное бунтарство позднего Камю самого его повергало в смятение. И подрывало писательскую работоспособность. Он предпринимал шаги, чтобы вернуться к режиссуре, подумывал о собственном театре, пока суд да дело, пробовал кое-что ставить, но не свои пьесы, а сценические переработки «Реквиема по монахине» Фолкнера (1956) и «Бесов» Достоевского (1959). Когда Камю 4 января 1960 г. разбился в машине, возвращаясь в Париж после рождественских дней, в ящиках его письменного стола не нашлось почти ничего годного для печати, кроме набросков к едва продвинувшейся повести «Первый человек» и записных книжек.

Хронологически книги Камю выстраиваются в спиралевидной последовательности, исходящей из одной развертывающейся в них мыслительной полосы. Сам он как-то в дневниковых заметках даже прикинул обозначения двух первых витков этой спирали, словно пригласив уловить за летописью своих трудов и дней на протяжении четверти века становление ума, озабоченного сопряженностью собственных концов и начал.

Первый виток — круг «Абсурда» — включает все написанное им с кануна войны до ее окончания: «Посторонний», «Калигула», «Миф о Сизифе», «Недоразумение». Второй виток — «Бунт» — охватывает «Чуму», «Праведных», «Бунтующего человека». Для третьего, пришедшегося на 50-е гг., в черновиках Камю тогда еще не нашлось названия, и там помечены смутные замыслы. Но после его гибели можно с немалой долей приближенности определить этот виток как «Изгнание», отнеся сюда «Падение» и «Изгнание и царство».

В «Постороннем» («L'Étranger», 1944) подступы к правде исконной и последней, возведенной под занавес, по-своему захватывающей. Записки злополучного убийцы, ждущего казни после суда, волей-неволей воспринимаются как приглашение задуматься о справедливости приговора, как прямо не высказанное, но настоятельное ходатайство о кассации, обращенное к верховному суду — суду человеческой совести. Очевидно кривосудие слуг закона — однако и преступление налицо. Рассказ, на первый взгляд бесхитростный, затягивает своими «за» и «против». Заочно скрепляя или отменяя однажды вынесенный приговор, в рассказчике «Постороннего» распознавали злодея и великомученика, тупое животное и мудреца, ублюдка и сына народа, недочеловека и сверхчеловека. Камю сперва изумлялся, потом сердился.

А под конец и сам усугубил путаницу, сообщив полувсерьез, что в его глазах это «единственный Христос, которого мы заслуживаем».

Какую бы из подстановок, впрочем, ни предпочесть, остается неизменным исходное: он «чужой», «посторонний». Но посторонний — чему? На сей счет Камю сомнений не оставил: невольный убийца «осужден за то, что не играет в игру окружающих. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет. Он бродит в стороне от других по окраинам жизни частной, уединенной, чувственной. Он отказывается лгать... Он говорит то, что есть на самом деле, он избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой».

Повесть разбита на две равные части. Вторая — зеркало первой, но зеркало кривое. Однажды пережитое затем реконструируется в ходе судебного разбирательства, и «копия» до неузнаваемости искажает натуру.

Привычно вяло тянутся в первой половине «Постороннего» дни служащего Мерсо — жизнь будничная, невзрачная, скучноватая, мало чем выделяющаяся из сотен ей подобных. И вот глупый выстрел, вызванный скорее мороком послеполуденной жары и какой-то физической раздерганностью, чем злым умыслом, обрывает это растительно-полудремотное прозябание. Неприметный обыватель попадает на скамью подсудимых. Он и не собирается ничего скрывать, даже охотно помогает следствию, правдив до полного пренебрежения своей выгодой. Обезоруживающее нежелание лгать и притворяться кажется всем, для кого жить — значит ломать корыстную социальную комедию, крайне подозрительным — особо ловким притворством, а го и посягательством на устои. В обоих случаях это заслуживает суровой кары.

Во второй части повести и происходит перелицовка заурядной жизни в житие злодея. Сухие глаза перед гробом матери перетолковываются в черствость нравственного уroda, пренебрегшего сыновним долгом; вечер следующего дня, проведенный на пляже и в кино с женщиной, — в святотатство; шапочное знакомство с соседом-сутенером — в принадлежность к уголовному дну; поиски прохлады в тени у ручья — в обдуманную месть кровожадного изверга. В зале заседаний подсудимый не может отделаться от ощущения, что судят кого-то другого. В своей кликушеской речи прокурор выбалтывает тайну судилища: глухое к принятой вокруг обрядности сердце «постороннего» — «страшная бездна, куда может рухнуть общество». И Мерсо отправляют на эшафот, в сущности, не за совершенное им убийство, а за то, что пренебрег лицемерием, из которого соткан «долг». Всемогущий фарисейский уклад творит расправу над отпавшей от него жизнью.

Именем какой же правды вершится этот суд над судьями? Рассказчик молчит о ней вплоть до последних минут, когда, выведенный из себя приставлениями священника, в канун казни он вдруг взорвался и излил все то, что копилось годами. Исповедание его веры несложно: рано или поздно, старым или молодым, в собственной постели или на плахе, каждый умрет в одиночку, разделив участь всех прочих смертных. Суетны все потуги заслониться от жестокой очевидности, посвящая себя карьере, помощи ближним, заботе о дальних, гражданскому служению или еще чему-нибудь в том же духе. Бог, якобы предписывающий то-то и то-то, — сплошная выдумка. Пустые небеса хранят гробовое молчание, свидетельствуя, что в мире нет разумного, рачительного хозяина и с точки зрения отдельной смертной песчинки все погружено в хаос.

А вкус у «постороннего» не пропал разве что к телесным радостям. Почти все, что выходит за пределы здоровой потребности в сне, еде, близости с женщиной, ему безразлично. Нравственное самосознание он попросту заменил влечением к приятному. Из пристрастий не то чтобы духовных, но созерцательных у него сохранилось лишь одно: когда он не испытывает ни жажды, ни голода, ни усталости и его не клонит ко сну, ему приносит неизъяснимую усадлу приобщение к природе. Обычно погруженный в ленивую оторопь, мозг его работает нехотя и вяло, ощущения же всегда остры и свежи. К природе он открыт настолько же, насколько закрыт к обществу. Равнодушно отсутствуя среди близких, он каждой своей клеточкой присутствует в материальной вселенной. И здесь он не сторонний зритель, а самозабвенный поклонник стихий — земли, моря, солнца. Солнце словно проникает в кровь Мерсо, завладевает всем его существом и превращает в загипнотизированного исполнителя неведомой космической воли. В тот роковой момент, когда он непроизвольно нажал на спусковой крючок пистолета и убил араба, он как раз и был во власти очередного солнечного наваждения. Судьям он этого толковать не может, сколько ни бьется, — человек, по их представлениям, давно вырван из природного ряда и включен в ряд моральный, где превыше всего зависимость личности от себе подобных, а не от бездуховной материи. Для «постороннего», напротив, и добро, и благодать — в полном слиянии его малого тела с огромным телом вселенной. И чужаком среди людей его, собственно, и сделала верность своей плотской природе и всему родственному ей природному царству.

В «Постороннем» этот возврат к телесному первородству не просто провозглашен, выказан, а сделан поистине фактом словесности. Разговорную заурядность и оголенную прямоту этого вызывающе бедного по словарю, подчеркнута однообразного по строю, с виду бесхитростного нанизывания простейших фраз Ж.-П. Сартр метко обозначил как «нулевой градус письма».

Камю, видевший в своем Мерсо «человека, который, не претендуя на героизм, согласен умереть за правду», делает немало, чтобы внушить доверие к намеченному в «Постороннем» поиску решения.

И не достигает желаемого. Свобода и «правда» дионисийского раскрепощения, да и все пустынножителство «постороннего» в гуще многолюдья крайне сомнительны хотя бы по той простой причине, что они осуществляются за чей-то счет. И не признают никаких границ произволу своевольного хотения, несущего смерть другим, тому же безымянному арабу, застреленному ни за что ни про что на пляже. Когда-то Достоевский, весьма почитавшийся Камю, вздернул на дыбу раскаяния своего Раскольников и обрек на умопомешательство идеолога смердяковского преступления Ивана Карамазова. Мерсо же слегка досадует — и только. Ходатайство, поданное Камю в трибунал взыскательной совести для пересмотра дела об убийстве, даже при учете непреднамеренности преступления, поддержать так же трудно, как и скрепить приговор.

Замешательство, граничащее с прямым несогласием, которое испытывает в случае с «посторонним» живое и непосредственное чувство справедливости еще до всяких умозрительных доводов, рождено тем, что по видимости безупречное «или — или» у Камю таит подвох. Выхолощенный ритуал судилища только внешне противостоит натуральности «постороннего», исторически же и просто житейски они гораздо ближе друг другу, чем кажется. Их

сопряжение как раз и есть парадокс цивилизации, внутренне истощенной, исчерпавшей свои ценностные запасы.

В философский труд «Миф о Сизифе» («Le mythe de Sisyphe», 1942) Камю вложил многие из ключевых своих мыслей предвоенной поры. На страницах этого пространного «эссе об абсурде» они так или иначе повторены и обстоятельно растолкованы, а под самый конец еще и стянуты в тугую узел притчей — пересказом древнегреческих преданий о вечном труженике Сизифе.

По легенде, мстительные боги обрекли Сизифа на бессрочную казнь. Он должен был вкатывать ни гору обломок скалы, но, едва достигнув вершины, глыба срывалась, и всё приходилось начинать сызнова. Спускаясь к подножию горы, Сизиф, каким он рисуется Камю, сознавал всю несправедливость выпавшей ему доли, и сама эта ясность ума уже была его победой. «Пролетарий богов, бессильный и бунтующий», не предавался стенаниям, не молил о пощаде, а презирал своих палачей. Свой тяжкий труд он превратил в обвинение их несправедности и свидетельство мощи несмирленного духа; в бессмыслицу внес смысл своим вызовом: «Единственная правда — это непокорство».

Дни, когда Камю завершал свое эссе, располагали очень и очень многих во Франции внять стоической мудрости Сизифа. Разгром 1940 г. обрекал на рабство, ничто не предвещало счастливого исхода череды худших превратностей. Была пора, когда плоское здравомыслие разоруживало. Зато произвольное, парадоксально-сумасбродное упрямство поступков, рационально не выводимых из обозреваемых жизненных данных, без надежды на успех, помогало устоять против искусов предательства или самоуничтожения. Продолжаю жить и делать свое дело, зная, что это несуразно с точки зрения куцевого благоразумия, — вот весьма распространенный тогда настрой умов.

Но если трагический поворот истории выявил ту долю нравственной правоты, которую в обстановке катастроф сохраняет не внемлющее никаким пораженческим доводам упрямство Сизифа, то злободневные запросы истории обнаруживали и нравственную недостаточность, изъяны Сизифовой мудрости. Ведь спустись, скажем, Сизиф однажды, вопреки приговору небожителей, с безлюдного горного склона в долину, где враждуют между собой племена ее обитателей, он очутился бы перед неразрешимой для него задачей. До сих пор все было тяжело, но по крайней мере ясно: камень, гора и нечеловеческий труд, от которого Сизифу не дано избавиться. Теперь же перед ним разные пути, среди них следует предпочесть какой-нибудь один, обдумав, почему, собственно, этот, а не другой. Сизиф начинает лихорадочно искать, однако на ум приходит вереница малоутешительных афоризмов: правды нет ни на земле, ни выше, все бессмысленно, значит, «ничто не запрещено» и «иерархия ценностей бесполезна», ей не на что опереться. Любой выбор, следовательно, оправдан, лишь бы он был внятно осознан. Позже Камю без обиняков укажет на самое слабое, ломкое звено разрыва в цепочке философствования, стержневой для «Мифа о Сизифе»: «Чувство абсурда, когда из него берутся извлечь правила действия, делает убийство по меньшей мере безразличным и, значит, допустимым. Если не во что верить, если ни в чем нет смысла и нельзя утверждать ценность чего бы то ни было, тогда всё позволено и всё неважно... Можно топить печи крематориев, а можно и заняться лечением прокаженных. Злодейство или добродетель — всё чистая случайность и прихоть».

Еще до выхода «Мифа о Сизифе» в свет вытекавшее из книги вольное или невольное попустительство своеволию, по сути своей внеморальному и безнравственному, не могло не устареть в глазах Камю-подпольщика. Включившись в Сопротивление, он был вынужден подладить орудия своей мысли к собственному решению служить делу защиты родины и человечности. Какая польза была его сражающимся соотечественникам в откровениях по поводу вселенской нелепицы, сопровождаемых советами не делать различий между добром и злом? В четырех «Письмах к немецкому другу» Камю постарался наметить тот уступ, ухватившись за который, он предотвратил бы соскальзывание своей мысли к карамазовски-нищенскому «всё дозволено». И встроил для этого в свое бывшее философствование весьма существенно уточнявшую его гуманистическую посылку: «Я продолжаю думать, что в этом мире нет высшего смысла. Но я знаю, что кое-что в нем все-таки имеет смысл, и это — человек, поскольку он один смысла ищет. В этом мире есть по крайней мере одна правда — правда человека... его-то и надо спасти... это значит не калечить его... делать ставку на справедливость, которая внятна ему одному».

Моралистика Камю обретала тем самым столь недостававший ей прежде действительно нравственный заряд. По ходу этого мировоззренческого перелома и вырисовывался в рукописях будущей «Чумы» облик врачей, уже не посторонних всем и вся окрест них, а кровно причастных к совместной обороне против разгула смертоносной нечисти.

«Чума» («La peste», 1947) возвращает нас в те самые алжирские края, где их уроженец Камю не так давно праздновал свои «бракосочетания» с благословенной средиземноморской природой. Но на сей раз это выжженный зноем, посеревший от пыли, громоздящийся посреди голого плато город Оран, уродливый и бездушный. Да и само повествование теперь куда суше, аскетичнее. Деловито и сдержанно ведет летопись одного чумного года вымощенный до предела доктор Риэ, организатор защиты от вспыхнувшей внезапно-негаданно эпидемии. Летописец выводит нас за рамки трагедии кого-нибудь одного, приобщая к катастрофической участи всех и каждого. Исчезли вольные просторы приморья — жители Орана заперты от мала до велика в крепостной оgrade лицом к лицу со смертельной опасностью. Здесь все жертвы: зараза настигает без разбора преступников и праведников, детей и стариков, малодушных и мужественных. Рамки повествования всеохватывающи, речь в нем не о столкновении личности со своей средой, не о противоборстве правых и неправых, а о жестокой встрече поголовно всех с безликим бичом человечества — чумой.

Гроза древних и средневековых городов, чума в XX столетии вроде бы изжита. Между тем хроника датирована довольно точно — 194... год. Дата сразу же настораживает: тогда слово «чума» было у всех на устах — «коричневая чума». Чуть дальше оброненное невзначай замечание, что чума, как и война, всегда заставляла людей врасплох, укрепляет мелькнувшую догадку. Чуть-чуть воображения, и она подтверждается от страницы к странице. Сквозь дотошные клинические записи о почти невероятном, малоправдоподобном медицинском случае зловеще вырисовывается лик другой, исторической «чумы» — фашистского нашествия, превратившего Францию и всю Европу в застенки. По словам Камю, «явное содержание «Чумы» — это борьба европейского Сопротивления против нацизма». Чума — уже закрепленная повседнежным словоупотреблением метафора. Вторжение дремучего варварства в цивилизацию: пепелище Орадура, печи Освенцима, штабеля

Бабьего Яра... Отнюдь не анахронизм, не предание. Кровью вписанный в память коричневый апокалипсис.

Зачем, однако, понадобилось Камю прибегать вместо исторической были к намекам иносказательной притчи? Работая над «Чумой», он записал в дневнике: «С помощью чумы я хочу передать обстановку удушья, от которой мы страдали, атмосферу опасности и изгнания, в которой мы жили тогда. Одновременно я хочу распространить это толкование на существование в целом». Хроника чумной напасти позволяла придать рассказанному, помимо переключки с недавним прошлым, еще и вневременной, всевременной размах мифа. Катастрофа, потрясшая Францию, в глазах Камю была катализатором, заставившим бурлить и выплеснуться наружу мировое зло, от века бродящее в истории, да и вообще в человеческой жизни.

Рассыпанные по книге «мысли по поводу», принадлежащие и самому составителю хроники, и его друзьям, постоянно напоминают об этом двойном виденье вещей. Слово «чума» обрастает бесчисленными значениями и оказывается чрезвычайно емким. Чума — не только болезнь, злая стихия, бич и не только война. Это также жестокость судебных приговоров, расстрел побежденных, фанатизм церкви и фанатизм политических сект, гибель невинного ребенка, общество, устроенное из рук вон плохо, равно как и попытки с оружием в руках перестроить его заново... Она привычна, естественна как дыхание — «ведь нынче все немножко зачумленные». Микробы чумы гнездятся повсюду, подстерегают каждый наш неосторожный шаг. Вообще, на свете есть лишь «бедствия и жертвы, и ничего больше». И когда на заключительных страницах один из постоянных пациентов врача Риэ, сварливый астматик, брюзжит: «А что такое, в сущности, чума? Тоже жизнь, и всё тут», — то его желчный афоризм выглядит точкой над «i», ключом ко всей притче. Чума-беда до поры до времени дремлет в затишье, иногда дает вспышки, но никогда не исчезает совсем. И, «возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города».

В свете этого предсказания, завершающего летопись призывом к бдительности, который не утратил, увы, злободневного звучания и по сей день, подчеркнуто безликий, отгородившийся от всего суетой своих дел и привычек Оран до появления первых признаков чумы — это и есть для Камю сонные будни мира, царство рутины, где люди пребывают в неведении или намеренно делают вид, будто затанцовывая где-то зараза не грозит в любой момент обратить их бестревожное прозябание в земной ад. Они судорожно цепляются за успокоительную ложь: жить самообманом — их потребность, потому что правда слишком устрашающа. Но бичам карающим нет дела до людских страхов и заблуждений. Однажды они вдруг обрушиваются на тихие города, грубо опрокидывают всё вверх дном и преподают беспощадный урок: жизнь — тюрьма, где смерть состоит надзирателем. Хроника нескольких месяцев оранской эпидемии, когда половина населения, «загнанная в жерло мусоросжигательной печи, вылетала в воздух жирным липким дымом, в то время как другая, закованная в цепи бессилия и страха, ждала своей очереди», подразумевает хозяйничание гитлеровцев во Франции. Но сама встреча соотечественников Камю с захватчиком, как и встреча оранцев с распыленным в микробах чумным чудищем, по логике книги, — это трудное свидание человечества со своей Судьбой. Той самой, столкновение с которой в «Мифе о Сизифе» обозначилось словом «абсурд». Чума у Камю — иероглиф вселен-

ской нелепицы, очередным и особенно сокрушительным обнаружением которой была для него европейская военная трагедия 1939—1945 гг.

Довольствуясь Камю, однако, выведением тождества «судьба — абсурд — история — чума», его хроника была бы очередным плачем застигнутого и сложенного светопредставлением — из тех стенаний, каких в культуре Запада XX в. избыток. Но все дело в том, что «Чума» — прежде всего книга о сопротивляющихся, а не о сдавшихся, книга о смысле существования, отыскиваемом посреди бессмыслицы сущего.

Нахождение этого смысла особенно прямо раскрывается в истории одного из сподвижников доктора Риэ, заезжего журналиста Рамбера. В зачумленном городе парижский репортер застрял случайно. А где-то далеко за морем его ждет любимая женщина, покой, нежность. Выбраться, во что бы то ни стало выбраться из ловушки этих чужих стен — Рамбер одержим мыслью о побеге. И вот, когда почти все препятствия позади, все готово к столь желанному побегу, журналист вдруг предпочитает остаться. Что это, мимолетная прихоть? Порыв жертвенности? Нет, исподволь зревшая потребность, пренебрегши которой, потеряешь уважение к себе. Совесть замучает. «Стыдно быть счастливым одному... Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь... я чувствую, что я тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается равно нас всех». Посторонний осознает свою полную причастность. Счастье невозможно, когда все вокруг несчастны. Человек не вправе уклониться от происходящего рядом. Сопротивление побудило Камю внести в свой нравственно-философский кодекс прежде исключавшееся отсюда братство с другими в беде и в защите от нее.

Прорыв к правде, до сих пор где-то похороненной, ждет в «Чуме» не одного Рамбера. Для всех других и всякий раз по-своему, но рано или поздно настает час прозрения, когда чума освобождает ум и душу очевидцев ее бесчинств от удобных заблуждений. Каждому из участников чумной трагедии как бы поручено донести до нас свою часть распределенного между ними груза, в целом образующего жизненную философию писателя Камю.

Возникающая заданность, суховатая жесткость в обрисовке лиц, да и в построении всей хроники, которая в западной прозе XX в. вообще выделяется редкой простотой, вызывала немало нареканий по адресу Камю-художника. Упреки в холодности и даже скучноватости были бы, однако, уместны, выступай он здесь как рассказчик занимательных историй, наблюдатель нравов или исследователь душевных бездн. Но он предельно скуп, когда речь заходит о поступках: его повествование не событийно, не о самих перипетиях борьбы в строгом смысле слова — ее трудностях, неудачах, победах. Еще сдержаннее Камю, когда ему случается ненароком коснуться сердечных тайн. «Чума» — прежде всего философская притча писателя-моралиста со своими источниками «заимательности», своей особой поэзией умственного поиска. Чума — суровый экзамен, всех уравнивающий и отменяющий все оттенки, она предлагает каждому два вопроса, затрагивающих решительно всех: что есть жизнь? и что значит сохранить достоинство перед натиском неведомо откуда навалившегося и захлестнувшего всё зла? От ответа не волен уклониться никто. Сопоставление точек зрения, высказанных в беседах, в записях, в раздумьях вслух или про себя, а затем проверенных поступками, и составляет увлекательность «Чумы». Напряженное обсуждение и афористически отчеканенные оценки участи и долга человеческого дают повествованию интеллектуальный нерв, служат пищей для ума, будоражат его и пробужда-

т. «Чума» — тот не частый, хотя не столь уж исключительный для Франции случай, когда умозрение не мешает словесности, а ее питает.

Крах богослова Панлю в «Чуме» — трагедия мысли. Веру в промысел небес, если она не изменяет себе до конца, невозможно увязать с сопротивлением бедствию. Перед человеческим страданием верующий смиряется и возносит хвалы карающей длани. А ученый отец иезуит не просто христианин, не просто служитель церкви, он у Камю — воплощенное христианское миропонимание. Для него Создатель поистине всеведущ и всеблаг, чума ниспослана на нечестивый град, погрязший в грехе, это наказание очищающее, перст, указующий путь ко спасению. Божий бич отделит чистых от нечистых, праведных от виновных, он — зло, которое ведет в царство доброты. От него не оградит мирская медицина, оранцам надлежит довериться Провидению.

Но чума будто издевается над всеми истолкованиями. Она милует порочных и поражает безгрешных. Кончина невинного ребенка в особенности ставит под удар всю теологическую премудрость Панлю. Когда у него самого обнаруживаются признаки заражения, он не хочет лечиться, всецело полагаясь на помощь Господню и отталкивая помощь людскую. А следовательно, отрекается от вопиющей правды всего земного, состоявшей в том, что посторонняя жизнь лишена божественно-разумного покровительства и сколько-нибудь справедливого устройства. И болезнь уносит его, словно подтверждая бесплодие нравственности, черпающей свои доводы в мистике откровения.

Тупик, куда заводит священника его неукоснительный провиденциализм, позволяет уловить особый срез и подлинные масштабы раздумья о морали, предпринятого в «Чуме». Речь идет о конечных мировоззренческих опорах и санкциях нравственного поведения, о самой возможности или ненужности подыскивать ему освящение свыше, извлекать из велений Божьих или, правомерно добавить, из любого иного понимания сущего как законосообразности — натурфилософского, космологического, естественнонаучного и всех прочих, усматривающих в бытии конечное благоустройство. Вопрос задан так: нуждается ли мораль в обоснованиях извне или обладает самодостаточностью, в самой себе черпает все необходимое?

Камю заставляет своего Риэ на ощупь прокладывать дорогу прочь от слепой веры. Уже само ремесло врача, каждодневно имеющего дело с болезнями и смертями, этим кричащим во всеуслышание «скандалом» человеческой доли, давно разрушило в нем прекрасноту надежды на «разумную» расположенность к нам мирового порядка вещей. Тщетно поэтому обращать взоры к небесам, где царит молчание». Понять это — не значит принять: «надо быть сумасшедшим, слепцом или просто мерзавцем, чтобы примириться с чумой». В отличие от священника, пренебрегающего нуждами тела, лишь бы «спасти» души, медик каждым своим шагом выражает несогласие с участью, уготованной нам на земле. «...Для меня такие слова, как спасение человека, — возражает он Панлю, — звучат слишком громко. Так далеко я не заглядываю. Меня интересует здоровье человека, в первую очередь здоровье». Без всякой жертвенности делает он свое привычное дело — дело врача, дело сопротивляющегося беде человека. Риэ занимается своим ремеслом, лечит, и «это не героизм, а обыкновенная честность».

Стыдливая сдержанность доктора, который предпочитает прозаическое ремесло высокопарному «деянию», происходит вовсе не из намерений Камю развенчать героическое в человеке. Убирая ходули, героя возвеличи-

вают. За этой скромностью ощутимо суровое целомудрие солдата, не доверяющего фразерам, способным похоронить под шелухой пышных словес самые святые побуждения и поступки. А главное — за этим кроется несогласие с теми, кто, подобно богослову, рассматривает подвиг как из ряда выходящее подвижничество. Для Риз и его помощников долг — не восхождение на Голгофу, а само собой разумеющееся побуждение: когда приходится из дня в день выполнять изнурительную черную работу, добрая воля куда важнее, чем самозаклание на жертвенном алтаре.

Дух проникнутого заботой о других противоборства шквалу, сеющему смерть, — это и есть гуманистическое завоевание, которым Камю обязан патристическому Сопротивлению. Укрепись в своем долге, не становись на колени перед судьбой, чего бы это ни стоило, лечи, даже если надежд на окончательное «спасение» нет и нельзя отменить трагизм человеческого удела, — таковы уроки «Чумы». И ее действующие лица наделены для этого достаточной жизнестойкостью. «Есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их», — подытоживает хронист свою летопись.

И все же есть у скромного героизма в «Чуме» своя уязвимая хрупкость, проистекающая из его философской подкладки. В самом деле, если принять за исходную очевидность, что вокруг царит и всегда будет царить таинственный произвол судьбы-чумы, то ведь предотвратить стихийный взрыв этого зла, а тем более справиться с ним никому не под силу. В «Чуме» ни врачи, ни городские власти не могут, как ни бьются, совладать с заразой — ее истоки, сама природа и протекание болезни остаются неведомы. Чуму так и не сломили, похоже, что она просто-напросто истощила запас своей злобы и уползла обратно в свое логово, дав жертвам передышку до следующего раза. Все труды доктора Риз и его соратников обречены на то, чтобы завершиться скорее поражением, чем победой. Остается полагаться на прихоть чумы.

Биография Тарру, самого философического из врачей-«Чумы», в котором дар самоотверженного деятеля уживается с тяготением к некоей, по его словам, святости без Бога, проясняет многое. Именно его исповедь доктору — интеллектуальное увенчание того нравственного кодекса, в который посильную лепту вносит каждый из поборников скромной ясности в хронике.

Судя по всему, Тарру — сын прокурора из «Постороннего», тот самый юноша, что сверлил глазами подсудимого, чьей головы требовал его папаша именем закона. Прокурор добился смертного приговора и потерял наследника. Сын покинул кров добропорядочного убийцы в мантии. Не желая оставаться «зачумленным», он предпочел безбедной жизни бродяжническое правдоискательство, вмешался в политику, не раз брался за оружие в защиту угнетенных. Однако в гражданской войне он встретился и с ее жестокой неумолимостью. Однажды ему довелось присутствовать при расстреле врага. И тогда его осенило: «Я... как был, так и остался зачумленным, а сам всеми силами души верил, будто как раз борюсь с чумой». Напрасно товарищи приводили ему доводы в подтверждение права вчерашних обездоленных отвечать насилием на насилие. Он задавался вопросом: можно ли положиться на макиавеллистски лукавый разум, способный оправдать что угодно, на людские попытки различить в жизни и в истории, где добро и где зло? А если да, то допустимо ли во имя каких бы то ни было благ, пусть самых бескорыстных, разумных и справедливых, преступить библейскую заповедь «не убий»? Муки уязвленной совести в конце концов подвели Тарру к безоговорочному «нет», он наотрез отказался вникать в разные цели истребляющих друг друга станов и в зависимости от этого принимать или отвергать

крайние средства, служащие их достижению. Прекрасно понимая, что это обрекает его на отшельничество, он запретил себе, как коварнейший солаз, попытки совместить исповедуемые им ценности и запреты с социально-историческим знанием, которое сами понятия долга, справедливости раскрывает как этико-общественные, а не самодовлеющие моралистические.

Перед нами последовательность столь же железная, так же не отступающая перед конечными исходами (даже если они — безвыходные тупики), как и в случае с богословом Панлю. Тарру недаром делает другу признание в своей тяге к «святости»: праведник, в отличие от своих рядовых единоверцев, старается быть олицетворением, по возможности чистым и законченным воплощением веры, пусть она на сей раз мирская. Даже доктор, который почтительно внимает исповеди своего друга, все-таки испытывает потребность осторожно откреститься: «Я... лишен вкуса к героизму и святости. Единственное, что мне важно, — это быть человеком». Оговорка примечательная, приоткрывающая завесу над происхождением помыслов его собеседника о «святости». Риз — врач, а болезнь не оставляет места для колебаний, это враг бесспорный, ради его уничтожения все средства допустимы, и здесь все ясно. Иное дело — Тарру, он столкнулся со смертью, которую несет не микроб, а человек. Поступок исторический, да нередко и житейский, получает немалую долю своего значения, заряд добра и зла, от магнитного поля обстоятельств. В потоке действительной жизни приходится каждый раз заново искать подобающую меру соотношения добра и пользы. И эта мера всегда есть величина заранее неизвестная, а малейшая неточность при очередной попытке ее нащупать жестоко мстит за себя в будущем. Крен в одну сторону — и благие намерения мостят дорогу в ад, крен в другую — и бесчинствует изуверство «рубки леса», невзирая на «щепки».

Следует отдать Камю должное: он не умалчивает о вытекающих отсюда последствиях. «Теперь я знаю, — угрюмо соглашается Тарру, — что с того времени, как я отказался убивать, я сам себя осудил на бесповоротное изгнание. Историю будут делать другие». Он же — пребывать в ней, претерпевать ее, сносить ее напасти, «становиться на сторону жертв». Попытки же «историю делать» рисуются непомерной гордыней, грозящей сто-крат худшими бедами, чем попустительство застарелым несправедливостям, на которые обрекает подобное претерпевание.

Мудрость жить и поступать, выношенная в таком виде «святим без Бога», как и упование отца иезуита на Бога, подкреплена личной бестрепетностью перед смертью и потому не отдает легковесным суемудрием. Трудно, однако, удержаться от проверки ее применительно к тому самому отрезку истории, который имеется в виду в «Чуме». Будь вместо безликого микроба нелюди в человеческом обличье — предположим, истребители деревушки Орадур во Франции или надзиратели-палачи из Освенцима, — подобное «не убий» наверняка прозвучало бы совсем иначе, а его милосердие выглядело бы далеко не бесспорным. Ведь оно оказалось бы чем-то вроде охранной грамоты, не извиняющей, конечно, их преступлений, но ограждающей от справедливого возмездия и, что еще хуже, не закрывающей наглухо перед ними лазеек, чтобы вернуться к своим злодеяниям. И тогда было бы, пожалуй, гораздо менее различимо, где тут доброта действительная и где мнимая. Довольствующаяся тем, чтобы ею слыть. Замена прямого повествования о пережитом Францией в годы «коричневой чумы» инсказательной притчей о нашествии просто чумы вела, помимо всего прочего, еще и к тому, что вра-

чевателям у Камю был дан враг, немало облегчавший кое-кому из них душе-спасительные чаяния и хлопоты.

Помыслы о «праведничестве без Бога», высказанные впервые на страницах «Чумы» как жизненное верование одного из ее действующих лиц, вскоре, в пьесе «Праведные» и особенно в философском эссе «Бунтующий человек», послужат краеугольным камнем для собственного самоопределения Камю на духовных перекрестках середины XX в. В текущей политико-идеологической жизни он предназначал себе положение «вольного стрелка», который неизменно находится в гуще ее жарких схваток, ухитряясь, однако, быть вне строя воюющих регулярных армий и прислушиваться не к приказам командиров, а к «слабому шуму надежды, рожденной, одухотворенной и поддержанной миллионами одиночек». Но коль скоро в сражении за умы, подразумеваемом здесь, ничейной земли обычно не сыскать, Камю волей-неволей склонялся попеременно то на одну, то на другую сторону, а следовательно, не миновал участи перебежчика, попадавшего под огонь с обеих сторон сразу.

При жизни Камю не испытывал недостатка ни в поклонниках, ни в столь же рьяных ниспровергателях. Вокруг каждой очередной его книги кипели страсти, да и сам он меньше всего походил на кабинетного затворника. Сейчас пора торопливо-запальчивых увенчаний и развенчаний, пора иконописцев, спешивших воздать ему почести пророка, и ревностных иконоборцев, раздраженных тем, что в его философских раздумьях слишком много пристрастно-личного, а в исповедях слишком много философствований, отодвинулась для него в прошлое. Спокойнее, скромнее, зато и веселее похвалы, хула если и слышна иной раз, то без сопутствующего ей оспаривания права Камю принадлежать к кругу самых признанных мастеров словесности XX в. во Франции.

Зачем цепляетесь за служебные, семейные, религиозные, гражданские, другие еще менее надежные заменители утраченного смысла жизни, единственно способного освятить все прочие ценности? — недоумевал он в «Постороннем» и «Калигуле». Зачем тешились сказками о победно шествующем сквозь века мировом Разуме, тогда как на поверку находитеесь в угрожающей близости к вулкану Истории, неоднократно уже на вашей памяти извергавшемуся и грозящему извергнуться опять, да так, что вся земля, пожалуй, обратится в выжженную пустыню? — бил тревогу в «Чуме». Зачем, добиваясь добра, идете недобрыми путями принуждения, убийств, обмана и тем обрекаете себя и себе подобных получить в конце концов казарму вместо желанной воли и прозябание вместо счастья? — предостерегал он в своих поздних эссе. Зачем живете так стыдно и гадко, принимая свое барахтанье во лжи за пребывание в истине? — укорял он в «Падении». И всякий раз беспокойство упрямо вопрошавшего Камю не было беспочвенным, а внушалось ему вопиющим неблагополучием цивилизации XX в. на Западе, действительно плутавшей по духовному бездорожью.

Далеко не всегда Камю вслед за недоумевающими обвинительными «зачем?» умел посоветовать, как же тогда достойно быть и поступать. Ни языческая вседозволенность раннего Камю, ни смущение ума Камю позднего не рожают доверия к его учительству. Было бы, однако, непростительным расточительством не воздать должного урокам древней и непреходяще свежей трагической мудрости, преподанным им в «Чуме»: доброй воли достаточно, чтобы и в самой безнадежной обстановке, рассудку вопреки, не сдаться и не

сломиться под натиском беды. И не просто выстоять, а посильно поддержать своим лечением других ею застигнутых, близких и дальних.

Историзм и антиутопия

«Утопия литературная (от греч. *U* — нет и *topos* — место, т. е. место, которого нет — «Нигденция», или от греч. *Eu* — благо и *topos* — место — «блаженная страна»), развернутое описание общественной, прежде всего государственной-политической и частной, жизни воображаемой страны, отвечающей тому или иному идеалу социальной гармонии, обычно — в форме более или менее беллетризованного трактата», — так определяется утопия в Литературном энциклопедическом словаре (1986). Сегодня понятие «утопия» занесено в словари многих языков мира как обозначение недостижимого идеального прекрасного будущего. Утопические представления легли в основу многих несостоявшихся или не оправдавших себя историко-социальных мифов — недаром Н. Бердяев назвал утопию «проклятием нашего времени». И вместе с тем желание найти оптимальное решение накапливающихся социальных проблем будет свойственно людям всегда. В литературе XX в. пресинг социальной действительности привел к появлению нового жанра изображения социальных прогнозов — антиутопии.

Появление утопии как определенной литературной модели связано с именем Томаса Мора, английского писателя и общественного деятеля, который назвал этим изобретенным им словом в написанной в 1515—1516 гг. на латыни книжке идеальное государство, где все построено по законам рациональности, где люди во всем уравниены: в труде, в отдыхе, даже в одежде, где все регламентировано и все подчиняется суровому распорядку и дисциплине. Господство симметрии и принудительная гармонизация — одно из основных свойств утопического сознания, равно как дидактичность и некоторая публицистичность стиля — свойство художественное. Взаимоотношения граждан строятся не на выборе, не на свободном соглашении, но на принуждении и самопринуждении, что считается естественной составляющей стабильного счастья. Нормой считается аскетизм, а роскошь, бездеятельность, как и меркантильность, не только осуждаются, но и подлежат суровому наказанию. Утверждается нерушимая всеобщая вера в абсолютное совершенство установленного порядка, а потому отвергается и сама идея движения, развития, совершенствования, прогресса.

Утопия представляла собой страну счастья, возможного на земле, но никак не напоминала представляемый верующими христианский рай. К тому же и заселена она была не ангелами, а обычными земными людьми, только исключительно разумно организованными. О возможностях такой организации размышляли Платон («Республика») и Томмазо Кампанелла в «Городе Солнца». Ф. Р. Бэкон своим трактатом «Новая Атлантида» вносит в модель регламентированного государственного устройства новые нюансы — он придает утопии научно обоснованный характер, центральный образ его книги — Храм Соломона — представляет собой некий прообраз научно-исследовательского института.

Безусловно, своеобразной разновидностью утопии являются «Робинзон Крузо» Д. Дефо или «Уолден» Г. Торо: каждый из них, таких непохожих и оригинальных, моделировал идеальный тип человеческого сообщества и человеческого поведения в рамках заданной общественной парадигмы — капи-

талистического социального устройства в эпоху его становления и укрепления.

Со временем складываются различные типы утопии — скажем, утопия бегства — от «Тайпи» Мелвилла до «Острова Крым» Аксенова... Существуют утопии религиозные, охранительные...

Со временем складывается также и определенная эстетика, сумма приемов, которыми пользуются авторы утопии: замкнутость пространства, ограниченность места действия, дидактичность, акцентация общественного, а не личностного начала, некая абстрактность, обобщенность в структурировании реальности, претензии на научную обоснованность «проекта» (что отличает утопию от мифа, синкретичного по своей природе).

Если говорить об утопическом сознании, то оно, очевидно, является органической частью человеческого менталитета, которая при определенных социально-политических условиях, в определенные временные отрезки становится доминирующей, что в большой мере способствует не только продуцированию социально-политических мифов, но и их функционированию в жизни.

И хотя Маркс и Энгельс критиковали утопическое сознание («значение критико-утопического социализма и коммунизма стоит в обратном отношении к историческому развитию. По мере того как развивается и принимает все более определенные формы борьба классов, это фантастическое стремление возвыситься над ней, это преодоление ее фантастическим путем лишается всякого практического смысла и всякого теоретического оправдания») и обосновывали свои социально-экономические теории и вытекающее из них политическое учение в параметрах исторических, тем не менее само оно достаточно скоро превратилось в догму, а вместе с тем — в миф, порождая соответственно утопическое сознание.

В утопию и миф со временем превратилась еще одна основополагающая идеология западной цивилизации — так называемый «модернистский проект» (М. Веббер), т. е. вера во всемогущество и непобедимость разума, руководствуясь которым человечество в конечном счете построит гармоничное общество, которое сможет обеспечить удовлетворение материальных потребностей всех (а значит, и счастье). Социальная справедливость остается по-прежнему недостижимой, а неудачные эксперименты «в реальном времени» дают пищу литературе как бы противоположной утопической — антиутопиям, дистопиям, романам-предупреждениям.

Антиутопическое сознание появляется, наверное, значительно раньше, чем сатирические произведения XVIII в., которые принято считать датой рождения антиутопий. Оно так же естественно для человека, как утопическое мифотворчество. Но в XVIII в. появляются литературные произведения, которые вполне сознательно вступают в полемику с утопиями. В них авторы, пользуясь приемами сатиры, фантазии, иронии, гротеска, высмеивают как идеализированное общественное устройство, так и порождаемые им человеческие свойства. В этих произведениях утопическим структурам противостоит живая реальность, часто — преобразованная воображением художника («Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, 1726).

XIX столетие породило немало произведений, наполненных критическим пафосом относительно существующего социального устройства, но элементы утопического сознания так или иначе можно найти в самых острых произведениях критического реализма, ибо самая острая сатира возможна лишь при

наличии твердой почвы под ногами сатирика — его незыблемой веры в возможность сотворения или по крайней мере обустройства идеального мира.

В середине XIX столетия А. И. Герцен писал: «Наше время не богато особенно замечательными книгами. Мы больше перечитываем, нежели читаем и пишем вновь, и это чрезвычайно важно.

Обрыв, к которому пришло человеческое разумение, сбил с толку умы слабые и обратил сильные умы на внутреннюю работу. Мыслию и сознанием было много прожито в последнее десятилетие, горькие опыты, потрясающие сомнения подкосили легкую речь...»

Сомнения появляются даже в такой новой ветви литературы, как только еще становящаяся на ноги научная фантастика, опирающаяся на господствующий в это время в науке позитивизм. Скажем, определенные черты антиутопии находим в первых сочинениях Г. Уэллса (1866—1946). В «Машине времени» («The Time Machine», 1895) то будущее, в которое прибывает путешественник во времени, сначала кажется ему прекрасным, идеально организованным. Но это только сначала, пока он встречается только с элэями, необыкновенно развитыми умственно и духовно, поскольку они избавлены от необходимости заниматься физическим трудом. Однако и они — счастливые головастики — далеки от совершенства. Но настоящая трагичность подобного будущего, построенного на абсолютной дифференциации функций, выявляется позже, когда ночью открывается как бы обратная сторона этой жизни: из подземелья выходят морлоки, те, кто обречен заниматься только физическим трудом, кто обеспечивает беззаботное духовное существование властителей-элэев, будучи лишен воздуха, света, свободы. О возможности такого трагического финала современных общественных отношений, абсолютизирующих разделение труда, предупреждает общество английский писатель-фантаст на рубеже XIX—XX вв. Правда, впоследствии тот же Уэллс пишет «Современную Утопию» (1905) и на протяжении всех межвоенных лет не оставляет активных попыток убедить лидеров ведущих государств Земли объединиться в Мировое Правительство. Его пример подтверждает диалектичное единство в душе творческого человека стремления к идеалу и сомнений в его достижимости.

Проследим развитие творчества знаменитого фантаста с этой точки зрения.

Герберт Джордж Уэллс родился в семье лавочника, в Бромле, неподалеку от Лондона, но мешанское окружение тяготило его, и уготованная карьера торговца мануфактурой — тоже. Жизнь вокруг начинала ощутимо меняться под воздействием таких научных изобретений, как телеграф и телефон, железные дороги, неспешный ритм викторианской Англии уходил в прошлое. Картина мира, представавшая со страниц весьма популярных в Англии среди молодежи романов Жюль Верна, где люди без страха осваивали горы и моря, пустыни и великие реки планет, весьма отличалась от узкого мирка, окружавшего будущего писателя. Англичанин Чарлз Дарвин выступил со своим «Происхождением видов путем естественного отбора» незадолго до рождения Уэллса, а революционный труд «Происхождение человека и половой отбор», где была выдвинута гипотеза о происхождении человека от обезьяноподобного предка, вышел в свет, когда мальчику было пять лет. Мир науки манил юношу, он зубрил латынь, «связывая с ней какую-то неосознанную мысль об освобождении», как писал он позже в «Автобиографии». Ему удалось поступить в Новый Лондонский университет, где он выбрал в качестве наставника Томаса Гексли, гуманиста и открытого привер-

женца дарвиновской теории эволюции. Эти же взгляды молодой выпускник излагал и в написанных им для студентов-заочников двух учебных пособий по биологии — первых опубликованных работах (1893). Он пишет также научно-популярные очерки и эссе, наиболее известным из которых был вышедший также в 1893-м «Человек миллионного года», где была нарисован малопривлекательный портрет существа с гигантской головой и редуцированным телом. Однако он писал и о возможности существования жизни на кремниевой основе, об «электромагнитных приливах», а также и об опасностях, лежащих на пути эволюции человеческого разума на Земле, которые могут привести к его исчезновению. Именно в этом ключе, как исследование одной из множества бушевавших его идей, и следует рассматривать «Машину времени». Однако — «habent sua fata libelli», т. е. книги имеют собственную судьбу, подчас независимую от воли создавших их. Картина угасания человеческого рода получилась столь яркой и запоминающейся, что наложила отпечаток пессимизма на всю оценку творчества Уэллса, человека по натуре весьма оптимистического склада.

В романе «Остров доктора Моро» (1896) Уэллс развивал идею о границах пластичности биологических организмов — и одновременно рисовал портрет бездушного экспериментатора, который пренебрегал страданиями испытуемых ради своей «научной» цели, в «Человеке-невидимке» (1897) размышлял о воздействии революционной научной идеи (в данном случае — обретении тканями организма невидимости) на незрелое индивидуальное сознание честолюбивого ученого-эгоиста и косную толпу. В «Войне миров» («The War of the Worlds», 1898), на долгие десятилетия закрепившей образ кровожадного пришельца, вторгающегося на Землю, Уэллс использовал историю покорения англичанами Тасмании, истребивших почти всех местных жителей, а острее горькой сатиры направлял против звериного эгоизма в душах людей. В написанном в преддверии нового века романе «Когда спящий проснется» (1899) автор размышляет над тем, что можно противопоставить слаженной машине излишней социальной организованности. И впоследствии Герберт Уэллс всегда искал в реальной жизни ростки нового общества, подтверждения тех идей, в справедливости которых он был убежден.

Предвидевший формы и способы ведения будущей войны («Война в воздухе» 1908, «Освобожденный мир» 1914), Уэллс незамедлительно включается в борьбу по созданию Лиги Наций, послужившей прообразом ООН. А после свержения монархии в России и начала развития плановой экономики, едет в 1920 г. в нашу страну, чтобы увидеть своими глазами, на что можно опереться в строительстве нового общества. Долгое время из книги в книгу кочевали слова Уэллса о Ленине как о «кремлевском мечтателе» и о том, что руководитель Советского государства пригласил фантаста посетить страну через десять лет. Результат поездки — документальная книга «Россия во мгле» (1920) и роман о гармоничном обществе, стране будущего Утопии в четвертом измерении, куда попадает помощник редактора газеты Барнстейпл — «Люди как боги» (1923). Однако гораздо менее известен тот факт, что Уэллс действительно приезжал в СССР еще раз, в 1934 г., и беседовал со Сталиным, пытаясь убедить его принять активное участие в организации объединенного Мирового Правительства, обретающего большую актуальность перед лицом растущего фашизма, и принципы действия которого были обрисованы писателем в книге «Облик грядущего» («The Shape of Things to Come», 1931). Однако он не нашел отклика ни у Сталина, ни у

Рузвельта: реальная политика делала разворот в сторону большей закрытости, регламентации жизни своих граждан.

В 1939 г. Уэллс публикует роман «Священный ужас» («The Holy Terror»), направленный прежде всего против отечественной, британской демагогии в обстановке фашизма, а в 1941 г. — своего рода художественный итог своих исканий на пути к построению справедливого общества — роман «Необходима осторожность. Очерк одного жизненного пути. 1901—1951» («You Can't Be Too Careful. A Sample of Life. 1901—1951»), где в портрете ровесника века, типичного обывателя Эдварда Альберта Тьюлера воплощает черты, мешающие людям достичь гармонии. «Нельзя не думать, но думать надо правильно. Думать, как думают все вокруг» — это жизненное кредо героя доказывает, что большинство населения нельзя пока отнести к виду «человек разумный» — «Homo sapiens». Это пока еще «Homo Тьюлер».

Интересна структура романа, небольшого по объему, но поделенного на шесть книг, как эпopeя, в которых рассматривается история становления, воспитания, занятий героя — но не только. Например, книга четвертая «Общественная жизнь Эдварда Альберта Тьюлера» содержит одну главу, первую и последнюю, ставящую саму его общественную сущность под вопрос: «Общественные животные?» С той же страстью, что Уэллс показывал в полувековых попытках навести мосты в сознании людей, которые должны приблизить их к установлению мировой гармонии, он выступал и в области эстетической за иной принцип изображения характеров, включающий в качестве мотивировок поступков и душевных движений героев более широкий культурный контекст, нежели одни только взаимоотношения с окружающими людьми (вошедший в историю литературы спор Г. Джеймса и Г. Уэллса о психологизме). В отношении своего подхода к образу Тьюлера Уэллс пишет: «Я рассказываю несложную историю жизни одного лондонца и обещал не выходить из рамок простого объективного повествования; однако мне пришлось уже дополнять изложение событий и фактов замечаниями более общего характера, чтобы сообщить рассказу определенную историческую перспективу... Оказалось, например, необходимым отметить роль феодальных и христианских традиций, без чего изложение оказалось бы непонятным просвещенному американскому, русскому или китайскому читателю и не имело бы никакой цены для потомства, для которого оно ввиду теперешнего недостатка бумаги главным образом предназначается. А теперь мы должны посвятить краткую, но насыщенную содержанием главу новому отступлению, чтобы еще больше расширить окружающие ассоциации и определить положение Тьюлера не только с точки зрения земных координат, но относительно всей звёздной Вселенной, относительно пространства, времени и идеалов...» Для того чтобы «вечно оправдывающий» свое существование «Homo Тьюлер» смог войти в единое человеческое сообщество, требуется совершить духовную перестройку на основе достижений науки. И здесь встает существенный вопрос: что имел в виду под наукой Уэллс, хорошо знавший логику развития науки, ее консерватизм к нетрадиционным теориям и зависимость от эксплуатации политиками и военными? А верил он в то, что «наука, со своим ворохом «логий», является первым отпрыском гораздо более обширной системы движущих сил сознания, которая еще остается многозначенной, неуловимой в условиях постоянного противодействия и способна вызвать разрушительный процесс в наших шатких, обветшалых учреждениях — процесс, сам собой обнажающий те широкие основания, на которых только и мыслимо произвести переустройство мира». Термин, которым он пользуется в ро-

мане, — «евтрофическое общество», т. е. общество «здорового физического и духовного питания», свободное от жесткого разделения труда, без профессиональных священников и педагогов, со свободно распространяющейся информацией и единым мировым законом. Существует лишь возможность, мы бы сказали — техническая, установления условий для такого мироустройства, степень же его достижимости должна определяться степенью разумности. Ното Тьюлер на пути к Ното sapiens. А главным стимулом должна стать неизвестность.

Жанр антиутопии формируется в XX в., его пик приходится на 20—40-е гг. И это целиком логично, поскольку именно в это время к разочарованию в демократической государственности, показавшей свою неспособность быть гуманной во время Первой мировой войны, и с развитием индустриализации, уверенно движущейся к созданию потребительского деперсонифицированного общества, прибавилось и разочарование в облике социализма, который возводился в СССР, не говоря уже об ужасе, порожденном фашистским режимом, провозгласившим стремление к «новому порядку». В романе «Обезьяна и сущность» («Ape and Essence», 1948) Олдос Хаксли так характеризует общество постиндустриальной эпохи (пережившее атомную катастрофу): «Они загрязняли реки, уничтожали леса; смывали в моря плодородный слой почвы, сжигали океаны нефти, разбазаривали последние ископаемые, для накопления которых понадобилась целая геологическая эпоха, — оргия преступного слабоумия. И это они называли Прогрессом».

Роман Е. Замятина (1884—1937) «Мы» датирован 1923 г. Написан он в Советском Союзе, издан на Западе и воспринят как страшная картина тоталитарного государства, в которое превращалась тогда Страна Советов. Автор был беспощадно раскритикован на родине, а потом настолько затравлен, что вынужден был эмигрировать в 1931 г. в Европу, где им открыто восхищались. Блестящий инженер-корабел и не менее талантливый писатель, который стал известным литератором еще задолго до революции, умер в 1937 г. в Париже.

Действие романа «Мы» отнесено в далекое будущее — куда-то через тысячу лет после XX в., когда на Земле закончились все войны и создано было Единое Государство, построенное по математическим законам: и небо очищено от туч, и города обнесены непроницаемыми зелеными стенами, за которыми остается дикая природа, и еду готовят по химическим рецептам из нефти, и люди живут в огромных стеклянных домах, каждый на виду у всех. И любовь заменили на беспроблемный секс, и все равны настолько, что не нуждаются в именах, отличаясь друг от друга только номерами.

Мы читаем записи, которые ежедневно делает математик, строитель Интеграла — корабля, который готовится к полету в Космос. По этому поводу в Государственной Газете готовится обращение к гражданам. Идея и идеология государства изложены в самом начале романа. «Тысячу лет тому назад ваши героические предки подчинили власти Единого Государства весь земной шар. Вы должны совершить еще более славный подвиг: благодаря стеклянному электрическому огнедышащему ИНТЕГРАЛУ проинтегрировать бесконечные уравнения Вселенной. Перед вами стоит задача подчинить благословенному игу разума неизвестные существа, которые обитают на других планетах, — возможно, еще в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг — заставить их быть счастливыми... Да здравствует Единое Государство, да здравствуют номера, да здравствует Благодетель!»

Следует обратить внимание на один момент: все, что авторами утопий считалось залогом счастливого существования, должно реализовываться при-
нудительно! Но Д-503 — математик, и для него именно в числах воплощается высшая гармония, высшая красота. Можно утверждать, что он — раб искренний, раб по убеждению того порядка, который установлен Благодетелем, при котором высшим благом провозглашается не свобода, а отказ от собственного «я», от личности. Д-503 — человек образованный, хорошо знакомый с историей и культурой прошлого. «Микроб» человеческих чувств дремлет где-то в глубинах его натуры. Встретившись с неординарной женщиной, он, сознательный гражданин Единого Государства, начинает сомневаться в том, что всегда казалось ему высшей красотой разума. И узнав от женщины о существовании другой таинственной естественной жизни там, за Великой Стеной, он готов помочь подняться на ИНТЕГРАЛЕ в Космос тем, другим нецивилизованным людям. Но восстание не состоялось — как всегда, нашлись предатели. А Д-503 подвергся психологической обработке настолько сильной, что не только выдал любимую женщину, но и искренне вернулся к собственной непоколебимой вере в Единое Государство как самое большое достижение человечества. «Потому что разум должен победить», — так заканчивается роман. Таким образом, «идеальное государство» апробируется в романе человечностью, и становится абсолютно ясно, что подобная регламентированная система пригодна только для роботизации, что она враждебна всему человеческому.

Несомненно, в этом произведении многое продиктовано размышлениями Замятина о родной ему советской действительности, где провозглашалось главенство «счастья масс», начинал насаждаться культ вождя, и писатель опасался наступления деградации человеческой личности, ее обесценивания и унификации. Роман Замятина пронизывает сквозная мысль о том, что может произойти с государством, человеческим сообществом, когда оно, поклоняясь идолу абсолютно организованной «целесообразной» жизни, отказывается от свободы, ставя знак равенства между несвободой и счастьем. Но замысел писателя только к этому не сводился. «Цель Замятина, очевидно, не изобразить конкретную страну, а показать, чему угрожает нам машинная цивилизация», — к такому выводу приходит другой антиутопист, английский писатель Джордж Оруэлл, почти через четверть столетия после выхода романа «Мы». «Это исследование сущности машины — джинна, которого человек бездумно выпустил из бутылки и не может загнать назад».

В 1932 г. — не без влияния замятинского «Мы» — появляется роман «Этот прекрасный новый мир» («Brave New World», распространенным названием на русском языке также является «О дивный новый мир») английского писателя Олдоса Хаксли. Олдос Хаксли (1894—1963) — высокообразованный человек, эссеист, поэт, журналист — ко времени появления «Этого прекрасного нового мира» был уже автором широко известных романов «Желтый Кром» («Crome Yellow», 1921), «Шутовской хором» («Antic Hay», 1923), «Контрапункт» («Point Counter Point», 1928). Новый роман принес автору мировую славу.

Как и у Замятина, действие романа отнесено в далекое будущее — на шестьсот лет вперед. Этот будущий мир перенасыщен техникой, которая облегчает жизнь человека, предоставляя ему, казалось бы, безграничные возможности не только для удовлетворения материальных потребностей, но и для отдыха, развлечений. Это — фон, само собой разумеющееся в этой бу-

душей жизни, и не на нем сосредоточено читательское внимание. Технократия в изображаемом обществе уже так высоко развита, что манипулирование человеком происходит не только психологически, но глубже — на уровне генетики и биохимии, поскольку люди «производятся», классифицируются (или калибруются), регулируются в специальных инкубаторах, где в них, благодаря регуляции звука, света, кислорода и различных препаратов, закладываются необходимые для будущей жизни и деятельности функции и навыки. Богом этой цивилизации выступает Его Святейшество Форд (ведь почти в это время в Соединенных Штатах Генри Форд открыл для общества ни с чем не сравнимые преимущества конвейерной продукции). Книг в этой цивилизации не знают, все естественное давно запрещено, в том числе и человеческие чувства, а также процесс деторождения. Все вокруг энергичны, всем довольны, потому что каждый занимает заранее предназначенное место, к которому он наиболее приспособлен. А от всех напастей спасают пилюли сомы...

Тогда, в 1932 г., научные достижения, придуманные Хаксли, казались фантастикой. Прошло немногим более полстолетия, и «дети из пробирки» стали реальностью, а сегодня ученые уже способны клонировать человека, т. е. искусственно, на генном уровне создавать идентичные человеческие особи. Хаксли поднимает фундаментальные проблемы нашего времени. Уродующая механизация человека становится у Хаксли чем-то метафизически неотвратимым, своего рода «нормальным» следствием воплощения в жизнь технократических идей.

Однако в «утопии» Хаксли равенство людей не предусматривается, а общественная функция каждого предусматривается заранее, обеспечивается физиологией и сформированным сознанием, и можно считать, что общество это по-своему гармонично. Герой — человек из высшей касты Марк Бернар — психолог, а его подруга Линайна хоть и примитивнее его, но все-таки, наверное, не до конца механизирована, поскольку именно она настаивает на поездке в резервацию. Именно там, далеко от цивилизованной Англии (поскольку местность и природа максимально способны обеспечить комфорт), сосредоточены экзотические поселения дикарей, людей первобытно-общинного строя. Для Линайны жизнь среди «детей природы» (которую автор несколько не идеализирует, поэтому она достаточно резко контрастирует с цивилизацией) невозможна, но там герои встречаются с необыкновенным Дикарем, который рожден в этой местности от цивилизованной женщины. Поэтому он поставлен в исключительные условия, будучи чужим двум мирам — и первозданному, и технократичному. Ему еще и предоставлена возможность прочитать полное собрание сочинений Шекспира и стать горячим поклонником великого гения. Шекспировскою мерою Дикарь измеряет и свое первобытное окружение, и тот цивилизованный мир, в который его забирают с собой Бернар и Линайна.

Технически совершенный, этот мир будущего абсолютно деперсонифицирован, деиндивидуализирован, не приспособлен для существования в нем полноценного человека, хотя по всем признакам своей организации он относится не к тоталитарным, а к демократическим структурам.

В рецензии 1946 г. на роман Замятина «Мы» Джордж Оруэлл, работавший в это время над собственной антиутопией, отмечал: «Первое, что бросается в глаза при чтении «Мы», — факт, я думаю, до сих пор не замеченный — что роман Олдоса Хаксли «О дивный новый мир», видимо, отчасти обязан своим появлением этой книге. Оба произведения рассказывают о бунте природного человеческого духа против рационального, механизирован-

ного, бесчувственного мира, в обоих произведениях действие перенесено на шестьсот лет вперед. Атмосфера обеих книг схожа, и изображается, грубо говоря, один и тот же тип общества, хотя у Хаксли не так явно ощущается политический подтекст и заметнее влияние новейших биологических и психологических теорий». Далее, отмечая художественные недостатки книги Замятина (вялый сюжет), он подчеркивает ее достоинства: «Именно это интуитивное раскрытие иррациональной стороны тоталитаризма — жертвенности, жестокости как самоцели, обожания Вождя, наделенного божественными чертами, — ставит книгу Замятина выше книги Хаксли».

Сатирой на тоталитарный режим стал и роман Карела Чапека (1890—1938) «Война с саламандрами» (1936). Талантливый чешский писатель, философ по образованию, один из основателей современной научной фантастики, родился в семье деревенского врача. После окончания Карлова университета в Праге работал библиотекарем, воспитателем, редактором разных газет, драматургом театра на Виноградах. В 20-е гг. увидели свет его первые пьесы «Разбойники» (1920), «Из жизни насекомых» (1921), «Адам — создатель» (1927), «Средство Макропулоса» (1922), а также романы «Фабрика Абсолюта» (1922), «Кракатит» (1924). Чапек сделал внушительный вклад в развитие мировой научной фантастики. В частности, слово «робот» — его изобретение. Впервые прозвучав в пьесе Чапека «R.U.R.», оно со временем вошло во все языки мира, а также и в международный научно-технический лексикон.

Оригинальные сюжеты, построение произведения по принципу философского парадокса, искусство сатиры — все это помогает автору акцентировать значительные проблемы современного существования. Увлекательные произведения о человеке-роботе или об эликсире жизни, об использовании атомной энергии не переносят нас в атмосферу будущего. Необыкновенные события, как правило, вписаны Чапек в современность, что предоставляет возможность наглядно раскрыть ту или иную проблему, предостеречь людей от опасности.

Все творчество Чапека проникнуто протестом против милитаризма. Его глубоко волновали возрастающие масштабы современных войн. Еще в 1924 г. в романе «Кракатит» он предупреждал об опасности развязывания рук разрушительным силам. Защита гуманистических ценностей закономерно приводит Чапека в 30-е гг. на антифашистские позиции. Образ псевдочеловека слился с тех пор в его воображении с фашистом, перерос в образ античеловека, который символизирует силы ненависти, агрессии, войны, смерти.

Именно таков собирательный образ саламандр в романе-памфлете «Война с саламандрами» — одним из самых сильных в мировой литературе развенчаний гитлеровской «животной доктрины», как называл ее писатель. В пьесах 30-х гг. Чапек призывает к борьбе с фашизмом.

Чапек умер вскоре после подписания Мюнхенского соглашения, и смерть, очевидно, избавила его от тяжких мук, поскольку ему неизбежно пришлось бы сидеть в концентрационном лагере (где и погиб его брат Йозеф).

«Война с саламандрами» представляла собой по сути квинтэссенцию взглядов Чапека на общество. Рисуя апокалиптическую картину всемирной войны людей с саламандрами, которых люди же и научили военному делу, гибель в недрах Мирового океана стран и континентов, разрушенных саламандрами, преследующими собственные геополитические интересы по устройству удобных лагун и бассейнов для своих подводных городов, фабрик и заводов, Чапек давал читателю понять достаточно ясно, кого он имеет в

виду под саламандрами: это ведь немцы считались гитлеровскими пропагандистами «народом без земли», а мировая война и «поход на Восток» были затеяны Гитлером именно во имя добычи жизненного пространства. Саламандры стали символом реакции, всего античеловеческого, что порождается агрессивной тоталитарной системой.

Сюжет романа достаточно прост: внешне бесхитростные животные, фантастические человекоподобные саламандры, появившись возле одного из островов, оказываются способными к жизни и на суше и на море. Прimitивные и нетребовательные, сначала они прислуживают человеку и, переняв у него немало полезных для себя привычек и навыков, со временем, неимоверно размножившись, вытесняют людей в глубь материка. Как в зеркале, мини-цивилизации саламандр отражаются пороки и недостатки человеческого социума, благодаря которым, собственно говоря, и происходит гибель более высокой цивилизации под натиском более низкой. Разрушительную силу примитивных, не обремененных моралью созданий автор противопоставляет человеческой культуре. При помощи гиперболизации он осуждает идеи фашизма, диктаторские манеры, тоталитарный строй, либеральную бездельность и нерасторопность.

Озабоченные проблемами трагической современности, многие писатели межвоенного периода рисуют будущее достаточно непривлекательным. Достаточно назвать А. Платонова с его трилогией «Котлован», «Чевенгур», «Ювенильное море», в которой с эстетической выразительностью, присущей его необыкновенному таланту, писатель нарисовал вполне возможное социалистическое (или коммунистическое) будущее, сотворенное необразованным и неразвитым духовно охлосом, исходя из опыта государственного строительства в родной стране.

Среди наиболее выразительных произведений этого ряда можно назвать и японского писателя **Акутагаву Рюноске** (1892—1927). В его повести «Капа» (1927) смоделирована современная ему Япония. Как будто чувствуя страшный опыт Второй мировой войны для своей страны, писатель рисует это будущее безысходным, тупиковым, трагическим. Общество водяных — это «идеальный» пример современной цивилизации, построенной на лжи, двойной морали. В часовни водяных никто не ходит, издаются книжки, которых никто не пишет: в машины закладывают бумагу, чернила и серый порошок из сушеных ослиных мозгов — так стряпаются интеллектуальные блюда для ширпотреба. Проблему безработицы разрешают очень «просто» — безработных убивают и пускают на консервы.

В последней из своих новелл А. Рюноске рассказал о замысле повести «Капа». «Я заселил мир моей повести сверхъестественными существами. Более того, в одном из этих существ я изобразил себя». Поэт Ток кончает жизнь самоубийством. Именно так закончилась и жизнь художника, который вынужден был существовать в милитаризирующейся Японии.

Несколько менее безысходен, но столь же полон сарказма сатирический роман китайского писателя **Лао Шэ** (1898—1966) «Записки о Кошачьем городе» (1933). В иносказательно-притчевой традиции, свойственной китайской классической литературе, описывает Лао Шэ сообщество людей-кошек, которое его герой, образованный и гуманный китаец, обнаруживает на Марсе, куда летит на корабле, сконструированном другом. Друг гибнет при посадке, и герой становится летописцем бесславной гибели Кошачьего города, чьи обитатели (за немногим исключением) были сугубыми индивидуалистами и пользовались некоторыми плодами культурного наследия в собственных

эгоистических интересах. Наблюдения, воплощенные в романе, были и сатирой на «культурную» политику чанкайшистов, и зорким предвидением злоеволюции левацких тенденций, как в эпизоде с библиотекой:

«Войдя в ворота, я увидел на стенах множество свежих надписей: «Библиотечная революция». Интересно, против кого она направлена? Размышляя об этом, я вдруг споткнулся о лежащего человека, который тотчас заорал: «Спасите!»

Рядом с ним валялось еще более десяти жертв, связанных по рукам и ногам. Едва я развязал их, как они улизнули — все, кроме одного, в котором я узнал молодого ученого. Это он звал на помощь.

— Что здесь происходит? — изумился я.

— Снова революция! На этот раз библиотечная.

— Против кого же она?

— Против библиотек...»

«Записки о Кошачьем городе» типологически родственны «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, однако сам автор сближал свою книгу с романом Уэллса «Первые люди на Луне». Роман Лао Шэ обладает при этом большей социальной остротой, писатель желал помочь своим произведением устранить царивший на родине в те годы деспотизм и, безусловно, не хотел, чтобы его прогнозы оправдались, но при маоизме на многострадальной земле Китая разыгралась бесславная «культурная революция». Среди множества деятелей культуры от рук хунвейбинов пал и Лао Шэ.

Складывающаяся жанровая модель романа-антиутопии наиболее четко проявилась в романе Джорджа Оруэлла «1984». Англичанин **Джордж Оруэлл** (Эрик Блэр, 1903—1950) родился в Бенгалии, которая в те времена была колонией Великобритании. Образование получил в Англии, в престижном Итоне. Пять лет служил в полиции Бирмы, пока не решил окончательно стать журналистом. Несколько лет провел в Париже, Лондоне, соглашаясь на любую работу, пробуя собственные творческие возможности. Написанные им художественные произведения успеха не приносили, его обеспечила публицистическая книга о безработных Северной Англии («Путь на Виген Пьер», 1937), где ярко выразились социалистические убеждения писателя. Они еще больше усилились после того, как Оруэлл принял участие в гражданской войне в Испании, конечно же, на стороне демократии. Но именно здесь он столкнулся с тоталитарными методами правления, которые под маской социализма экспортировал Советский Союз, который не только поставлял республиканцам оружие, но и осуществлял практическое руководство республиканской армией, да и вообще определял стратегию этой войны. Собственный опыт Оруэлл изложил в публицистической книге «Домой в Каталонию» (1938). Во время Второй мировой войны он пишет эссе, очерки, продолжая глубокие размышления о сущности человеческой истории. Автор выразил их в форме басни-притчи «Скотный двор» («Animal Farm», 1945) (стоит, наверное, обратить внимание на знаковое совпадение названий — «Скотный двор» Оруэлла и «Скотский двор» — повести, написанной Н. Костомаровым, украинским историком и писателем, в 1917 г.), где беспощадно, пользуясь едкой сатирой, гиперболической анимацией, высмеял казарменную действительность социализма, при которой бесправными трудящимися беззастенчиво манипулируют хитрые политики и вообще проходимцы. В предисловии к публикации «Скотного двора» в украинском переводе Оруэлл писал: «Ничто так не способствовало искажению исходных социалистических идей, как вера, будто нынешняя Россия есть образец со-

циализма, а поэтому любую акцию ее правителей следует воспринимать как должное, если не как пример для подражания. Вот отчего последние десятилетия я убежден, что необходимо развеять миф о Советском Союзе, коль скоро мы стремимся возродить социалистическое движение». А в статье «Уэллс, Гитлер и всемирное государство» (1941) Оруэлл обращал внимание и на то, что «многое из того, во что верил и ради чего трудился Уэллс, осуществлено в нацистской Германии. Там порядок, планирование, наука, поощряемая государством, сталь, бетон, аэропланы — и все это поставлено на службу идеям, подобающим каменному веку». Таким образом, «ареал» скотного двора несводим только к советской модели сталинизма, его можно расширить в пределах тоталитаризма как такового.

Оруэлл, пройдя Испанию, остался убежденным сторонником социализма и столь же убежденным противником насильственного единомыслия, санкционированного беззакония, террора, который оправдывался политической необходимостью. Оруэлл, страдавший от туберкулеза, очень спешил закончить свой последний роман «1984», который, выйдя в свет в 1948 г., принес своему автору мировую славу.

Действие произведения отнесено в недалекое для автора будущее, и тем самым уже обеспечена его созвучность с современностью и актуальность. Хотя действие романа происходит в Лондоне (который в это время уже является не столицей самостоятельного государства, а только провинцией Океании и называется «Взлетно-посадочной площадкой», причем это не единственная острая сатирическая стрела в адрес родины писателя, традиционной западной демократии, в которой Оруэлл видит тенденцию к определенным изменениям не в лучшую сторону), многие факты напоминают советскую историю. Страна находится в состоянии войны то с одним соседом, то с другим. За всю историю государства народ никогда не наедался досыта, не знал достатка, здесь все распределяется. Народ — вольно или невольно — боготворит своего вождя, который даже в описаниях внешности очень похож на Сталина. В быту пользуются редуцированным упрощенным «новоязом», который состоит из специфических комбинированных названий и аббревиатур. У руля государства стоит партия, а на самом деле властвуют не рядовые ее члены, а «элита», внутренняя партия — аналогия с партийной номенклатурой лежит на поверхности. Вся идеологическая жизнь страны направляется и определяется Министерством Информации, которое диктует народу, как и о чем сегодня надо думать. Его основная задача состоит в обосновании «двоемыслия», т. е. нестабильного шизофренического сознания граждан (или некоего коллективного бессознательного), которое провозглашается нормой и которым легко манипулировать.

Главный герой Уинстон Смит — интеллект, работающий в Министерстве Информации. Он не просто служащий, он убежденный и преданный раб системы, лозунги которой звучат так: «Война — это мир, Свобода — это рабство, Необразованность — это сила». Но что-то человеческое в нем все-таки остается. Об этом свидетельствуют строки из его дневника: «Будущему или прошлому — времени, когда мысль свободна, люди отличаются друг от друга и живут не в одиночку, времени, где правда есть правда и бывшее не превращается в небыль. От эпохи одинаковых, от эпохи одиноких, от эпохи Старшего Брата, от эпохи двоемыслия — привет!» И его — как и героев других антиутопий — автор апробирует (или испытывает) любовью, и так же, как другие, Смит не выдерживает испытания. Система необходимо не просто властвовать над людьми, она должна быть уверена

в безграничной преданности подданных. И роман завершается победой Уинстона Смита, усредненного гражданина (Смит — такая же обычная английская фамилия, как русские Иванов или Петров), над самим собой, его возвращением под власть обожаемого Старшего Брата.

Легко обнаружить некоторую художественную общность двух моделей — утопии и антиутопии, их связь и даже родственность. В очерке о Герберте Уэллсе Е. Замятин выделял два родовых и неизменных признака утопии: содержательный — утопии положительны и формальный — они статичны. Это требует противопоставления утопии «ереси» как выражения революционного импульса жизни: «Никакая революция, никакая ересь не уютны и не легки. Потому что это скачок, это разрыв плавной эволюционной кривой, а разрыв — это рана, боль. Но ранить нужно: у большинства людей наследственная сонная болезнь, а больным этой болезнью (энтропией) нельзя давать спать, иначе наступит последний сон, смерть»¹. Эрих Фромм высказывал в начале 60-х гг. суждение, что «новая трилогия» (т. е. «Мы», «Прекрасный новый мир» и «1984») образует контрапункт с трилогией позитивных утопий XVI и XVII вв.: «Утопией» Т. Мора, «Городом Солнца» Кампанеллы и «Христианополем» Андреа. В то же время Мор вступал в скрытую полемику с социальным идеалом, изложенным Платоном в его «Республике» и «Законах». А Бэкон в «Новой Атлантиде» — с идеалом Мора. Авторы антиутопий, как правило, кладут на одну чашу весов общее счастье, а на другую — личную свободу и исследуют, как видоизменение одного влияет на другое. Эти две жанровые модели антитетичны друг другу.

Вместе с тем, антиутопия родилась из краха всех утопий нашего времени, из кризиса самого рационалистического мировоззрения. И в таком смысле она привязана к определенному моменту истории и более того — может считаться определенным резюме целой историко-философской эпохи. Общим для обеих моделей можно считать видение общества будущего как классового — демонстративно расчлененного на функционально определенные группы или лицемерно гомогенизированного внешне. Общим будет и осмысление человеческого социума в универсальных категориях.

Утопия и антиутопия родственны между собой и с точки зрения общности приемов эстетического общения: как правило, это замкнутый в пространстве и времени фрагмент «реальности» некоего будущего. Но и в этом плане между ними есть существенная разница. Центром антиутопии служит **ЕДИНИЦА**, человеческий персонаж, судьбой которого апробируется государство. Непременным элементом антиутопии становится любовь — самое яркое человеческое чувство, что привносит значительный лирический элемент в тот стиль политического трактата, который характерен для утопии. Смысл антиутопии — философский.

Атомная эпоха и ее трагический опыт, экологическое неблагополучие породили и новые разновидности антиутопии — *дистопию*, роман-предупреждение. Авторитетный исследователь жанра В. Чаликова отделяет антиутопию от дистопии в зависимости от того, «что ненавистно автору: миф о будущем рае и сам этот рай как враждебный личности (антиутопия) или сегодняшний ад, который будет длиться и усилится в будущем (дистопия)», т. е. разница не существенная, а детально конкретизированная. Что касается романа-предупреждения, то некоторые исследователи к таковым относят «Машину време-

¹ Цит по.: Баталов Э. Я. В мире утопии. М.: Политиздат, 1989. С. 275.

ни» Уэллса, которую рассматривают как предупреждение автора об опасных результатах, ожидающих в будущем человечество, пошедшее по пути разделения общества. К классическим образцам романа-предупреждения относятся такие, которые описывают будущее после возможных катастроф (экологической, демографической) или атомной войны («Мальвиль», 1972) французского писателя Р. Мерля). Таким образом, во второй половине XX в. и утопия, и антиутопия в чистом виде перестали существовать, видоизменившись в недрах научной фантастики и литературы фэнтези, где многообразие миров служит целям изображения множества вариантов развития будущего.

Роман и война

Краткий исторический отрезок времени с 1917 по 1945 г. до предела насыщен потрясениями мир катаклизмами — двумя кровопролитными войнами, тяжелейшим экономическим кризисом. Первая мировая война явилась своеобразным водоразделом жизни всего мира, разделившим жизнь на до- и послевоенную эпоху. Взлет одних держав, падение других не столько затронули историю человеческого духа, сколько затронула ее сама безжалостная практика войны, жестокой и грабительской, войны за финансовые и политические интересы тех или иных кланов и правительственных кругов. Реакция на Первую мировую войну, неприятие ее по-разному проявили себя в творчестве мастеров слова. Война способствовала политизации литературы и крайней поляризации позиций писателей. С одной стороны, активизируется социалистическая литература. Неприятие войны как порождения порочного общества, которое следует радикальным образом изменить, выражено в романах А. Барбюса «Огонь», Э. Синклера «Джимми Хиггинс», дает импульс творчеству Д. Рида, М. А. Нексе, И. Бехера, Л. Арагона, Ф. Вольфа, Х. Смирненского, Я. Есенского, В. Броневого, С. Неймана.

Первая мировая война способствовала усилению критического потенциала творчества известных писателей-реалистов. От выявления отдельных негативных сторон несправедливого общественного уклада Р. Роллан, Б. Шоу, Т. Драйзер, Л. Фейхтвангер, Л. Франк и другие переходят к разоблачению самих основ существующего строя, к многостороннему показу социальных противоречий общества. Расширяется тематика произведений писателей-реалистов, усиливается их социальный критицизм, появляются новые герои, решительно настроенные на борьбу с существующим status quo. Углубляются оба важнейших аспекта творчества — социальный и психологический. Стремясь воплотить сложное содержание эпохи, реалисты ищут новые формы. В области романа наиболее типичным становится создание многотомных эпосов, циклов, охватывающих жизнь нескольких поколений на фоне грандиозных общественных событий. Этот жанр был подсказан самой жизнью, эпохой социально-исторических потрясений, вовлекающих в свой круг каждого человека. Большую роль начинает играть социально-утопический и научно-фантастический роман, отражающий интерес общества к будущему и к проблемам науки, которая все сильнее влияет на жизнь человечества. В этот период в Германии были созданы выдающиеся реалистические произведения, отразившие сложную, чреватую кризисами и потрясениями обстановку в стране, предупреждавшие читателей об опасности надвигающейся катастрофы — милитаризации и фашизации Германии.

В 1927 г. Арнольд Цвейг опубликовал роман «Спор об утере Грише», давший начало эпосе «Большая война белых людей», в которую затем вой-

дут шесть романов («Молодая женщина 1914 года», 1931; «Воспитание под Верденом», 1935; «Возведение на престол», 1937; «Затишье», 1954; «Время созрело», 1957). Обманутый националистической пропагандой Цвейг ушел на войну добровольцем и именно на фронте начал постигать науку жизни. Это отчетливо проявилось в романе «Спор об утере Грише». Его главный герой Вернер Бертин — один из многих немецких интеллигентов, духовное созревание которых шло в военные годы. А. Цвейг показывает преступность действий военно-бюрократической верхушки, ввергнувшей народ в бездну войны «во имя защиты отечества».

Наиболее отчетливо антивоенные настроения проявились в литературе немецкого экспрессионизма, получившего интенсивное развитие в период Первой мировой войны и после нее. Немецкий экспрессионизм не был однороден: часть его тяготела к мистицизму; «левые» же экспрессионисты (И. Бехер, В. Хазенклевер, Г. Кайзер, Э. Толлер) активно вмешивались в жизнь, противопоставляя конкретному социальному злу абстрактно-расплывчатые лозунги и призывы — против «машинной цивилизации» в целом, за революцию как условный символ нравственного самоусовершенствования, но против классовой борьбы. На первом этапе экспрессионизм проявил себя в поэзии, отмеченной патетикой, гиперболами, символикой. Затем выразил себя в драме, породив такие ее жанровые разновидности, как «я-драма» и «драма-крик», давшие простор страстному эмоциональному выражению мыслей и чувств художника.

Весьма показательны жизнь и творчество Эрнста Толлера. Отправившись в 1914 г. добровольцем на войну, он быстро избавился от шовинистического угара и сделался ярким противником кайзеровской монархии. Еще до конца войны он попал в военную тюрьму. После падения империи Толлер участвовал в создании социал-демократического правительства Баварии, но своим прекраснородием и боязнью насилия ускорил капитуляцию республиканских войск перед силами контрреволюции. Антивоенный пафос творчества Толлера, равно как и обобщенный пацифистский характер антивоенного протеста, отчетливо ощущается в его стихотворении «Трупы в лесу»:

Груды искромсанных тел.
Тлеют и корчатся трупы.
Мозг вытекает струей
Из проломленных лбов.
Остекленели глаза.
Воздух отравлен запахом бойни.
О, если бы видеть могли вы
Своих сыновей, немецкие матери,
Матери Франции!
Лежат вперемешку
Разбухшие трупы бывших врагов,
Касаясь друг друга руками беспальными,
Словно в объятии братском.
В зловещем объятии!
Я вижу их, вижу. Но кто же я сам?
Зверь ли? Пес мясника?
Я вижу их, вижу:
Опозоренных...
Мертвых...

(Пер. И. Грицковой)

Драматург Г. Кайзер, прославившийся в 1914 г. исторической драмой «Граждане из Кале», после Первой мировой войны также примкнул к экспрессионизму и стал одним из его наиболее значительных представителей. Пьесы Кайзера этих лет написаны в гротескно-символической манере, персонажи их условны и выступают отвлеченными носителями той или иной идеи. Его драмам также свойственна антикапиталистическая и антивоенная направленность (драмы «Газ», «Коралл», «Кожаные головы», «Миссисипи»). С приходом к власти фашизма пьесы Кайзера были запрещены, как и пьесы других экспрессионистов. В 1938 г. Кайзер эмигрирует в Голландию, затем в Швейцарию. Здесь в 1940 г. написаны драмы «Клавиттер», «Английская рация», рисующие ужасы нацистского террора. «Солдат Танака» — антимилитаристская пьеса, действие которой происходит в Японии. И в своих поздних пьесах драматург прославляет человечность, выступает против войны.

Пацифистский пафос экспрессионистов возродился в послевоенном немецком романе в творчестве Г. Бёлля, Г. Носсака, Г. Грасса, поэтика экспрессионистской драмы стала составной частью немецкой, и не только немецкой, послевоенной драматургии.

Война породила особую литературу, возросшую на ненависти к ней и неприятию ее, которая отразила трагедию поколения, прошедшего ее, — литературу «потерянного поколения», которой посвящена отдельная глава учебника.

Война способствовала и появлению литературы, в которой отторжение войны и реальности, породившей ее, выразилось в уходе от действительности, в эскапизме, принявшем весьма субъективные формы модернистской литературы.

Особенности реакции авторов различных стран мира на Первую мировую войну частично будут рассмотрены более подробно в персоналиях, посвященных творчеству Я. Гашека, Б. Келлермана, А. де Сент-Экзюпери.

Ярослав Гашек (1883—1923)

Ярослав Гашек, чешский писатель, родился в Праге в семье учителя. Окончил коммерческое училище, работал в банке. Много странствовал по Чехии и соседним странам. Эти путешествия и опыт, приобретенный в них, дали Гашеку материал для путевых очерков, бытовых рассказов и юморесок, с которыми он выступил в печати в начале 1900-х гг. Ведущее место в творчестве Гашека занимает социальная сатира («Убийца перед судом», 1907); иногда она принимает форму фантастического гротеска («Дредноуты», «Служебное рвение Штепана Брыха», 1911). Рассказы Гашека отличаются лаконизмом, точностью характеристик, носят динамичный, острокофликтный характер.

В довоенные годы Гашек опубликовал около тысячи очерков, рассказов, фельетонов, в которых сатирически осмеяны австрийский государственный аппарат, мораль и культура, церковь и духовенство. Накануне Первой мировой войны вышел сборник рассказов «Бравый солдат Швейк и другие удивительные истории» («Dobrý voják Švejk a jiné podivné hystory», 1912). Так творчество Ярослава Гашека обрело своего главного героя. В 1915 г. Гашек был призван в австро-венгерскую армию и скоро сдался в русский плен. В 1918 г. Гашек вступил в ряды Красной армии. В 1920 г. вернулся на родину коммунистом.

Вершиной творчества Ярослава Гашека стал роман «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» («Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války», 1921—1923). Гашек работал над романом в течение двух лет, будучи тяжелобольным, и так и не завершил свой роман. Главным героем романа стал тот самый бравый солдат Швейк, который сопровождал Гашека почти всю его творческую жизнь. Во время пребывания в России, сотрудничая в киевской газете «Чехослован», органе киевского антиавстрийского комитета чехов, Гашек напечатал небольшую повесть «Бравый солдат Швейк в плену» («Dobrý voják Švejk v zajetí», 1917). Впоследствии эта повесть составила основу первых двух частей романа о Швейке.

«Похождения бравого солдата Швейка» — это и сатира, и комическая эпопея, и мистификация; по меткому заключению самого автора, сделанному в послесловии к первой части, его книга — «историческая картина определенной эпохи». В ней запечатлена в многочисленных образах и персонажах эпоха распада Австро-Венгерской монархии, некогда могущественной, но пережившей себя, а потому смешной и нелепой. Входившая в состав Австрии Чехия — страна высокоразвитой промышленности, имеющая большие исторические традиции и самобытную культуру, — остро и болезненно ощущала национальное унижение. Чешская литература, отражая общенародный протест против австрийского ига, не случайно тяготела к сатирическому жанру. В течение XIX в. редкий из заметных чешских писателей не отдал ему дань: к сатире постоянно обращались Карел Боровский, Ян Неруда, Сватоплук Чех. Эту традицию чешской литературы продолжили и развили в XX в. И. Ольбрахт, М. Майерова, братья Чапеки — Карел и Йозеф. Ей же принадлежит и творчество Ярослава Гашека.

Сатирический роман Гашека состоит из множества анекдотов, трагичных историй, в изобилии льющихся из уст главного героя. Анекдот, становящийся одним из главных структурных элементов романа, призван был передать абсурдный характер происходящего: чехи, одетые в австрийскую униформу, подначаленные ненавистной Вене и австрийским офицерам, говорящим по-немецки и ненавидевшим чехов, должны были воевать против своих братьев-славян. Основным художественным приемом романа, лежащим в основе создания образа Швейка, становится прием *ad absurdum* — доведение до абсурда любых приказов генерального штаба, приказов чиновников всех рангов, лозунгов официозной пропаганды, в чем Швейк преуспевает, выполняя их с педантичной дотошностью и настойчивостью. В центре книги, этой «исторической картины определенной эпохи», — человек из народа, не принимающий войну с самого начала, готовый прикинуться шутом и даже идиотом, чтобы хоть как-то уберечь свой здравый смысл во враждебной нелепой политической реальности.

Для Швейка мировая война равна «пьяной заварушке где-либо на Жижкове». Лукавый простак с наивной улыбкой, напоминающий классический образ слуги плутовского романа, Швейк изобрел свой арсенал средств борьбы против войны и истеблишмента, породившего ее. Во многом успех романа обусловлен жизненной силой образа главного героя, бравого солдата Швейка, одного из самых популярных комических образов в мировой литературе. Как писал Юлиус Фучик в статье «Война со Швейком», защищая книгу Гашека от нападок прессы, объявившей ее безнравственной и опасной, «Швейк — тип общественный, а не книжный, он существовал и до Гашека, существовал бы и без Гашека. Заслуга Ярослава Гашека именно в том, что он сумел гениально разглядеть его в жизни и поместить в такую

обстановку, в которой проявились все основные черты его характера. Благодаря этой особенности «Бравый солдат Швейк» станет когда-нибудь хрестоматийным произведением, и преподаватели истории будут на нем демонстрировать разложение... буржуазии и буржуазной армии, которая была ее последним козырем». Швейк, при всей своей неординарности, — собирательный национальный тип.

В то же время Швейк воплощает одну из ипостасей своего создателя. Друзья писателя, близко знавшие его, видели в Гашеке два лика: веселый и трагический. Эти два лика проявляются и в художественной структуре романа. Автор-повествователь вводит читателя в курс событий, подготавливает его восприятие последующего эпизода, а затем на сцену выступает Швейк, главный герой следующей истории, и художественно воплощает тезис повествователя. Так, рассказывая об идиоте прапорщике Дауэрлинге, о том, как он, выбив глаз одному из своих солдат-чехов, сказал: «...что церемониться с чехами: ведь им все равно подышать», — Гашек замечает: «Он не сказал ничего нового. В этом состояла вся австрийская политика, ставившая себе целью уничтожить чехов». И в следующем же эпизоде, когда взбешенный (это его обычное состояние) Дауэрлинг, угрожая расстрелом, виселицей и самыми страшными пытками тем, кто не перейдет на немецкий язык, требует у Швейка передать значение сказанного им, Швейк, «добродушно глядя на Дауэрлинга, промолвил миролюбиво, почтительно: "Чехам ведь все равно подышать"», — чем вызвал очередной переполох в батальоне.

Стихия смеха, мистификаций, иносказания и пародий, направленных на снижение героического, пародирование официозной пафосности и триумфальности, чуть грубоватый, но меткий народный язык помогли автору решить поставленную перед собой художественную задачу и способствовали превращению «Бравого солдата Швейка» в шедевр мировой сатиры. Непременное значение романа Гашека — в отрицании войны вообще как безумия, как мирового абсурда.

Бернхард Келлерман (1879—1951)

Бернхард Келлерман, немецкий писатель, родился в семье чиновника в г. Фюрте. Получил образование в Высшей технической школе в Мюнхене, в молодости увлекался живописью, изучал германистику. Писать начал рано, подражая неоромантикам, а затем экспрессионистам. Экспрессивно-натуралистическая манера письма навсегда останется отличительной чертой прозы Келлермана.

Первый значительный роман писателя — «Туннель» («Der Tunnel», 1913), в основе которого лежит фантастическая история сооружения железнодорожного туннеля под Атлантическим океаном, соединившего Европу и Америку. Фантастический сюжет книги был подсказан писателю стремительным развитием техники в XX в. и является, таким образом, знаменем своей эпохи, эры великих научно-технических свершений. «Туннель» — гимн могуществу разума и творческому труду, способному осуществить самые дерзкие замыслы. Необычность сюжета, острота социальной проблематики, динамическое развитие действия обеспечили огромный успех этого романа.

С началом первой мировой войны тема войны входит в творчество Келлермана, чтобы уже больше никогда его не покинуть. В годы войны Келлерман был военным корреспондентом. В очерках и репортажах с фронта, куда он неоднократно выезжал, собранных в книгах «Война на западе» («Der

Krieg im Westen», 1915) и «Война в Аргонском лесу» («Der Krieg im Argonnerwald», 1916), казалось двойственное отношение Келлермана к войне: героизация фронтовой жизни сочетается в них с изображением ужасов войны, осуждение войны как таковой совмещается с ее оправданием интересами родины.

Революционный взрыв 1918 г., вызванный лишениями, которые немецкому народу принесла война, вызвал и полное переосмысление ее в творчестве Келлермана. Келлерман пишет роман «Девятое ноября» («Der 9. November», 1920), вынося в заглавие романа день начала революции.

В предисловии к новому изданию «Девятого ноября» в 1946 г. Келлерман писал, что его главной целью было желание «во весь рост показать кровавый призрак милитаризма». Выразителем «кровавого милитаризма» в романе предстает чванливый аристократ и бездарный вояка генерал фон Гехт-Бабенберг. Для этого человека, надевшего мундир еще в детстве, война стала профессией, а солдат — орудием осуществления надежд на завоевание для Германии новых территорий. Человеческая жизнь для Бабенберга не имеет никакой цены, гуманизм не входит в сферу привычных для него понятий, презрение к подчиненным и консерватизм составляют сущность его характера. Генерал фон Гехт-Бабенберг представлен в романе как одушевленное орудие войны. Он мечтает о снарядах, рвущихся над Парижем, о столицах, превращенных в щебень. Этот бездарный вояка и его противник, французский генерал, превратили высоту Четырех ветров, лишенную всякого стратегического значения, в двенадцатиярусное кладбище, где остались тысячи немецких и французских юношей.

Келлерман подчеркивает свои искренние симпатии к жертвам войны, создавая выразительные картины жизни Берлина военного времени: длинные очереди у продовольственных магазинов, детские гробики, бросаемые в общую яму, тысячи калек, вернувшихся с фронта, горе людей, потерявших близких.

Как закономерный итог обанкротившегося политического режима, завершившего свой путь войной, рисует автор Ноябрьскую революцию. Как и многие гуманисты Запада, Келлерман идеализировал Октябрьскую революцию в России, видя в ней символ надежды на избавление от угрозы новых кровавых войн, способ решения социальных противоречий. Он говорит о «свете с Востока» как о «молодом солнце», которое «поднялось из далекой России, омытое кровью и слезами». С тем же идеализмом относится он и к Ноябрьской революции. Образ солдата-революционера Аккермана, который, по замыслу автора, должен был олицетворять революционную Германию, схематичен и декларативен. У этого юноши «в развевающейся шинели... с лицом монаха, поэта или иного мыслителя» нет ясных идеалов и тем более политической программы. Келлерман подчеркивает его любовь к людям, одержимость мечтой о всеобщем братстве, о справедливом обществе. Трезвый, суровый реализм в описании войны и ее суровых будней сочетается в романе с политической мечтой, выраженной средствами экспрессионизма, столь присущего немецкой литературе 20-х гг.

Наиболее значительными произведениями Келлермана 20—30-х гг. стали его романы «Братья Шелленберги» («Die Brüder Schellenberg», 1925) и «Город Анатоль» («Die Stadt Anatol», 1932). В первом романе реалистически изображена картина послевоенной жизни, полная социальных контрастов, и воплощена мечта писателя об экономическом процветании Германии, в которой царят мир и справедливость. В «Городе Анатоль» рассказана ис-

тория тихого провинциального городка Анатоль, в котором вслед за открытием нефти начинается предпринимательская горячка. Горожан охватывает безумная жажда наживы, приводящая людей к полной утрате нравственных принципов, душевной опустошенности, моральному разложению.

В годы фашистского режима Келлерман остался в Германии, но ушел на «внутреннюю эмиграцию». Он отказался сотрудничать с Третьим рейхом и подвергся репрессиям. Писателя исключили из Академии искусств. Его антивоенный роман «Девятое ноября» был запрещен и публично сожжен вместе с другими произведениями прогрессивной литературы. Немногочисленные произведения, написанные им за 12 лет фашистской диктатуры, посвященные прошлому Германии, свидетельствуют о том, что писатель сохранил верность гуманистическим идеалам.

Последний, самый значительный роман писателя «Пляска смерти» («Totentanz», 1948) является исследованием психологической природы фашизма и воздействия его на людей. Этот роман — свидетельство очевидца против войны, развязанной фашизмом и направленной в том числе и против собственных сограждан. Келлерман мастерски сумел показать, как исподволь, используя человеческое непротивление и равнодушие, приходит фашизм в жизнь немецкого города, как произвол и насилие становятся нормой жизни. Все начинается с увольнения служащих, не принадлежащих к нацистской партии, а завершается еврейскими погромами, кровавым разгулом эсэсовских банд, открытием лагеря смерти в окрестностях.

В центре внимания автора — адвокат Франк Фабиан. Судьбы немецкой интеллигенции, не сумевшей противостоять фашизму, всегда волновали немецких писателей: Т. Манна, его сына К. Манна, Л. Фейхтвангера и других и являлись объектом их пристального художественно-психологического исследования. Эта тема становится главной и в «Пляске смерти». Проследив историю Франка Фабиана, Келлерман ставит перед собой задачу выяснить, на какие черты в характере человека может опереться фашизм, он вскрывает механику завоевания фашистами рядовых граждан Германии.

Фабиан продается за высокий пост и почетное положение в городе. Но в сделке с Мефистофелем на кон ставится человеческая душа, его душа. Фабиан вскоре обнаруживает, что его возвышение по лестнице чинов и деловых успехов неизменно сопровождается все более глубоким моральным падением, потерей уважения тех, кого он ценил, потерей любимой. Конец романа венчает полный жизненный и нравственный крах героя, потерявшего сыновей, родной город, самого себя. Роман воспринимается через привычный для христианского сознания нравственный постулат: что толку приобрести весь мир, если при этом теряешь собственную душу?

Роман Келлермана, имеющий вполне конкретно-исторический смысл, — это одно из первых обращений немецких писателей к немцам, призыв осмыслить свою историческую вину, проанализировать жестокий урок истории с тем, чтобы никогда больше не поддаваться искушению. Впоследствии писатели, вошедшие в так называемую «группу 47», лидерами которой стали Ханс Вернер Рихтер, Генрих Бёльц, Зигфрид Ленц, многосторонне раскрыли мучительную для самосознания немцев тему вины за содеянное фашистами. Нацистская риторика извратила сам немецкий язык, который пришлось «пересоздавать» заново, возвращать к истокам. «Пляска смерти» является идейным и художественным итогом творчества Келлермана.

Антуан де Сент-Экзюпери (1900—1944)

Антуан де Сент-Экзюпери, французский писатель, родился в Лионе в аристократической семье. Рано лишился отца и рос под влиянием матери, которая привила ему любовь к литературе, музыке и изобразительному искусству. С детства между матерью и сыном отношения были самые доверительные; мать всегда оставалась самым близким другом для Сент-Экзюпери, о чем свидетельствуют его письма к ней, не уступающие по эмоциональному накалу и искусству его выражения его художественным произведениям.

Антуан де Сент-Экзюпери с детства увлекался литературой, искусством и техникой. В 1919 г. он держит экзамен в военно-морское училище, но срезается на... сочинении. В 1919—1921 гг. учился на архитектурном отделении Школы изящных искусств, откуда добровольцем ушел в армию. Он записывается во 2-й полк истребительной авиации, расквартированный в Страсбурге. Так определился жизненный путь Антуана де Сент-Экзюпери. Почти вся дальнейшая жизнь Сент-Экзюпери связана с авиацией. С 1926 г. он становится пилотом гражданской авиации и в том же году публикует свой первый рассказ «Летчик» («L'aviateur»). Так Сент-Экзюпери одновременно входит в авиацию и литературу.

В 1927—1929 гг. Сент-Экзюпери был начальником аэродрома в Кап-Джуби (Северная Африка), на границе пустыни. Работа на почтовых авиалиниях, познание пустыни в ее внутренней динамичности и гармонии вдохновили первую книгу Сент-Экзюпери «Южный почтовый» («Courrier Sud», 1929). В этой книге, таящей в себе автобиографические черты, противопоставляются два мира: мир действия, опасностей, тревог — мир подлинной жизни, в который Жак Бернис, герой романа, пытается увлечь Женевиэву, и мир житейской обыденщины.

Уже в «Южном почтовом» ощущается то новое мироощущение, которое станет неотъемлемой чертой прозы Экзюпери: стремление проникнуть в самую суть вещей, явлений и людей, объединив их в одном братском усилии и объятии. По Экзюпери, лишь действие во имя установления человеческих связей помогает ощутить величие круговорота природы, познать его, стать его повелителем.

В 1929—1931 гг. Сент-Экзюпери работал пилотом в Южной Америке, затем был летчиком-испытателем, совершил ряд дальних перелетов, терпел аварии, несколько раз был тяжело ранен. Личное мужество Сент-Экзюпери было под стать его высокой требовательности к человеческому достоинству и долгу. Проверая новые машины в труднейших природных условиях, он не раз бывал на волосок от гибели. В последние дни 1935 г. он вместе с механиком отправился в дальний перелет из Парижа в Сайгон. В Ливийской пустыне самолет разбился. Из этого полета, едва не кончившегося для Сент-Экзюпери смертью, он вынес удивительные впечатления; многие из них легли потом в основу «Планеты людей», «Маленького принца», «Цитадели».

В 1931 г. вышла в свет вторая книга Сент-Экзюпери — «Ночной полет» («Vol de nuit»). Сюжет этой книги драматичен и несложен: три самолета находятся в пути, три почтовых самолета. Это — обычные, регулярные полеты, но не может быть ничего обычного и регулярного в затерянности самолета в ночном небе на страшной высоте. Это — всегда риск, требующий мужества, отваги и везения. В этот раз везения не было. Неожиданно обрушившийся на континент циклон погубил один самолет, который пилоти-

ровал летчик Фабьен. И эта книга Экзюпери, как и все его последующие произведения, насыщена философскими раздумьями автора, вдохновленными. Главный герой книги — директор авиалинии Ривьер, человек, который не спит ночами в ожидании прибытия самолетов и принимает на свои плечи на свою душу тяжесть волнений и потерь. Кредо Ривьера совпадает с кредо автора: «Нужно заставить людей жить в постоянном напряжении, жизнью, которая приносит и страдания, и радости; это и есть настоящая жизнь». Романтика действия во имя людей снова противопоставлена, пожалуй, чересчур ригористично, обычной человеческой жизни, простым человеческим радостям. Оттого образ сурового Ривьера-Победителя (над природой, над страхом) не лишен известной прямолинейности, аскетичной заданности. В следующем произведении, «Планете людей», автору удастся их преодолеть. Но главное в «Ночном полете» — это пафос величия Человека, который «сильнее гор, туч, морей».

Следующая книга Сент-Экзюпери, «Планета людей» («Terre des hommes», в русском переводе выходила под названием «Земля людей»), получила в 1939 г., году своего издания, Большую премию романа Французской академии. Начиная с «Планеты людей», Экзюпери почти полностью отказывается от сюжета. Жанровую природу книги можно охарактеризовать как сплав документального репортажа с поэтическим осмыслением виденного, сочетание философских раздумий о месте человека в круговороте бытия с пейзажной живописью и психологическим анализом. Куски сюжетно законченные, своего рода вставные новеллы, сочетаются с главами пейзажными, психологическими, публицистическими, философскими. Интерес читателя поддерживается не столько остротой событий, сколько напряженностью ищущей мысли, неожиданностью подхода к действительности, новизной звучания. Это интеллектуально-лирическая проза, доверительный разговор с читателем, в котором автор видит единомышленника. За любым поворотом темы — единый и цельный образ рассказчика, участника или свидетеля событий, образ, удивительно располагающий к себе.

Несколько вступительных строк к «Планете людей» заключают в себе, как в фокусе, главные направления авторской мысли:

«Земля помогает нам понять самих себя... Ибо земля нам сопротивляется. Человек познает себя в борьбе с препятствиями. Но для этой борьбы ему нужны орудия. Нужен рубанок или плуг. Крестьянин, возделывая свое поле, мало-помалу вырывает у природы разгадку иных ее тайн и добывает всеобщую истину. Так и самолет — орудие, которое прокладывает воздушные пути, — приобщает человека к вечным вопросам.

Никогда не забуду мой первый ночной полет — это было над Аргентиной, ночь настала темная, лишь мерцали, точно звезды, рассеянные по равнине редкие огоньки.

В этом море тьмы каждый огонек возвещал о чуде человеческого духа. При свете вон той лампы кто-то читает, или погружен в раздумье, или поверяет другу самое сокровенное. А здесь, может быть, кто-то пытается охватить просторы Вселенной или бьется над вычислениями, измеряя туманность Андромеды. А там любя. Разбросаны в полях одинокие огоньки, и каждому нужна пища... Горят живые звезды, а сколько еще там закрытых окон, сколько погасших звезд, сколько уснувших людей...

Подать бы друг другу весть. Позвать бы вас, огоньки, разбросанные в полях, — быть может, иные и отзовутся».

Итак, самолет как орудие служения людям и приобщения их к вечным гайнам. Люди как огоньки, которые светят друг другу, помогают друг другу, даже не догадываясь об этом. И мечта писателя об объединении этих огоньков, о людском единении как высшей цели человеческой жизни.

Этот образ, образ огня, — ключевой в художественной ткани книги. В одной из ее новелл летчики, потерпевшие аварию в пустыне, зажигают сигнальный огонь. Они умирают — в прямом значении этого слова — от жажды. «И я думаю — он несет не только отчаянный призыв, но и любовь. Мы просим пить, но просим и отклика. Пусть загорится в ночи другой огонь, ведь огнем владеют только люди, пусть же они отзовутся!» Этот отчаянный призыв к людям объединиться во имя любви и составляет лейтмотив книги писателя-гуманиста.

Писатель, более всего любивший людей и потому ненавидевший войны, не мог не принять участие в тех из них, которые велись против фашизма, основанного на идеологии человеконенавистничества. В 1936 и 1937 гг. Сент-Экзюпери побывал на фронтах республиканской Испании. Его корреспонденции предупреждали мир об угрозе новой войны. А когда она разразилась, принял в ней участие и как военный летчик, и как писатель. 31 мая 1944 г. он не вернулся из разведывательного полета над Средиземным морем.

Во время войны им были написаны повести «Военный летчик» («Pilote de guerre», 1942) и «Письмо к заложнику» («Lettre à un otage», 1943). Подобно «Французской заре» Арагона, «Свободе» Элюара, «Молчанию моря» Веркора, «Военный летчик» стал манифестом антифашистского Сопротивления. В нем защищалась французская культура, гуманистическое наследие веков, в нем звучали торжество человека над фашизмом, чувство ответственности за историю, воля к победе. Изданная в оккупированной Франции, эта книга придавала людям новые силы. В защиту тех же ценностей написано «Письмо к заложнику».

Мировую известность получила философско-аллегорическая сказка Сент-Экзюпери «Маленький принц» («Le petit prince», 1943). Аллегория сказки проста и в то же время многослойна.

Сюжет сказки затейлив и тонок. Маленький принц, единственный обитатель астероида В-612, где едва помещаются ростки баобабов, роза, которую он любовно выращивает, и три вулкана, прилетает на землю людей и неожиданно появляется перед летчиком, потерпевшим аварию в песках Сахары. В течение недели, понадобившейся для починки самолета, Маленький принц помогал летчику преодолевать его одиночество, внушал ему веру в жизнь.

Из рассказов Маленького принца, путешествующего по звездному пространству в надежде обрести истинную любовь и дружбу, мы узнаем о его встречах на разных планетах со странными, неразумными людьми: королями-честолюбцами, ограниченными, лишенными воображения дельцами, псевдочеловеками. И лишь на Земле Мудрый Лис смог объяснить Маленькому принцу, что такое настоящая любовь и дружба. Жизнь дана Человеку, чтобы прожить ее с другими людьми, прожить не бесполезно. Цени хорошее и старайся сделать его еще лучше. Умей отдавать людям душу и чувствовать себя в ответе за всех, кого ты любишь. Призвание человека — в бескорыстной любви к тем, кому ты нужен. Таков смысл философской гуманистической сказки Сент-Экзюпери, проникнутой верой в будущее и любовью к людям.

Изданная посмертно в 1948 г. незаконченная книга «Цитадели» («Citadelle») — цепь иносказательных проповедей и притч, полных смутного тревожного и подчас сурового стремления привести людей к мудрости и счастию.

В «Цитадели» функция автобиографического повествования передана правителю североафриканских кочевников, проповедующему мудрость, волею принятую от поколений предков: «Ибо открылось мне, что человек подобен цитадели. Он разрушает стены, чтобы добиться свободы, но с той поры он всего лишь снесенная крепость, открытая звездам. И тогда приходит тревога — тревога, что он никто. Пусть же он обретет свою истину в чаде горющих ветвей или в запахе овец, которых он должен стричь. Истину выкапывают, как колодец».

В прежних своих книгах, говоря о загубленных в человеке талантах, Сент-Экзюпери печалился. В «Цитадели» он заставляет себя быть к человеку суровым — непреклонным по отношению к его нынешнему естеству ради спасения подлинной сущности. В этой книге он выступает как пророк, наставник всего человечества. «Цитадель» замыслена как своеобразная заветная книга, помогающая воздвигнуть в сердце людском цитадель человечности. Сотни варьирующих друг друга афоризмов неотступно утверждают представление о величии человека, творца жизни в бесплодной пустыне, развивая мысль о «суровой требовательности к людям и себе, о солидарности ради высшей цели, о том, что боль одного стоит боли целого мира».

Огромный труд Антуана де Сент-Экзюпери так и остался незавершенным. Вряд ли писатель опубликовал бы свои записи в том виде, в каком обнаруженные в его бумагах, они опубликованы во Франции. Поэтому «Цитадель» — прежде всего этическое завещание автора человечеству.

За 60 лет, прошедших со дня гибели Сент-Экзюпери, его книги, книги поэта, мыслителя и пилота, написанные с неповторимой интонацией раздумья, улыбки, горечи, мудрости и мечты, с безмерной любовью к жизни, с упорным стремлением понять свое время, с чувством великой ответственности перед людьми, обрели истинное бессмертие. Все эти годы не прекращались и поиски самолета Сент-Экзюпери. Но жизнь все расставила по своим местам. Сент-Экзюпери после смерти стал одним целым со стихиями, которые он так любил. Его могилой стала Планета Земля — единственно достойная его могила.

Новеллистика XX века

На рубеже XIX—XX вв. Уильям Дин Хоуэллс, говоря об острой потребности литературы в реалистическом романе, отметил, что любимым жанром американских писателей остается новелла, или short story (короткий рассказ) — так в США называют новеллу в отличие от романа (novel) и повести (novellette).

В XX в. новеллу нередко отождествляют с рассказом, а иногда противопоставляют ему. В БСЭ читаем: «В отличие от рассказа, выдвигающего на передний план словесную фактуру повествования и тяготеющего к развернутым описательным характеристикам... новелла есть искусство сюжета...» Не разве новеллы Дж. Боккаччо («Декамерон», 1350—1353) не тяготеют к «развернутым описательным характеристикам», а, с другой стороны, рассказы Ги де Мопассана в XIX в. или О. Генри и Джека Лондона в XX не являются образцами «искусства сюжета»? Правда, рассказы Мопассана чаще

называют новеллами, такова европейская традиция. Главное в другом: и у новеллы, и у рассказа одна основа, один генезис. Это — *малый литературный повествовательный жанр, нередко отличающийся компактностью формы и напряженностью действия, восходящий к глубокой древности, когда повествование было только устным.*

В XX в. рассказ или новелла становится самым оперативным и чутким к «опытам быстротекущей жизни» литературным жанром. Разумеется, это относится к новеллистике и США, и Европы, а также, например, Южной Африки (рассказы Надин Гордимер), однако именно американская новелла с особой наглядностью демонстрирует характерные и современные признаки жанра.

С самого начала XX столетия критика тщательно исследует «родословную» новеллы, ее разновидности и формальную технику. Вспоминают, что первым ее теоретиком был Эдгар По с его постулатом «единого целенаправленного сюжета», и автор «Философии рассказа» Брэндер Мэттьюз провозглашает его незыблемость (в чем, конечно, ошибается), в свою очередь, утверждая, что рассказ «должен иметь дело с единичным характером, единичным событием и единичным действием или ситуацией»¹. Он констатирует также, что авторитет По-новелиста очень высок в Европе, тем более что именно По явился основоположником современной детективной новеллы. При этом Мэттьюз справедливо отмечает, что в развитие жанра, в мировом его объеме, очень существенный вклад внесли русские писатели:

«Тургенев дал в рассказе такие оттенки чувств, каких никогда не достигал По, так как главная цель По — прежде всего конструкция, а не выписывание характеров».

Иногда теоретическая регламентация По начинает казаться слишком узкой.

«Эффект в современном рассказе часто достигается только техническими средствами. Характерное слово, стремительная завязка, подчеркнутая кульминация, заострение внимания на отдельном моменте, тщательно отточенная интонация часто занимают в рассказе господствующее, а не подчиненное место. Новейший рассказ отличают плавность речи и безудержная искусственность», — писал американский критик Г. С. Кэнби в 1909 г.

Такие упреки чаще слышны в первую декаду XX в. — период господства новеллы О. Генри с ее мастерски рассчитанной композицией. Однако *постепенно новелла становится менее сюжетной*, в ней меньше действия, техника ее тоньше, а пафос — трагичнее, отчетливее слышится подтекст. Диалог, как правило, заключает невысказанную мысль. Такая новелла требует иногда изощренного, «интуитивного» чтения, особенной эмоциональной и психологической чуткости.

В новелле XX в. существенно *изменяется характер комизма*, возрастает сатирическая тональность. Все чаще используются характерные приемы сатирического письма — ирония, гротеск, парадокс. Выспреннее, ложно-патетическое подвергается едкому осмеянию. В то же время укореняется особая разновидность патетического, когда за тем, что кажется безобразным или неприятным, вдруг выявляется глубина страдания, истинного трагизма. Эта черта особенно свойственна новеллам Ш. Андерсона и Э. Хемингуэя, а позднее найдет наиболее яркое воплощение в творчестве Карсон Маккал-

¹ Matthews B. The Philosophy of the Short Story. N. Y., 1901. P. 16.

лерс. Вместе с тем страдание может и «вырождаться» под бременем эгоизма, эмоциональной и духовной неразвитости (у Р. Ларднера, а позднее Ф. О'Коннор и Генриха Бёлля).

Подлинным «антигероем» в новелле XX в. становится индивидуализм, распад человеческих связей, уничтожение духа сотрудничества, одиночество (loneliness), как называется одна из новелл Ш. Андерсона (сб. «Уайнсбург, Огайо» («Winesburg, Ohio», 1919). Все возрастающий индивидуализм нарушает и искажает эмоциональные связи между людьми. Любовь предстает как трагическая невосприимчивость, но чаще как эксплуатация чувства одним в ущерб другому. По сути дела, более или менее бескорыстная любовь свойственна только романтическим героям О. Генри, Дж. Лондона (новеллиста) и С. Фицджеральда, позднее — К. Маккаллера, а в Европе заявляет о себе в новеллистике Т. Манна. Его Тонио Крёгер, однако, уже в четырнадцать лет понимает горькую истину: «Тот, кто сильнее любит, всегда внакладе и должен страдать».

Из новеллы XX в. практически исчезает «счастливый конец». Благотворная развязка событий приобретает характер условности, как то можно заметить в новеллах О. Генри, и впоследствии становится достоянием исключительно массовых рассказов «о любви». Все трагичнее звучит и тема успеха как чего-то фатального и пагубного и для отдельного человека, и для всей современной цивилизации.

Особенность новеллы XX в. проявляется и в манере повествования. Новеллист может прибегнуть к посредству «рассказчика» или вести рассказ от «первого лица» (в Америке — наследие фольклорной, «сказовой» традиции). Однако личный, субъективный элемент все чаще уступает место объективному. При наличии диалога новелла все более приобретает драматургический характер. Отношение автора к изображаемым событиям становится отстраненным. Это ощущается уже в новеллах Т. Манна «Тонио Крёгер» («Tonio Kröger», 1903) и «Смерть в Венеции» («Der Tod in Venedig», 1912) с их довольно ироническим проникновением в психологию современного писателя-эстета. Тонио Крёгер считает, что «служение слову» возносит его над «темной и немой жизнью» обыкновенных людей. Тонио талантлив, он тонко чувствует искусство, наделен незаурядной проницательностью. Сила таланта сделала его «ясновидцем», раскрыла ему «сущность мира» — сыграла с ним злую шутку: он узрел в этой «сущности» только «смешное и убогое, убогое и смешное». Вот кредо, которое исповедует Тонио: «художника» от прочих людей должна отделять «пропасть неверия, иронии, протеста, познания, бесчувствия», «отчужденность и неприкаянность». И Тонио потрясен, когда его друг, художница Лизавета Ивановна, внезапно уличает его самого в себялюбивой буржуазной узости взглядов на искусство и жизнь. Пребывая на одиноких вершинах «духа», Тонио навсегда утратил способность любить и радоваться жизни. Его талант убил в нем человечность и ту сострадательность, которая делает, например, русскую литературу, по словам самого Тонио, «святой».

Тонио не случайно вспоминает о русской литературе. Интеллектуальная элита и Америки, и Европы испытывала в конце XIX — начале XX в. мощное воздействие так называемой системы взаимовлияний, воздействие одних и тех же культурно-исторических факторов. В последнюю треть XIX в. в среду американской и европейской интеллигенции активно проникают идеи дарвинизма, нищезанятия, социализма, марксизма. XX век приносит с собой крах прежних представлений о роли человека, семьи, традиций в обществе.

В Англии разрушается викторианский этос. В Америке усиливаются сомнения в особом историческом пути развития общества, которое якобы изначально «невинно», т. е. лишено таких пороков «старой грешницы» Европы, как бедность, нищета и упадок морали. Подвергается развенчанию образ Нового человека, «Нового Адама» — добродетельного, полного неисчерпаемой энергии американского оптимиста. В Европе широко распространяются нищезанские идеи «воли к власти» и отрицание «рабской» христианской морали. Индивидуум перестает быть мерой всех вещей, как раньше, когда он, казалось, был наделен разумной ответственностью за происходящее в мире.

Огромное влияние на мировидение, отношение к современному обществу и его культуре оказывает в первые десятилетия XX в. модернизм. Одним из его принципов был, в частности, резкий разрыв с литературной повествовательной традицией. Так, В. Вулф отвергла «викторианскую» модель реалистического повествования Г. Дж. Уэллса, А. Беннета и Дж. Голсуорси, рациональное и логическое развитие и обоснование темы, сюжета и системы образов. Она отстаивает новый способ характеристики образа — с помощью стилистического приема «потока сознания». Европейская и американская новелла XX в. многим обязана знаменитой «эпифании» Джойса — внезапному раскрытию психологической истины. Однако надо иметь в виду, что, например, американской новелле издавна была свойственна традиция так называемого «психологического потрясения». «Эта традиция, — писал авторитетный американский литературовед Малькольм Каули, — начинается с Чарльза Брокдена Брауна, нашего первого профессионального писателя, и проходит через творчество По, Мелвилла, Генри Джеймса (в его поздних новеллах), Стивена Крейна и Хемингуэя».¹

Очень значительно и влияние русских писателей на новеллу XX в., о чем хорошо и веско говорил в свое время Джон Голсуорси, испытавший сильнейшее воздействие эстетики Тургенева и мира его художественных образов. Пример — широко известная новелла Голсуорси «Цвет яблони» (1918) о несчастной любви деревенской девушки Мигэн к студенту Эшерсту. Из чтения Достоевского Голсуорси вынес понятие «русская душа». В одной из его новелл встречается совершенно несвойственное Голсуорси выражение «святость страдания» — тоже явная дань Достоевскому.

В Америке влияние модернизма на литературу начинает ощущаться после Первой мировой войны. В период 1900—1913 гг. в гражданском сознании еще прочно укоренены реформистские иллюзии, надежда на то, что беспощадную власть капитала, разорение фермерства, циничную эксплуатацию «освободившихся» сотен тысяч рабочих рук могут обуздать новые, разумные законы, о необходимости которых не устают твердить в прессе журналисты — «макррейеры» («разгребатели грязи»).

В 10-е гг. еще популярны утопические иллюзии социалиста Э. Беллами и его роман «Взгляд назад» («Looking Backward: 2000—1887», 1888), в котором рисуется общество будущего. Там нет эксплуатации и неравенства, а «машина» обеспечивает человеку власть над природой и, соответственно, изобилие земных благ, и любопытно отметить возможное, хотя очень опосредованное и трансформированное, влияние романа Беллами на рассказ Чехова «Дом с мезонином» (1896): «Представьте, что все мы, богатые и

¹ The Portable Malcolm Cowley. Ed. by Donald W. Faullnor. N. Y., 1990. P. 347.

бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно. Представьте еще, что мы... изобретаем машины, заменяющие труд... сколько свободного времени у нас остается... Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам». В 1905 г. с курсом лекций приезжает в США другой утопист, английский писатель и социальный мыслитель Г. Дж. Уэллс. Он пропагандирует идею Мирового Государства, управляемого научно-технической интеллигенцией — инженерами, учеными и писателями и утверждает, что истинная демократия восторжествует в американском обществе лишь тогда, когда Новый и Старый Свет образуют Соединенные Штаты Америки и Европы. Попутно он в трактате «Современная Утопия» знакомит слушателей с идеями не только будущего глобализма, но и нового матриархата и свободных отношений между полами («A Modern Utopia», 1905).

Первая мировая война и Октябрьская революция в России, социальные катаклизмы гигантской разрушительной силы изменили геополитическую карту Европы и создали государство «нового типа» в образе Советской России. В мире появилась страна, которая фактом своего возникновения и существования на обломках старого порядка доказала не только возможность слома прежнего социального механизма, но и разрыва традиций, уничтожения былой культуры, переворота в мировоззрении, укладе и образе жизни, религии, обычаях целой страны, что не могло не усилить ощущения у западноевропейской интеллигенции катастрофичности мира в целом. А с другой стороны, если учесть, что на Западе царская Россия после Крымской войны 1853—1856 гг. и для левых (Маркс), и для правых была средоточием обскурантизма, отсталости и «византизма», то неудивительно, что многие радикально настроенные интеллектуалы 20-х гг. XX в. приветствовали крушение старого миропорядка, что особенно скажется и в Европе, и в Америке в «красные тридцатые».

С развитием реалистического романа XX в. жанр новеллы не оскудевает. Во многом это объясняется тем, что, например, в США писатели, выдвинувшие американский роман на авансцену мировой литературы, — Т. Драйзер, Ш. Андерсон, Ф. С. Фицджеральд, Э. Хемингуэй, Т. Вулф, У. Фолкнер — оставили очень значительный след и в новеллистике, и то же можно сказать о ведущих европейских писателях: Т. Харди (1840—1928) и Джоне Голсуорси (1866—1933) в Англии, Э. М. Рильке (1875—1926) в Германии, Ф. Мориак (1885—1970) во Франции, Стефане Цвейге (1881—1942) в Австрии.

В 20-е гг. в США роман и новеллу сближают общая неприязнь к «продажной девке Успеха» (так саркастически писал философ У. Джеймс Г. Дж. Уэллсу) и понимание того, какой глубочайший разрыв возник между материальным прогрессом и духовной нищетой американского «среднего класса». Это противоречие стало одной из главных тем в творчестве новеллиста-сатирика **Ринга Ларднера** (1885—1933). Именно в его рассказе традиционный для американской литературы мифологизированный образ «простака», «Нового Адама», подвергся сокрушительному отрицанию. Ларднеровский «простак», boob, не имеет представления о моральных ценностях, не осознает себя как личность, не является гражданином-патриотом своей страны. Он и помыслить не способен о всеобщем благе. Его идеал — только личное преуспевание. «Герой» новеллы «Чемпион» («Champion», 1916) боксер Келли низок, жаден и подл. Он начинает свою спортивную карьеру, «нокаутировав» младшего брата-калеку, чтобы отнять у него единственный доллар. Он бросает маленькую дочь на произвол судьбы и злобно швыряет письма «попрошаек» — матери и жены — в мусорную корзину, но отворачи-

тельная сущность Келли не препятствие на пути к почестям и славе. Газетная реклама создает ему имидж полярно противоположный тому, чем он является на самом деле. Накануне матча к его менеджеру приходит газетный репортер. Каков он, будущий чемпион? «Суший младенец, — отвечает менеджер, прекрасно изучивший запросы публики и прессы, — вот он что такое. Понял, что я говорю? Представления не имеет ни о чем плохом. Ни капли спиртного за всю жизнь. Да его тошнит от одного запаха вина. Чист, как девушка, потому и выдвинулся. Понял, что я говорю? А уж скромен и стыдлив, ну прямо школьница. Тихий, как мышь, никогда его не слышно. Скорее в тюрьму сядет, чем скажет о себе хоть словечко».

Рассказ написан ровно, спокойно, однако за несколько суховатой иронией скрывается поистине испепеляющая авторская ненависть.

Основные художественные приемы сатирика Ларднера — язвительно-иронический авторский комментарий, пародия, гротескное сопоставление несопоставимых явлений и понятий, мастерски построенные диалоги с саркастическим подтекстом. Иронический комментарий у него скуп, он прорывается в повествовании двумя-тремя ремарками. Так, говоря о победах Келли на ринге, автор несколько раз называет бокс «мужественным искусством», в то время как для Келли каждый раунд — отдушина для его животной ненависти к противнику, стоящему между ним и денежным призом. «Я их всех поубиваю», — грозит пьяный Келли. «Это словесное человекоубийство, — иронически комментирует автор, — продолжалось до закрытия заведения».

Характерна для Ларднера и тема разобщенности, нарушенного контакта между людьми, которая отразилась в его «абсурдных сценках» (nonsense plays), инсценировках-диалогах, участники которых не слушают и не слышат друг друга. Эти «диалоги» в известной мере предвосхищают «театр абсурда» С. Беккета и Э. Ионеско.

Интересно отметить, что такой замечательный мастер новеллы, как Эрнест Хемингуэй, считал Ларднера своим учителем, а герой романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» Холден Колфилд будет числить его среди своих любимых писателей.

Отношение к обществу, «машинной» цивилизации **Э. Хемингуэй** (1899—1961) поверял собственным горьким опытом, вынесенным с полей Первой мировой войны. В его новеллистике постоянна тема зловещего, трагического случая, неминуемой катастрофы. С иррациональной волей злого рока бороться бессмысленно. Все подчинено неизбежности смерти, которая с особой беспощадностью настигает «самых добрых, самых нежных и самых храбрых» (явная литературная реминисценция из По, который в свое время писал о неодолимой власти смерти над самыми прекрасными, нежными и утонченными). Сборники рассказов Хемингуэя «В наше время» («In Our Time», 1925) и «Мужчины без женщин» («Men without Women», 1927) пронизаны особенно мрачным мироощущением. Люди рождаются с мечтой найти то, «что нельзя потерять», но теряют даже самое малое из того, что у них есть, и прежде всего — иллюзии. Однако хуже, если человек не хочет расстаться с ними. Он неизбежно становится жертвой своей дезориентации. Неспособностью видеть события в истинном свете отличается молодой венгр из рассказа «Революционер». Италия фашизируется, а наивный юноша, приехавший туда делать революцию, считает, что «все идет на лад» и, в конечном счете, становится жертвой своей наивности. В рассказе «Столица мира» молодой человек Пако хочет стать матадором и готовится к настоя-

шей корриде, но погибает от глупой случайности, напоровшись на привязанный к табуретке нож, изображающий рог быка. «Жизнь его была слишком коротка, и он не успел расстаться с иллюзиями», — выносит приговор Хемингуэй. От страшной пустоты, смерти, пада человека иногда защищает любовь, но в жестоком мире и любовь обречена. Она не успевает вырасти в настоящее чувство, когда вдруг что-то обрывается — и навсегда («Что-то кончилось»). А солдат Креббс, вернувшийся домой с войны, уже и не способен любить. «Дело того не стоит», — утверждает он, и его несколько не тяготит одиночество и безлюбовность («Дома»). Напрасно противопоставлять власти смерти и силу разума, поэтому наиболее храбрые и мужественные герои Хемингуэя полагаются не на мысль, а на действие. Писатель Гарри констатирует: «Главное — не думать, и тогда все идет замечательно» («Снега Климанджаро», 1931).

На творчество Хемингуэя значительное влияние оказала эстетика модернизма. В 20-е гг., живя в Париже, в среде английских и американских писателей-эмигрантов, в литературном салоне американской писательницы Гертруды Стайн он знакомится с ее концепцией литературного стиля, «по мере возможности» освобожденного от сущностных, избыточных повторов, лишнего пунктуации, с характерным стремлением уловить момент сиюминутной жизни. Собственное новаторство Хемингуэя в области литературного стиля носит, однако, вполне оригинальный характер.

Английский писатель и критик Г. Э. Бэйтс, сам искусный мастер новеллы, высоко оценил новаторство Хемингуэя-стилиста: «Человек с топором Хемингуэй вырубил целый лес многословия, чтобы добраться до подлеска и основательно его прочистить. Он напрочь обрезал эпитеты, рассуждения, даже пояснения; он обстриг весь цвет метафоричности, удалил все мертвые священные клише, и вот наконец сквозь редкие послушные слова-ветки можно было взглянуть окрест»¹.

Хемингуэй стремится быть абсолютно точным. Истинный художник должен быть лаконичным и уметь так группировать слова и строить диалог, чтобы у читателя возникали и дополнительные образные впечатления — так создается подтекст. Подтекст, по мнению Хемингуэя, — это умение показать «глубину скрытой детали», и он употребляет ставшее знаменитым сравнение с айсбергом, который возвышается над водой всего лишь на $\frac{1}{8}$ своей действительной величины.

Стиль Хемингуэя ироничен. Ирония должна выявить (и так оно у Ларднера, Колдуэлла и, позднее, у Чивера) контраст между претензиями и реальным положением «вещей», намерением и действием, мыслью высказанной и тем, как ее слышали, представлением о том, что должно быть, и тем, что есть на самом деле. Иронично название сборника «В наше время» — это цитация из первой строки псалма «Give us the Peace in Our Time, O Lord» («Даруй нам ныне мир, о Господи»), что звучит как горькая насмешка, если вспомнить, например, рассказ «В порту Смирны»: «Греки тоже оказались милейшими людьми. Когда они уходили из Смирны, они не могли увезти собой своих выючных животных, поэтому они просто перебили им передние ноги и столкнули с пристани в мелкую воду. И все мулы с перебитыми ногами барахтались в мелкой воде. Веселое получилось зрелище. Куда уж ве-

селей». В данном случае ирония подчеркнута намеренным акцентированием грубых и жестоких реалий войны.

В новелле XX в. особое значение приобретает феномен насилия. Его порождает экономическое и идеологическое давление общества, и борьба (часто с насильственным исходом) ценностей, настоящих и ложных (новелла Т. Драйзера «Золотой мираж», 1919), и ожесточенное противоборство классов, и искажающее душу человека бремя ненависти, нищеты (у Э. Колдуэлла), и торжество беспредельного, циничного эгоизма, и расовое угнетение, особенно иррациональное и жестокое (новеллы «Засушливый сентябрь» (1931) У. Фолкнера, «В субботу днем» (1935) Э. Колдуэлла).

В своей работе «Эволюция мысли в Америке» М. Каули писал, что никто не использовал разговорную речь в литературном произведении с таким блеском, как Ларднер и Колдуэлл. Разговорную речь Эрскина Колдуэлла (1903—1987) отличает фарсовая грубоватость и сочность. Любимая литературная форма у него — бытовая анекдот. Иногда писатель даже сожалеет, что безвозвратно кануло в прошлое устное творчество, и в своих произведениях он всегда старался воссоздать полную иллюзию изустной передачи.

Популярность к Э. Колдуэллу, представителю южной литературной школы в США, пришла после опубликования сборников рассказов «Американская земля» («American Earth», 1931), «Мы живем сейчас» («We live now», 1933) и «На восходе солнца» («Kneel to the Rising Sun», 1935). Следуя за Ш. Андерсоном в изображении «гротесков», людей с искащенной душой, часто моральных уродов, Колдуэлл писал о дегуманизирующем воздействии на душу человека циничного, безжалостного эгоизма и собственного тщеславия. «Коллекционер» отрубленных собачьих хвостов, жестокосердый скряга Арч Гуннард морит голодом своих работников. Лицо одного из них, Лонни, до того обострилось от голодания, что «им можно тесать собственный гроб». Богатство и сила позволяют Арчу безнаказанно глумиться над Лонни, а тот не способен протестовать даже тогда, когда хозяйские свиньи живьем съедают его старика отца. Человеческое достоинство Лонни настолько унижено, вытравлено постоянным страхом и раболепием, что он предает своего единственного друга и защитника, негра Клема («На восходе солнца»). Мяслики Том и Джордж линчуют негра Уилла Макси «просто так», от безделья и скуки, да еще потому, что, выращивая хлопок, он «слишком много зарабатывает» («В субботу днем»). Орланд Траск сжигает дом вместе с человеком, попросившимся на ночлег, «только потому», что тот опоздал к завтраку. Но дело в том, что Траску давно хочется переселиться в свой новый каменный дом, однако чувство собственности не позволяет ему бросить старый деревянный. Так лучше сжечь свое добро (найдя какой-нибудь предлог), чем позволить кому-то воспользоваться им «за просто так» («Ночной гость»). Колдуэлл разработал свою систему «ужасного», или «потрясающего», видя его в идиотизме убогой повседневности, доводящей людей до безумия, преступления, надругательства над теми, кто беззащитнее. Писателя нередко обвиняли в пристрастии к уродливому и гротескному, в стремлении показать страшное со смешной стороны. Однако если изображаемая им ситуация смешна своей несуразностью, абсурдностью, то развитие событий вскоре подходит к черте, за которой смех умолкает. Смешное внезапно оказывается страшным и вызывает боль, отвращение, протест.

Гротескный реализм американца Колдуэлла нашел очень сочувственный отклик у француза Жана Пьера Шаброля: «Меня привлекает манера письма Колдуэлла, его подход к жизни, его горький смех... Он принес в мою мас-

¹ Bates H. E. The Modern Short Story (A Critical Survey). N. Y., 1944. P. 169.

терскую только один инструмент... Своим инструментом он научил меня облекать персонажей в живую плоть...»¹ — с восхищением писал Шаброль в 50-е гг. XX в., и, наверное, такую же признательность мог бы испытывать и 60-е и 70-е Юлиан Кавалец (Julian Kawalec), иногда рисовавший в своих рассказах жестокий быт польской деревни с его невежеством и предрассудками.

В отличие от романов Колдуэлла 50—60-х гг., которые американская критика неизменно объявляла сугубо развлекательными, его рассказы практически не знают счастливых финалов. Можно с уверенностью сказать, что президент Теодор Рузвельт, считавший обязательным признаком моральной доброкачественности литературного произведения «happy end», не стал бы «из принципа» читать рассказы Колдуэлла, а вот романы «Клодель Инглиш» («Claudelle English», 1959) или «Дженни» («Jenny by Nature», 1961) о прекрасных любвеобильных мулатках прочел бы с удовольствием. Однако даже «Клодель Инглиш», по словам автора, имела потаенный «моральный урок» — готорновская традиция в современной американской новелле. «Это роман о молодежи, которая хочет жить, как живется, ни о чем не задумываясь. У таких людей нет никакой стойкости. И в этом отношении наша американская действительность просто губительна. Она никак не направляет, не учит молодежь, как жить лучше», — констатировал Колдуэлл.

Тема «как жить лучше» становится главной в творчестве американских новеллистов, вошедших в литературу в начале 40-х гг. Если для западноевропейской молодежи эта тема так и не обрела актуальности за прошедшие три десятилетия XX в. в силу общественно-политических причин, и прежде всего начала Первой мировой войны, то в Америке конца 30-х общественно-политическая обстановка была более стабильна. После краха в 1929 г. буржуазной эры «просперити» («процветания»), победы Нового Курса президента Ф. Д. Рузвельта в экономике, завершения «красного десятилетия» с его подъемом пролетарской литературы (М. Голд, А. Мальц, А. Смедли и др.), вновь укрепляются позиции «среднего класса», возникают иллюзии национальной безопасности для Америки, удаленной от окопов Второй мировой войны на расстояние океана.

«Молодежная» тема возникает в творчестве К. Маккаллера (1917—1967) и Дж. Д. Сэлинджера (р. 1919). Их главный герой — подросток, трудно преодолевающий барьер между отрочеством и юностью. Их романы и рассказы проникнуты чувством горькой иронии: действительность не дает человеку возможности достучаться до сердца другого. Ирония непонимания, отвергнутой любви становится обобщающей метафорой человеческого бытия.

На творчество Карсон Маккаллера существенное влияние оказала сартровская «философия существования», «смыслоутраты жизни». Ее романы мрачны, они изобилуют гротескными персонажами. Как у другой представительницы «южной школы», Флэннери О'Коннор, это люди, деформированные и внешне, и внутренне. В рассказах же Маккаллера таких гротескных персонажей меньше. Как правило, их герои — «просто» люди, страдающие от страха смерти, одиночества, нежелания расставаться с иллюзиями, невозможности наладить дружеские связи, сознания творческой бесплодности. Подросток Пит из рассказа «Простофиля» («Sucker») пренебрежительно от-

носится к младшему брату, который его боготворит. Эмоциональная зависимость «простофили» провоцирует Пита на жестокость и грубость: однажды он набрасывается на братишку с оскорбительными упреками, унижает, отвергает его бескорыстную преданность и любовь. Раскайавшись, Пит приходит к безотрадному выводу: «Если кто-то вас обожает, вы презираете этого человека и не обращаете на него внимания, а того, кто вас не замечает, готовы обождать». А четырнадцатилетняя Хенки Эванс из рассказа «Переписка» («Correspondence») хочет переписываться с незнакомым мальчиком. Она посылает ему три письма, в которых искренне рассказывает о себе, своих интересах и надеждах — ей надо высказать многое, чего нельзя доверить взрослым, они не поймут или посмеются над ней. Но письма Хенки остаются без ответа, и само название рассказа звучит горькой насмешкой: ведь «переписка» подразумевает взаимность. Письма же Хенки — как глас вопиющего в пустыне равнодушия.

Если главная тема в рассказах К. Маккаллера и ее младшей современницы, канадской писательницы Маргарет Этвуд, — ненужная или отвергнутая любовь, отчего весь мир становится пустыней, то для лучших персонажей Сэлинджера пустыня — общество, потому что не позволяет творить добро и спасать от «зла повзросления» невинных и беспомощных.

Эта тема превалирует в новеллах и единственном романе Дж. Д. Сэлинджера. Печатался Сэлинджер преимущественно в журнале интеллектуальной элиты «Нью-Йоркер», где появилась новелла «Легкий бунт на Мэдисон-авеню» («Slight Rebellion off Madison», 1946) — впоследствии одна из глав романа «Над пропастью во ржи», доставившего Сэлинджеру всемирную известность и толпу подражателей, особенно в Европе. Были они и в СССР (молодежная проза начала 60-х гг. — В. Аксенов, А. Гладилин, А. Кузнецов и другие — с ее темой «неприкаянного» подростка).

К. Маккаллерс и Дж. Д. Сэлинджер создавали свои произведения в печальное для американской интеллигенции время. Это — период «охоты за ведьмами», преследования всех инакомыслящих и подозреваемых в нелояльности властям. В разгар «холодной войны» расцветает литература «золотой середины», прокламирующая самодовлеющий гедонизм — секс, вино, спорт — и отождествляющая счастье с эгоистическим довольством и комфортом. И вот именно тогда, когда литературе вменяется чуть ли не в обязанность сохранять приятные иллюзии об окружающем мире, появляются произведения Сэлинджера, отвергающие фальшиво-благоплеменный, лицемерный, эгоистический образ жизни и мышления.

Через все новеллы Сэлинджера проходит противопоставление красоты, мечты, любви, дружеского участия — и «липы», «показухи», того «гарантированного успеха», который должен заменить в обществе человеческие ценности. В рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» («A Perfect Day for Bananafish», 1948) главный персонаж Симор Гласс кончает самоубийством, опасаясь заболеть «банановой лихорадкой», т. е. всепоглощающим стремлением к материальному благополучию в ущерб духовному. Героиня новеллы «Лапа-растяпа» («Ankle Wiggily in Connecticut», 1948) предала прежний мир бескорыстия и человечности, выйдя замуж за преуспевающего обывателя. Нравственный крах Элоизы — ее мелочное тиранство, равнодушие и черствость в обращении с маленькой дочерью Рамоной и прислугой — можно в какой-то мере объяснить неудавшейся жизнью. Грубо вторгаясь в идеальный мирок Рамоны, Элоиза внезапно прозревает (джойсовская «эпифания». — М. Т.) свою истинную сущность: она так же жестока и лжива, как

¹ Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 328.

тот внешне благополучный мир, к которому она теперь принадлежит. И трагично звучит вопрос Элоизы, обращенный к бывшей подруге по колледжу «Не правда ли, я была хорошей?» (I was a nice girl, wasn't I?).

Сэлинджер остро ощущает несоответствие действительного и кажущегося. Современное общество давно живет в тумане ложных представлений о своей роли в мире и «незыблемой» приверженности к американскому демократическому идеалу. Более того, оно насаждает в книге, театре, кино свой вымышленный идеализированный образ. В рассказе «Затянувшийся дебют Лоис Тагетт» Сэлинджер изображает кино как источник лживых иллюзий. Пережив разочарование, Лоис с досады выходит замуж за нелюбимого, мучается сама и превращает его жизнь в ад. Единственная ее отрада — кино. Однако «липовые» фильмы не только отвлекают от действительности. Они обесценивают и разрушают настоящее чувство. Так Лоис, сочувствуя злоключениям экранной героини, пренебрегает своим ребенком, и только несчастие заставляет ее вернуться в реальный мир.

Малькольм Каули, анализируя послевоенную американскую прозу, сурово отчитал литературное поколение 50-х, к которому принадлежали, в частности, Маккаллере, Сэлинджер и Капоте, или «этических реалистов», как их называют литературные критики:

«Как могут быть они этическими реалистами без изображения полного фона, на котором принимаются этические решения?.. Но сегодня более, чем когда бы то ни было в прошлом, повседневная частная жизнь американцев зависит от институтов (социальных. — М. Т.), которые тоже претерпевают изменения. Опуская их из романов, новые писатели изображают своих персонажей в виде силуэтов на фоне чистого неба, производящих странный эффект шаткости и недостаточной реальности»¹.

Однако и этический реализм Сэлинджера, Капоте, Маккаллера много говорил читателю о современном мире, несмотря на то, что смотрели они на него детскими глазами. Если смотреть в такие глаза, то особенно заметны оттапливающие черты действительности, о которой персонажи этих писателей судят с детской бескомпромиссностью и совсем недетской пронизательностью. Между детьми и взрослыми лежит глубокая пропасть, и разделяет их прежде всего отношение к «вещному» миру, к материальным ценностям. Холдену непонятно, как можно «сходить с ума» по автомобилю и чувства, предназначенные для людей, — заботу, внимание, любовь — переносить на вещь, на «механизм». Автомобиль для него — символ враждебности потребительского мира гуманному началу, почему он предпочитает автомобилю лошадь: «в лошади хоть есть что-то человеческое».

Герои новелл Сэлинджера, Маккаллера, Капоте, а в Европе Г. Бёлля и Ф. Дюрренматта чутко улавливают связь между застывшими формами «вещей», в которые воплощается современная цивилизация, и духом своекорыстия, ледяной отъединенности, мертвящего эгоизма, безразличия человека к человеку, самоуничтожения.

И американский романтик Н. Готорн в XIX в., и швейцарский писатель, любитель парадоксов Ф. Дюрренматт в XX в. обращались к древнегреческому мифу об алчном царе Мидасе, который умер от голода, потому что всё, к чему бы он ни прикасался, по его же собственной неразумной просьбе боги обращали в золото. Готорн в целях морального поучения «помиловал» царя,

который все-таки больше золота любит маленькую дочку. У Дюрренматта «царь Мидас» — все современное общество потребления, оно купается в золоте, оно сеет смерть и неминуемо самоуничтожится. Жизнь представляется Дюрренматту в виде вечной «тюрьмы», безвыходного «лабиринта», «туннеля», ведущего в ад, который «мы сами и сотворили».

В рассказах Бёлля нет подобной символики. Его «лабиринт» — это повседневная, скучная и такая трагичная в своей серости жизнь. В рассказе «Город привычных лиц» (1959) прелестная девушка, торгующая на улице фруктами, каждый день продает мальчику два банана. Через тридцать лет мужчина, как всегда, покупает два банана — у старой женщины, и она привычно отсчитывает сдачу, но уже «страшными» морщинистыми руками. Жизнь прошла, но неужели она была дана только затем, чтобы унести молодость, красоту, разменять все возможности на «мелкую сдачу» унылых будней никчемного существования?

Своими нравственными поисками американские «этические реалисты», парадоксалист Дюрренматт, бытописатель Бёлля, несомненно, подготовили ту атмосферу бунтующего сознания, что сложилась в США и Европе в 60-е гг. Так, в США развилось мощное движение за равноправие негров и женщин, антимилитаристское движение против войны во Вьетнаме, хотя пришедший в волнение студенческий «кампус» отдал дань и сэлинджеровской проповеди любви к ближнему, замешанной на идеях дзен-буддизма и христианства. Герою новеллы Сэлинджера «Эсме — с любовью и убожеством» («For Esme — with Love and Squalor», 1962) сержанту Х. попадается книга Геббельса. Каждая ее страница пропитана отвращением к «каналье», к человеку, которого всегда надо держать в узде и страхом принуждать к повиновению. На титульной странице, как эпиграф, надпись от руки: «Господи, жизнь есть ад». Сержант Х. отвечает на той же странице словами старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского: ад — неспособность любить, но любовь сильнее ада.

В американской новелле XX в. заявила о себе всё *возрастающая асоциальность* человека, его противостояние обществу. В новелле века XIX было много «пионеров», путешественников, следопытов, которые стремятся «раздвинуть» пределы лежащей перед ними неизведанной территории. Фермеры Гарленда и Норриса тоже странствуют, бросив родные места, но их гонит на дорогу голод и разорение. Однако у персонажей Гарленда и О. Генри есть чувство солидарности. Но вот друг бросает друга в беде («Любовь к жизни» Джека Лондона), и покинутому понадобилась нечеловеческая воля, чтобы преодолеть угрозу смерти. Чувство взаимной поддержки вновь возникает у «битников» Д. Керуака, но у Джона Чивера и Джойс К. Оутс индивидуализм и эгоизм разрушают даже самые прочные родственные связи, а дружба и любовь в основе своей обнаруживают корысть и расчет. Характерная черта: американцу изменяет вера в успех и удачу. Как на заре века О. Генри, так **Джон Чивер** в середине его пишет о неимущих — лифтере, посыльных, мелких служащих, для которых пустячная трата равносильна разорению. Однако они свято верят в романтику и волшебство бизнеса, в то, что им однажды повезет. Потом наступает момент отрезвления, и прежние романтики уже не верят в счастливый случай, а поиски удачи начинают представляться им «опасным плаванием на пиратском судне». А для тех, кто достиг успеха, постоянно существует опасность краха благопристойной, обеспеченной жизни. «Рок» Хемингуэя у Чивера принял облик ненадежной Богини Удачи, которая может внезапно лишить своих милостей, и тогда

¹ Каули М. Дом со многими окнами. М.: Прогресс, 1973. С. 205.

главный персонаж новеллы «Пловец» вдруг оказывается бедняком. Даже тогда, когда герою Чивера ничто не угрожает, ему вдруг начинает казаться отвратительной современная цивилизация. Чиверовский «Адам» начинает тосковать по миру прежнему, «ясному и простому», ему кажется, что он еще не прибыл в ту страну, о которой мечталось «отцам основателям».

В середине 60-х гг. в идейно-культурологический и социологический обиход США (и опосредованно в литературу западноевропейских стран) входит термин «новая сознательность женщины», «неофеминизм». В США, в разгар борьбы за гражданские права черных граждан Америки, выступлений интеллигенции и студенчества против вьетнамской войны, оживилось и движение американских женщин, белых и черных, за экономическое, социальное и гражданское равноправие. Достигает высшей точки подъема и *афро-американская* литература. Романы и рассказы писательниц — «афро-американок» Тони Моррисон и Элис Уокер — живая история межрасовых отношений в 60—70-е гг. Уокер с восторгом пишет о духовном подъеме негритянского населения в начале 60-х, о Марше Свободы на Вашингтон, но и о том, как «светлые времена потускнели». От руки убийцы пал вождь ненасильственной борьбы за гражданские права Мартин Лютер Кинг. Драматург Лерой Джонс пополнил ряды террористической организации «черных мусульман» и объявил крестовый поход против всего, что «покрыто белой кожей». И в Европе, и в США вспыхнул леваческий экстремизм. Элис Уокер обо всем говорит без утайки: об отраве черного национализма и о белых шовинистах, о сложностях и противоречиях антирасистской борьбы, об антифеминизме, усталости, разочарованиях, а в 70-е — о трансформациях расизма и приманках того, что она называет лжеинтеграцией. В 70-е гг. в американских верхах возобладала идея конформистского умиротворения негров с помощью радостей потребления и более широкого их представительства в «коридорах власти». Приобщение нашло признательный отклик у многих афро-американцев. Таков мэр небольшого городка из рассказа Уокер «Аборт». Мэр не признает никаких протестов, за что белые избиратели, разумеется, поддержат кандидатуру «верного негра» на выборах в Законодательное собрание штата, иронически «комментирует» Уокер. Иногда Э. Уокер, подобно другим афро-американским писателям, бывает подвластна стереотипам черного национализма: то проскользнет замечание, что черные «лучше всех», то выпад против Авраама Линкольна. «прямого и жесткого, как церковная скамья». Однако ее меткое перо сумело зафиксировать много такого, чего глаза белых просто не замечали. Тем самым картина мира в американском рассказе стала полнее, выразительнее, но и — трагичнее.

Влиятельным фактором в истории современной литературы XX в. является существование другой этнической группы писателей — *еврейской*. Американские евреи, как правило, — дети выходцев из стран Западной Европы и России — Сол Беллоу, Бернард Маламуд, Филип Рот, Норман Мейлер, Герман Вук — заняли в американской литературе выдающееся место, а некоторые на пике популярности (в 70-е гг.) нередко воспринимались и в США, и за океаном как властители дум.

В Америке евреи, подобно неграм, нередко сталкивались с проявлениями расизма, но в отличие от негров, будучи более экономически независимы, а нередко состоятельны, дети еврейских эмигрантов имели возможность учиться в университетах (иногда элитарных, например в Гарварде) и получить солидное образование, открывавшее доступ, в частности, к преподавательской и литературной деятельности, к престижным премиям, признанию и

авторитету за рубежом. Многие из них начинали с жанра новеллы, но, пожалуй, самый существенный вклад в данном случае внесли Б. Маламуд (1914—1986), Ф. Рот (р. 1933) и Исаак Б. Зингер (1904—1991).

Бернарда Маламуда всегда интересовал быт этнических меньшинств Бруклина — евреев, итальянцев, негров, драма жизни маленьких людей в мегаполисе. Влияние русских мастеров рассказа (Чехов, Куприн) сочеталось у него с тягой к модернистской мотивировке поступков человека. Отдал дань Маламуд и традиционной для писателей XX в. теме разобщенности людей, индивидуалистического отчуждения личности, а также идеям гебраизма, мотивам избранности и мученичества еврея, причем судьба его становится у Маламуда метафорой человеческого жребия вообще. Первый же сборник рассказов «Волшебный бочонок» («The Magic Barrel», 1958) получил Национальную книжную премию, широкой известностью пользовались и последующие сборники «Дорогу идиотам» («Idiots First», 1963) и «Шляпа Рембрандта» («Rembrandt's Hat», 1973).

Новеллистика Исаака Башевиса Зингера — сложный сплав религиозной мистики иудаизма, модернистской трактовки сексуальных инстинктов и экзистенциалистской концепции бытия человека, характерный для сборника рассказов «Прежняя любовь и другие рассказы» («Old Love and Other Stories», 1979). Зингер утверждал, что ему особенно интересны люди, преследуемые какой-нибудь болезненной манией, навязчивой идеей (чаще всего — сексуальной), а «так как мы действительно не знаем, что собой представляет действительность, наши навязчивые мании и становятся для нас действительностью», и в этом — источник парадоксальности бытия. «Все для меня — парадокс. Само существование мира — парадокс». В 1978 г. Зингер был удостоен Нобелевской премии.

Идейная «направляющая» творчества Зингера любопытным образом перекликается с философией жизни аргентинского прозаика Хорхе Луиса Борхеса (1899—1986), для которого мир, предстающий в сборнике «Вымыслы» («Fictions», 1944), тоже соткан из псевдореальных мимолетностей. То же самое слышится и в его сборнике рассказов «Лабиринты» («Labyrinths», 1953) и в «Сообщении доктора Броди» («Il informe de Brodie», 1971). Ни в чем нельзя быть уверенным, «таков порядок вещей, такова реальность».

В отличие от Зингера и Маламуда их младший современник Филип Рот, вошедший в литературу сборником рассказов «Прощай, Колумб» («Goodbye, Columbus and Other Stories», 1959), удостоенным Национальной книжной премии, снискал впоследствии скандальную славу бунтаря в собственной среде, «изменника», посягнувшего на идею национальной исключительности. Однако это бунтарство оценивалось критикой и как попытка выбраться за утеснительные рамки этнической проблематики, которая сужает кругозор писателя, мешая воспринимать окружающий мир во всей его полноте и противоречивой сложности.

И М. Каули, и проницательный литературный критик Джон Олдридж, сурово оценивая отечественную литературу, сложившуюся после Второй мировой войны, порицали, в частности, «камерность», однообразие, «серость» содержания американской новеллы, недостаток ее веры в интеллект. Современные писатели-новеллисты знают «чертовски много» о технике, пишет Каули, но за душой у них нет ничего, и они не могут предложить читателю рассказ в истинном значении этого слова, с «живыми характерами», сюжетом, развитием действия, проникновением в суть совершающихся событий и психологию человека. Появился «антирассказ», и его главное «достоинст-

во» — во фрагментации повествования по принципу монтажа в кино. Существуют разные современные попытки «избежать повествования как такового... пренебрегая разнообразием и движением мира во времени, в сознании, в истории».

Появление в Америке антологии под названием «Антирассказ» (1971) свидетельствовало не только о стремлении решительно оторваться от традиций «отца новеллы» Э. По. Критика заговорила о конце не только романа, но и новеллы, с чем, однако, решительно не согласилась южноафриканская писательница **Надин Гордимер** (р. 1923). И роман, и рассказ, основанные «на опыте человеческой жизни в мире», не умрут, утверждала она. Хотя широкие слои общества, которые раньше находили удовольствие в чтении, сейчас предпочитают кино, телевидение, журналистские репортажи и документальную прозу, несмотря на то, что под влиянием идей фрейдизма и литературы «черного юмора» все больше появляется произведений, «занятых исключительно темой сексуальных отклонений от нормы, а также физической и умственной патологии», — писала Гордимер в 1968 г., — рассказ как жанр сохранится и в будущие времена, в частности, потому, что он самая гибкая литературная форма и умеет применяться к «современным формам сознания». Тем не менее и Гордимер не могла не отметить, что новелле последней трети XX в. все больше угрожает безудержная «искусственность», о которой писал в 1909 г. Г. С. Кэнби, однако уже не со стороны «техники», но специфики угла зрения на действительность, который избирает автор. Талантливая **Дж. К. Оутс** (р. 1938) оказалась особенно восприимчивой ко всякого рода модернистским веяниям в литературе, наряду с искренним желанием сохранить в новелле социальный фон. Новелла ее интеллектуальна, Оутс «в курсе» всех современных технических средств и общественных проблем: тут и поток сознания, и многозначность символики, и остроэпидемиологические темы, которым обязательно должен отдать дань современный писатель, — разобщенность, одиночество, бегство от цивилизации или, наоборот, возвращение «к корням», но прежде всего тема «любви, секса, смерти».

Сказав как-то, что пишет «на самую традиционную для женщины тему — тему любви... любви, которая так различна на разных социальных уровнях», Оутс поставила смелый эксперимент сочетания литературной традиции «общественных страстей» с весьма шаблонной тематикой любовной беллетристики, пыльным цветом процветшей после Второй мировой войны. В послевоенные годы консервативная концепция «первейших женских обязанностей» — дом, семья, дети — была модернизирована фрейдистской теорией о пагубности подавления сексуальных инстинктов. Проникая в литературу, эта теория вызвала массовый наплыв секс-беллетристики и невиданный масштаб *эротизации культуры*. При этом новая «любовная история», в отличие от своей предшественницы в XIX в., иногда поражает кажущейся социальностью. В love story бывает критическое освещение язв коммерческого шоу-бизнеса, бессердечного дельчества, расового насилия (особенно в произведениях **Джеки Коллинз** и **Норы Робертс**), но эти разоблачения тонут в океане адольтера и секса. С какой-то заученной, автоматической монотонностью и клинической дотошностью бесконечно воспроизводятся эротические сцены, возникает некая навязчивая «типология секса» в литературе. Однако для духовного здоровья читателя (и телезрителя) не безразлично, когда любовь отождествляется с сексом, а эмоция отделяется от нравственной основы — отсюда идея «*экологии чувства*», явственно звучащая в новеллах и романах канадки **Маргарет Этвуд**, где атака массовой литературы на культу-

ру истинного чувства воспринимается как «сугубо американская» победа бездушной цивилизации над живым и неподдельным миром природы.

С самого начала XX в. рассказ испытывал огромное влияние не только прозы **Дж. Джойса**, но и *чеховской традиции* с ее углубленным вниманием к жизни «маленького человека» и «волшебной», но красноречивой «недоговоренностью», что отмечал еще **Голсуорси**. Чехов, «как магнит», притягивал к себе многих новеллистов, которым казалось, что писать, как Чехов, очень легко, и они начинали ему подражать, полагая, что это кратчайший путь к литературному успеху, отмечал **Голсуорси** в статье «Еще четыре силуэта писателей». «Но мало кто достиг успеха... Писатель может вообразить, что стоит ему добросовестно зарегистрировать обыденные чувства и события, и у него получится такой же изумительный рассказ, как у Чехова. Увы!..»

Особенно часто подражают Чехову адепты новой литературы, пишет далее **Голсуорси**, имея в виду представителей английской «психологической школы» 20-х гг. И действительно, в стиле и технических приемах этих писателей было «кое-что по-настоящему новое, но... ловко и смело раздвигаясь с формой и последовательным сюжетом, они упустили из виду ту истину, что жизнь человека, какой бы она ни казалась эфемерной в наш век быстрого движения, на самом деле привязана к глубоким и своеобразным корням. А вот Чехов в своих, казалось бы, бесформенных рассказах никогда не забывает эту простую истину, и никогда его мастерство не выпирает наружу».

Когда в 1988 г. безвременно умер мастер рассказа **Рэймонд Карвер**, лондонская «Таймс» поместила статью под названием «Умер американский Чехов». «Американскому Чехову» судьба тоже отмерила на земле короткий срок. Карвер умер пятидесяти лет. Сын рабочего лесопильного завода окончил колледж, стал печататься в 1960 г., выпустил за 12 лет, с 1976 по 1988 гг., двенадцать сборников поэзии и прозы, снискал международную известность. Как пишет его биограф **Керк Нессет**, Карвер вдохнул новую жизнь в «умирающий» американский рассказ, стал крестным отцом литературной школы «минимализма» и самым подражаемым писателем после Хемингуэя.

«Минимализм» писателя сказался прежде всего в его литературной манере, лишенной (как это было у Хемингуэя) всяческих стилистических красот, в предельной ясности и скупости изобразительных средств. Герои его новелл мучаются от одиночества, утомлены и разочарованы своим неинтересным, скучным, бессмысленным трудом и столь же бессмысленными браками. Им постоянно свойственно чувство «потери» чего-то важного, некой навсегда утраченной возможности стать и жить лучше (как у Чехова). Их жизнь — «нормальный кошмар» во тьме «рейгановского мира».

В последние два десятилетия американская новелла пробудилась от «спячки», утверждает **Нессет**, и в том огромная заслуга Карвера и его школы: новеллисты **Энн Битти**, **Мэри Робисон**, **Ричарда Форда** и др. Они возродили в обществе интерес к новелле как жанру, а значит, и ко всей современной американской литературе, что признал даже постмодернист **Джон Барт**, сказав, что «минималистские творцы Новой Американской Новеллы» вносят свою поправку в теорию цикличности истории...

Замечание удивительное, так как Карвер и его школа решительно выступили против «постмодернистских эксцессов» (**Нессет**) в литературе и, прежде всего, против структурообразующего идейно-художественный мир

постмодернистов чувства вселенской иронии, которая не оставляет человеку надежды на более гуманный социум, но укрепляет взгляд на жизнь как бессмысленное, безлюбное (в сэлинджеровском понимании любви) колдовство: и отдельной жизни человеческой, и всемирной истории. Идея бессмысленности вечно повторяющихся циклов «тяжелой и скучной жизни» (Карвер) характерна не только для американских постмодернистов XX в. Брайан отдал и отдаст дань и чеху Милану Кундеру (р. 1929), например, в новелле «Старые покойники уступают место молодым покойникам» (1969), «потому что все лишь химера, угасание и меняющийся личину прах», и индийцу Р. К. Нарайану (р. 1906), который в состоянии просветленной резиньции наблюдает «круговорот времен», и уроженку Вост-Индии Джамейку Кинкейд (р. 1949) (повесть о девочке Анни Джон, рассказы сборника «В низовьях реки» («At the Bottom of the River», 1985).

В противоположность Исааку Б. Зингеру, который был вполне доволен традиционной формой рассказа — завязка, кульминация, развязка, Джамейку Кинкейд стабильная форма не удовлетворяет. В предисловии к «Лучшим американским эссе» (1995) она писала:

«Как я могу выразить правду о себе и вообще обо всем, что я могу знать, в неизменной, сконструированной и завершенной форме, когда и я, и все вокруг существует в состоянии неизбывной ярости, ярости и еще раз ярости.» «Ярость», однако, нередко вступает в противоречие с «космическим ощущением тщеты» (futility) всего сущего, свойственным творчеству Кинкейд.

Рассказ японской писательницы Хироми Каваками (р. 1958) «Медвежий бог»¹ получил премию Паскаля «За дебют в малых формах» (1994). Рассказ оригинален, необычен: медведь приглашает молодую девушку на пикник, и они проводят вместе приятный день. Станный говорящий медведь ведет себя как положительный, воспитанный поклонник... Сказка, аллегория, притча? О влиянии благодетельной, вочеловеченной «флоры» (девушка) на ранее дикую, враждебную «фауну» (медведь)? Рассказ можно прочитать и так: о цивилизующем «факторе» гуманности. Но именно этот фактор определяет и назначение человека в мире, и назначение вечно живого жанра новеллы.

Взгляд на человека глазами Природы развивался в новеллистике с самого начала XX в., прежде всего — в Канаде, где сложилась целая школа писателей-анималистов, самым знаменитым из которых стал Эрнест Сетон-Томпсон (1860 — 1946). В его рассказах, собранных в книги «Жизнь тех, на кого охотятся» (1901), «Книга о лесе» (1912), «Жизнь диких животных» (тома 1—8, 1925—1927), «Знаменитые рассказы о животных» (1932), научная точность сочетается с умением вызвать сопереживание. Книги о природе и животных: «Саджо и ее бобры» (1935), «Дерево» (1937) и другие произведения Серой Совы (1888—1938) — изображали неразрывность жизни коренного населения Американского континента и их братьев в облике животных, чьи имена они носили. В наши дни эту традицию продолжает Фарли Моуэт (р. 1921), чья книга «Не кричи "Волки!"» (1963), основанная на личном опыте жизни вблизи волчьей стаи, стала поворотной в отношении

к «серым хищникам», легла в основу новой науки о поведении животных — этологии. В сборниках «Люди Оленьего края» (1952), «Отчаявшийся народ» (1959), «Уводящий по Снегу» (1972), сочетающих лиризм с документальной основой, звучит тревога за судьбу канадских эскимосов. Трогательные, но без приписывания животным сугубо человеческих переживаний (ложной антропоморфности) рассказы канадских писателей заставили сотни миллионов людей на всей планете по-новому увидеть и полюбить природу и животный мир, что относится в полной мере и к произведениям англичан Дж. М. Даррелла (1925—1995) и Дж. Хэрриота.

«Фактор» гуманности исследовали на протяжении века и писатели-фантасты, создавшие значимый и весьма обширный корпус новеллы, объединяющий традиции романтического двоемирия (стремление увидеть за скорлупой обыденности истинное течение жизни) с умением говорить о новых жизненных реалиях, сулящих перемены, и манерой устного рассказа, казалось бы, отошедшей в тень истории литературы. Грани понятия человечности в рассказах «о» роботах, инопланетянах, путешествиях во времени и в параллельные миры, где элемент необычайного использовался для привлечения дополнительной точки зрения, засверкали новыми красками. Рассказы лирические, юмористические, психологические, приключенческие, сатирические выходили из-под пера таких выдающихся рассказчиков, как Генри Каттнер, Роберт Хайнлайн, Рэй Бредбери, Роберт Шекли, Урсула Ле Гуин, словно зонды, запущенные людьми XX в. в будущее и прошлое, в глубины космоса, океана и человеческой души¹.

Рассматривая проблематику и художественные особенности новеллы XX в., можно констатировать, что ей по-прежнему свойственна та позитивная аналитическая тенденция, которая коренится в несовместимости высоких идеалов разума, добра, свободы со многими отрицательными явлениями в жизни современного мира: войнами, насилием, социальным эгоизмом, расизмом, поглощенностью материальным благополучием в ущерб духовному, неуважением к человеческой личности. Так, во всяком случае, считал «американский Чехов». «Лучшие рассказы нашего времени, — писал Рэймонд Карвер, — высвечивают то, что нас создает и поддерживает в превратностях жизни и делает узнаваемо человеческими».

ЛИТЕРАТУРА

- Анастасьев Н. Преодоление «Улисса» // Вопросы литературы. 1985. № 11. С. 155—188.
 Андреев Л. Г. Французская литература 1917—1956 гг. М., 1959.
 Андреев Л. Г. Марсель Пруст. Л., 1968.
 Баталов Э. Я. В мире утопии. М.: Политиздат, 1989.
 Бергельсон Г. Б. Келлерман. М.—Л., 1965.
 Вильмонт Н. Томас Манн и его «Будденброки» // Манн Т. Будденброки. М., 1969 (БВЛ).
 Дубашинский И. А. «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси. М., 1979.
 Жантеева Д. Г. Джеймс Джойс. М.: Высшая школа, 1967.
 История французской литературы. Т. 4. 1917—1960. М., 1963.
 Кагарлицкий Ю. И. Вглядываясь в грядущее. Книга о Герберте Уэллсе. М., 1989.

¹ Подробнее об эволюции научной фантастики в XX в. рассказывается в двенадцатой главе учебника.

- Кирнозе З. И. Французский роман XX века. Горький, 1977.
 Мелетинский Е. М. Мифологизм в литературе XX века. Антитеза: Джойс и Томас Манн//Поэтика мифа. М., 1976. С. 298 — 340.
 Мишо М. Сент-Экзюпери. М., 1963.
 Михальская Н. П. Пути развития английского романа. М.: Высшая школа, 1966.
 Моруа А. В поисках Марселя Пруста. СПб., 2000.
 Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
 Тугушева М. П. Голсуорси. М.: Терра, 2000.
 Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. М., 1981.
 Фучик Ю. Война со Швейком//Фучик Ю. Избранное. М., 1956.
 Фучик Ю. Чехоня и Швейк — два типа в чешской литературе и в жизни//Фучик Ю. Избранные очерки и статьи. М., 1950.
 Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале//Джойс Дж. Улисс. Роман. Ч. III /Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М.: Знаменитая книга, 1994. С. 363 — 605.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ДРАМА

В различные эпохи баланс внутри родов литературы складывается в пользу преимущественного развития прозы, поэзии или драмы. Так, в эпоху Средневековья это была поэзия, Возрождение дало толчок расцвету многих жанров, в том числе прозаических, классицизм оставил нам в наследство вершинные образцы драмы. Первая половина XX в. отдавала большее предпочтение, скорее, прозе, хотя коренные преобразования в искусстве связаны в значительной мере с театром. Продолжалась начатая Ибсеном переориентация драмы на включение выразительных средств, прежде не свойственных драматургии: полемики, контрапункта, недоговоренности.

Конец XIX — начало XX в. были отмечены в Европе мощным расцветом драматического искусства. Творчество Хенрика Ибсена (1828—1906) в Норвегии, Августа Стриндберга (1849—1912) в Швеции, Герхарда Гауптмана (1862—1945) в Германии, Бернарда Шоу (1856—1950) в Англии, А. П. Чехова (1860—1904) в России составило новую блестящую страницу в истории европейского театра. Драматургию этого времени поначалу так и называли — «новая драма», подчеркивая ее нетрадиционный характер. «Новая драма» была проникнута духом научного и социального анализа, обращена к насущным проблемам современной действительности. Этим она отличалась от господствовавшей на сцене XIX в. «хорошо сделанной пьесы», потворствовавшей невзыскательным вкусам публики. Хотя многие новые драматурги резко критиковали такого рода театр за пошлость, за легковесное, водевильное отношение к проблемам буржуазного общества, они понимали незаменимость многих приемов «хорошо сделанной пьесы» (например, мелодраматических эффектов) для создания захватывающего театрального зрелища.

«Новая драма» главную свою задачу видела в художественном анализе современной действительности. Начиная с пьес Ибсена («Столпы общества», 1877, «Кукольный дом», 1879, «Привидения», 1881), обращенных к жгучим проблемам современности, сцена подчас становится местом острых, напряженных дискуссий, инструментом пропаганды социальных и моральных взглядов драматурга, резкой критики общественных устоев. Появляются «пьесы-дискуссии», возникает драматургия идей, ведущим представителем которой стал Бернард Шоу.

История театра XX в., осваивавшего и зачастую перелицовывавшего опыт предшественников, содержит свидетельства зарождения ряда систем авторского подхода, сценографии и актерской игры, которые получили название «театр молчания», «эпический театр», «пластическая драма», «театр абсурда». Это не жанровые, а более системные определения, подразумевающие особую сверхзадачу освоения мира средствами театра, которая не может быть решена по-иному. В ряду этих театральных систем первой половины века особую роль играет символистская и неоромантическая драма. И

прежде всего «театр молчания». Очерком творчества его создателя, Мориса Метерлинка, мы открываем раздел драмы XX в.

Морис Метерлинка (1862—1949)

Интегративность искусства XX в. имеет в фигуре писавшего на французском языке бельгийского драматурга, лауреата Нобелевской премии (1911) Мориса Метерлинка один из выразительных примеров. Вне зависимости от величины и значимости родной страны художника, сумевшего внести оригинальный вклад, его достижения становятся достоянием все большего числа людей разных наций, включающих новый художественный опыт в свою традицию. Творчески освоив опыт французских символистов, Метерлинка нашел способ выразить на сцене основополагающий принцип символистского искусства — неизъяснимость.

Морис Метерлинка родился в семье нотариуса в Генте. Но преемником отца, пославшего его учиться на юриста в Париж, не стал. В Париже его всецело захватила жизнь литературных кружков, особенно французских символистов, и он скоро начинает писать сам. Сборник стихов «Теплицы» (1889) был встречен со сдержанным интересом, а внимание публики пришло с постановкой пьес: «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890) и «Там внутри» (1894). С их появлением в историю театрального искусства вошло понятие «театра молчания».

Парадоксальность этого названия не столь велика, как может показаться на первый взгляд. Драма — искусство, прежде всего, выразительное. Вместе с тем со времен Древней Греции пантомима входит составной частью в театральные представления. Метерлинка же имел в виду молчание особого рода: «Слово — дитя времени, молчание — Вечности», обобщал он его смысл в книге размышлений над высказываниями Новалиса, Эмерсона и других писателей-метафизиков «Сокровища смиренных» (1896), своего рода теоретическом обосновании своей системы.

Символы в символизме принципиально не могут быть истолкованы однозначно, поэтому смысл пьесы «Слепые», где группа слепых теряет поводья и со страхом ждет времени прилива, поддается трактовке на разных уровнях. Слепым остается только прислушиваться к окружающим звукам и из своей вечной тьмы догадываться о том, что лежит впереди. Зрячий среди них — только младенец на руках у матери, но он не в состоянии пока ничего выразить словами. В конце пьесы он отчаянно кричит, и можно понять, что его испугал вид того, чье приближение слышит юная слепая девушка. Лишь не предубежденные видят все в истинном свете, для уверившихся все безразлично. Боясь сделать неверный шаг, люди почти не движутся (у читателя создается впечатление, что они на обрывистой скале, столь велик их страх сорваться и погибнуть), их слова направлены в пустоту, они плохо понимают друг друга. «Немые остановившиеся глаза уже не смотрят по сю, видимую сторону вечности, они словно налились кровью от неисчислимых, незабываемых мук и слез». Метерлинка совмещает здесь свойства выражения и восприятия: глаза «немые», и хоть уста и отверзаются, им не дано высказать истину. Ощущение трагичности жизни прорывается наружу сквозь немоту, но в окружающем молчании таится то, что нельзя постичь на языке звуков человеческой речи. Слепые герои пьесы воспринимались частью публики и критиков как символ запутавшегося человечества, потерявшего ориентиры (нищанская гибель Бога, идеала), зрячий младенец — как нарождающееся

мистическое сознание. Однако если бы пьеса функционировала только на уровне конкретного и однозначно воспринимаемого символа, она не была бы истинно символистской. Автор специально оставлял недосказанность как место для прорыва Невыразимого, отчего «Слепые» — образцовая символистская пьеса. «Театр молчания» можно было бы также назвать «театром неизъяснимости», только звучало бы это слишком вычурно, на современный вкус.

В «Непрошенной» звуков немало, но все они, зловещие и нагнетающие ожидание смерти (ибо именно она является непрошенной), не связаны с человеческой речью: скрипят половицы, хлопает форточка, в темной половине дома, где умирает человек, раздаются шаги. Их совокупность на уровне подсознания создает ощущение неотвратимости и обреченности.

Короткие, по преимуществу одноактные пьесы Метерлинка, через невербальные средства выражения пробивающиеся к скрытым смыслам, впоследствии, в 50—60-е гг. XX в., не раз назовут провозвестниками грядущего «абсурдизма», направления в драматургии разных стран, которое чаще именуется «театром абсурда». В творчестве Сэмюэла Беккета немало одноактных пьес с минимумом текста, монотонными повторяющимися звуками и движениями, на все лады изображающих сведение человеческой жизни к нулю окружающим абсурдом. Однако стоит отметить существенное отличие отношения символистов к теме смерти. Если для абсурдистов смерть — лишь финальное воплощение абсурда, его победа, то у символистов, чье метафизическое и мистическое восприятие смерти как непостижимой тайны восходит к романтикам, символ — единственный доступный людям инструмент, способный приоткрыть завесу, пусть на уровне ощущений или даже предощущений. Размышления Метерлинка на эту тему собраны в эссе «Великая тайна» (1921).

Впоследствии элементы «театра молчания» в драматургии Метерлинка можно наблюдать уже в сочетании с другими выразительными средствами. Вариацию на тему средневековой легенды о Тристане и Изольде — «Пелеас и Мелисанда» (1892) — называли «Эрнани» символистского театра. Она одновременно привлекала и неискушенного зрителя развитием сюжета о соперничестве старшего и младшего братьев за любовь встреченной старшим (Голо) в лесу красавицы Мелисанды, искренностью человеческих переживаний — и мыслителей, для которых гибель Мелисанды в момент, когда она становится матерью, — символ вмешательства все того же таинственного неизреченного, пища для размышления и «внутреннего созерцания» (Камиль Моклер). Еще одна легенда, артуровского цикла, легла в основу пьесы «Жуазель» (1903), насыщенной действием и диалогами, где подспудно проводится та же мысль о необходимости прислушиваться к истине, звучащей в глубине души, но разлитой в мире. Волшебник Мерлин, которому открыто грядущее, так объясняет мотивы своих действий: «Принося вам страдания, я был лишь орудием в руках судьбы и негодующим рабом чужой воли, источник которой мне неведом. Она, видимо, требует, чтобы малейшее счастье было орошено слезами. С целью поторопить счастье я только заставил вас скорее пролить слезы, которые висели над вашим жребием. Со временем вы узнаете, благодаря какой силе я иногда управляю некоторыми явлениями и обладаю поражающим вас даром ясновидения; сила эта не имеет ничего волшебного или сверхъестественного, но таится покуда на дне человеческих жизней... Ища вас ошупью во времени и пространстве, я увидел, что вы созданы для единственной любви, самой, быть может, совершенной, какую

только таят в своей тени два-три будущих столетия, которые я охватил взором. Вы могли бы соединиться после долгих блужданий; но ожидаемую встречу нужно было ускорить, из-за тебя, сын мой, которого, за отсутствием любви, постигла бы смерть». Вновь, как в античной трагедии, звучат слова «рок», «судьба», но хоть жребий и начертан, в воле людей дать или не дать ему свершиться. Метерлинк — дитя своего времени, когда развиваются научные представления о пространстве и его сопряженности с временем, и надо сказать, что чуткость художника позволила ему предвосхитить укрепившуюся во второй половине XX в. систему взаимосвязи событий и параллельных вариантов будущего — так называемой вариативности событий.

Начиная с 1900 г. в творчестве Метерлинка постепенно усиливается линия личного выбора, личной ответственности в сочетании с открытостью «сигналам» судьбы. Оригинальна трактовка легенды о Синей Бороде в пьесе «Ариана и Синяя Борода» (1901), где очередная жена отказывается стать жертвой «рока», тяготевшего над ее предшественницами. Завершает галерею самостоятельных и чутких к тайнам героинь Жанна д'Арк из одноименной пьесы 1940 г. (опубликована в 1945 г.). И «Синюю птицу» можно прочесть как призыв искать свой путь, не останавливаясь на достигнутом.

«Синяя птица» (1908) принесла Метерлинку мировую славу. Во МХАТе и по сей день идет спектакль практически в том же виде, как он был поставлен почти сто лет назад, хотя вопрос о том, отвечает ли он современным запросам, дискуссионен. Дети дровосека Тильтиль и Митиль отправляются мановением феи Берлинго в чудесное и опасное странствие за чудесной птицей, которая одна только сможет исцелить больную соседскую девочку. Спутниками детей становятся Души стихий, вещей и животных, а в поисках птицы они посещают страну Прошлого, где видятся с умершими дедушкой, бабушкой, братишками и сестренками, в Лес, где чуть не гибнут от мести Деревьев, во Дворец Ночи, в Царство Будущего к нерожденным лазоревым детям, знакомятся с Блаженствами. Финальное признание прелести домашнего очага, способность увидеть воплощение Души Света в материнской любви и готовность поделиться тем, что имеют, с нуждающейся в помощи девочкой (от бывшего резкого отказа подарить той скворца не остается и следа, мальчик преображается) — это нравственный итог странствия.

Переливчатый манящий синий (голубой) цвет неуловимой, всегда реющей впереди птицы, олицетворяющей для одних счастье, для других — истину, для третьих — исполнение желаний, живо напоминает Голубой цветок Новалиса. Метерлинк переводил «Фрагменты» Новалиса и не раз признавал влияние иенского романтика-мистика, стремившегося к волшебнo-магическому преобразованию мира, видевшего в сказке «канон поэзии». Влияние Новалиса в «Синей птице» заметно и в мотиве, по которому герои отправляются в путь: понять знакомое, привычное, ощутив его как новое. Однако со временем из четырех Царств, слагающих мир по Новалису (Природы, Ночи, Христа и Поэзии), Метерлинка все более привлекает Царство Природы, вбирающее в себя иные ипостаси. Его натурфилософские книги («Жизнь пчел» (1901), «Разум цветов» (1907), «Жизнь муравьев» (1930)) послужили одной из основ современного нового экологического сознания. «Жизнь пространства» (1928) и «Другой мир, или Звездные часы» (1942) искали названия для понятий, описывающих включенность человека в безграничность космоса.

Есть и другие отличия, указывающие на иной тип обусловленности поведения героев, дающий основание называть «Синюю птицу» реалистическим

произведением. Хотя центральный образ достаточно многопланов, оснований для многозначности трактовки всего произведения в целом Метерлинк не дает. Если у Новалиса социальное проступало только в названиях профессий окружающих Генриха фон Офтердингена героев, скорее по внутренней склонности бывших ремесленниками, рудокопами, купцами, рыцарями, то у Метерлинка социальные реалии обозначены с первой же сцены и во многом определяют ход действия: дети бедного дровосека, обстановка в доме более чем скромная, детям только издали можно посмотреть на праздник и ёлку в богатом доме. Они встречаются в стране Прошлого с душами умерших братьев и сестер, потому что детская смертность в бедных семьях в начале века даже в развитых европейских странах превышала 20 процентов. А «остраненность» Новалиса обретает у Метерлинка сатирический характер, особенно заметный в эпизодах во Дворце Ночи, где болезни, войны и другие проявления темных сил изображаются подвластными человеку. Сатира такого рода была заметна у Метерлинка еще в «Чуде святого Антония» (1903), где явившегося на призыв святого, который воскрешает умершую богатую хозяйку дома, никто не признает таковым — у большинства «убитых горем» родственников на уме был только дележ наследства. Здесь мы видим зерно еще одного направления в театре XX в., нашедшего свое полное воплощение в экспериментах Шоу и затем в «эпическом театре» Бертольта Брехта, который использовал принцип «остранения» в полную силу, с максимальной амплитудой. Таким образом, творчество Мориса Метерлинка, классика символистского театра, развивалось вместе с веком и служило творческим звеном, соединявшим традиции романтизма начала XIX в. и рожденный в горниле XX в. театр Брехта.

Эдмон Ростан (1868—1918)

Наиболее известным представителем неоромантизма во французской драматургии является Эдмон Ростан.

Эдмон Ростан родился 1 апреля 1868 г. в Марселе. Его отец был экономистом, дядя — банкиром, однако при этом в семье был очень силен интерес к искусствам — литературе, музыке и театру. Этот интерес унаследовал и Эдмон. Его литературные пристрастия сформировались еще в юношеском возрасте. Ростан стал поклонником и последователем романтиков — Виктора Гюго и Альфреда де Мюссе. У него обнаружился актерский талант, его увлекала драматургия, однако Эдмон продолжал изучать право и готовился стать юристом. В то же время он начал пробовать свои силы в литературе. Ранние произведения Ростана — водевиль «Красная перчатка» (1889, в соавторстве с Анри Лэ), сборник лирических стихов «Шалости музыки» (1890), пьеса «Два Пьеро, или Белый ужин» (1890) — не вызвали никакого резонанса.

Первый большой успех пришел к Ростану в 1894 г., когда в знаменитом театре «Комеди Франсез» была поставлена его пьеса «Романтики» («Les Romanesques», более точный перевод — «Чудаки»). В этой комедии молодой драматург иронизировал над «романтическими» штампами и иллюзиями и утверждал подлинную романтику искренних чувств. Мягкий, чуть сентиментальный юмор и легкость пьесы привлекли к ней симпатию зрителей и критиков. Однако многие восприняли «Романтиков» как водевиль и не обратили внимания на неоромантическую проблему соотношения романтики и действительности, заложенную в этой комедии.

Следующая пьеса Ростана — драматическая поэма «Принцесса Греза» (1895) по стилю и содержанию очень отличалась от комедии «Романтики». Она была написана на возвышенный и отчасти мистический сюжет средневековой легенды о любви провансальского трубадура принца Жофруа (Джауфре) Рюделя к «далекой принцессе» (именно так переводится французское название пьесы «*La Princesse Lointaine*») Мелисанде Триполийской, которую он никогда не видел. Это была пьеса о борьбе высокого и обыденного, духовного и телесного, о силе веры в идеал. В ней чувствовалось влияние символизма и декаданса. И у публики, и у критики драматическая поэма вызвала скорее недоумение, чем интерес.

Драма, написанная Ростаном после «Принцессы Грезы» и близкая ей по духу, — «Самаритянка» («*La Samaritaine*», 1897), «евангелие в трех картинах, в стихах», как определил ее жанр сам автор. Сюжет ее основан на одном эпизоде из Евангелия от Иоанна (глава IV — разговор Иисуса с самаритянкой Фотиной у колодца Иакова). Обе пьесы были поставлены в парижском театре «Ренессанс» с участием знаменитой Сары Бернар.

Все эти драматические произведения Ростана зрители и критика принимали по-разному, с большим или меньшим успехом, но сколько-нибудь цельного представления о художественном стиле и идеях их автора еще не сложилось. И только следующее произведение драматурга — героическая комедия «Сирано де Бержерак» («*Cyrano de Bergerac*») — со всей очевидностью продемонстрировало неоромантическую направленность его творчества. Премьера «Сирано» состоялась в декабре 1898 г. в парижском театре «Порт-Сен-Мартен» и вызвала настоящий фурор (которого не ожидали ни автор, ни исполнитель главной роли, знаменитый комик Коклен). По силе общественного воздействия ее сравнивали с премьерой «Эрнани» Гюго, которая, как известно, стала настоящей «битвой классиков и романтиков». Конечно, в этом сравнении была доля преувеличения, однако появление героической комедии было воспринято именно как возрождение романтического направления в литературе.

Критики провозгласили явление нового великого драматурга, говорили, что Ростан совершил чудо, возродив романтический театр. «Сирано де Бержерак» противопоставляли одновременно ремесленным водевилям, натуралистическим и символистским пьесам.

Появление «Сирано» имело и большое общественное значение: страна была разделена на два враждующих лагеря «делом Дрейфуса», вспышкой националистических и антисемитских настроений, а Ростан сумел воплотить в своей комедии лучшие черты французского национального характера, не впадая при этом в шовинизм.

О том, насколько важна была эта пьеса для французского общества и сколь большие надежды возлагались на молодого драматурга, говорит тот факт, что через три дня после премьеры героической комедии Ростан был награжден орденом Почетного легиона.

Надежды эти вполне оправдывались. В 1900 г. Ростан выпустил новую драму «Орленок» («*L'Aiglon*»), посвященную трагической судьбе сына Наполеона I — Франсуа-Наполеона, Римского короля во Франции и герцога Рейхштадтского в Австрии. Герой этой пьесы мечтал стать наследником власти и величия своего легендарного отца, но не мог осуществить свою мечту из-за недостаточности собственных сил и невозможности остановить ход истории. В финале драмы Орленок осознал, что его истинное предназначение

не в том, чтобы стать императором, а в том, чтобы своим страданием искупить все ошибки и преступления Империи.

Французские критики очень высоко оценили эту драму, увидев в ней гимн величию и благородству Франции. Пятый акт «Орленка» (сцену на Ваграмском поле) называли «самым прекрасным трагическим актом во всей французской романтической литературе». Русские критики, напротив, увидели в пьесе только апологию бонапартизма, и по этой причине в Советском Союзе «Орленок» на русском языке не переиздавался с 1900 г.

Особо стоит отметить отношение к этой драме М. И. Цветаевой. Она была увлечена Наполеоном, и пьеса, посвященная его сыну, произвела на нее очень сильное впечатление. Цветаева сделала перевод «Орленка», который, к сожалению, не сохранился.

После выхода в свет «Орленка» Ростан был избран во Французскую академию, где оказался самым молодым академиком — ему было 33 года.

Довольно долго из-за болезни драматург не выпускал новых пьес. Только в 1910 г. состоялась долгожданная премьера драмы «Шантеклер» («*Chantecler*»). В этой пьесе, написанной в несвойственной для него аллегорической форме (люди выступают здесь под масками птиц и зверей), Ростан сделал попытку ответить на вопрос о смысле и предназначении искусства. Более того, в ней он по-новому решал проблему места романтики в жизни, соотношения идеала и реальности. «Шантеклер» продемонстрировал изменения в мировоззрении его автора. Ростан вложил в свою драму глубокий смысл, но главным героем ее был петух по имени Шантеклер. И этот образ в сознании публики связывался не столько со средневековым «Романом о Лисе», сколько с флиртующими представлениями варьете, где артистов часто наряжали курами и петухами. Новая драма Ростана была принята довольно холодно, и смысл ее остался нераскрытым.

После «Шантеклера» Ростан почти ничего больше не писал. Только несколько стихотворений и одну драматическую поэму «Последняя ночь Дон Жуана» (1911).

Ростан умер 2 декабря 1918 г. Свою громкую славу он пережил. Большинство его произведений было вскоре забыто. Однако его лучшая пьеса — героическая комедия «Сирано де Бержерак» — стала классикой мировой литературы.

Главный герой этой пьесы — Савиньен Эркуль де Сирано де Бержерак — реальное историческое лицо, поэт, драматург, сатирик, вольнодумец, живший в XVII в. История его жизни привлекала романтиков, о нем писали Ш. Нодье и Т. Готье. Ростан использовал некоторые эпизоды биографии Сирано, легенды о нем, мотивы его произведений. И романтиков, и Ростана интересовал конфликт свободолюбивого поэта с эпохой повсеместной регламентации, какой был XVII век во Франции — эпоха абсолютизма и классицизма. Благодаря этому в героической комедии возникает характерное романтическое противоречие между личностью и обществом.

Но так же противоречив и главный герой пьесы. Внешнее уродство (из-за слишком большого носа) сочетается в нем с внутренней красотой, неуязвимость перед врагами — с душевной ранимостью. Романтическая концепция двоемирия приобретает здесь новые черты. У Сирано, как и положено романтическому герою, есть свой особый мир — Поэзия, но при этом он вовсе не оторван от действительности. Наоборот, Сирано всячески старается воплотить свое идеальное представление о мире в реальность. Именно поэтому он пытается бороться с недостатками общества и не хочет подчиняться

ся его законам. Но в роستانовском Сирано сочетаются романтический идеализм и вполне реалистическое представление о жизни. Он понимает бесплодность своих попыток преобразовать мир в одиночку. Поэтому его свободолюбие часто проявляется в эксцентрическом поведении, в демонстративном нежелании быть таким, как все. «Неподражаем я, и в этом мой успех», — говорит о себе Сирано.

Обозначая одну из основных черт характера своего героя, Ростан использовал французское слово «рапаше», которое означает одновременно «рыцарский султан», и «блеск, рисовка, театральность». Это сочетание рыцарских качеств со стремлением понравиться публике Ростан считал особенностью «нового героизма», маленькой уступкой, которая необходима, чтобы соединить романтическое представление о мире с прагматической современностью. В своей речи при вступлении во Французскую академию он пояснял: «Шутить перед лицом опасности — это высшая вежливость, деликатный отказ воспринимать что-либо трагически; панаш — это стыдливость героизма, как улыбка, которой извиняются за величие». Ростан понимал, что его современников уже не тронет героический пафос романтизма, поэтому он заменил его «панашем».

Героической комедии Ростана вообще не свойствен романтический максимализм, разделение героев на благородных и злодеев, на романтиков и прагматиков. Представитель самой что ни на есть прозаической профессии — кондитер Рагно — оказывается поэтом-самоучкой, наделенным лирической душой. Главный противник Сирано — граф де Гиш — в конце пьесы признает его моральное превосходство.

Помимо конфликта героя с обществом, в пьесе есть и другой конфликт — любовный. Сирано безнадежно влюблен в красавицу Роксану, ей же понравился молодой гвардеец Кристиан. Но Роксана — любительница прециозной литературы, увлечь ее может только человек с изысканным слогом, а Кристиан простоват и провинциален. И тогда Сирано, стремившийся всегда и во всем быть самым собой, ради счастья своей любимой идет на уступку. Он предлагает на время стать суфлером Кристиана, говорить и писать от его имени. Фактически Сирано одалживает ему часть своей личности. Однако эксперимент оканчивается трагически. Кристиан погибает на войне, и Сирано уже не может забрать то, что одолжил. В глазах Роксаны именно Кристиан остается любившим ее великим поэтом. Сирано не хочет открыть ей правду, поскольку считает недостойным соперничать с погибшим. Он решает на это только тогда, когда сам находится при смерти, т. е. почти в том же положении, что и Кристиан.

Однажды отступив от своих принципов, Сирано вынужден расплачиваться за это всю оставшуюся жизнь. Но больше он уже не допускает таких отступлений, верность самому себе для него важнее счастья. В этом суть образа Сирано де Бержерака.

В героической комедии Ростана органично соединены трагическое и смешное. В этом смысле драматург был верным последователем Виктора Гюго, который основой театральной поэтики считал гротеск. Ростан (как и Гюго) часто использовал прием театрального эффекта, построенного на неожиданном повороте событий, яркой фразе, парадоксальной концовке сцены. Критики часто упрекали и упрекают его за это, считая эффективность признаком низкого жанра. Однако не следует забывать о том, что эффективность — одно из свойств «панаша», основы роستانовского неоромантизма. Драматург поднял прием театрального эффекта до уровня высокой художест-

венности, соединил его с психологической глубиной характеров и поставил на службу романтическим идеям. Эту особенность творчества Ростана с поэтической зоркостью отметила М. И. Цветаева в письме к В. Я. Брюсову: «Неужели и Вы видите в нем только «блестящего фразера», неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте?»

В России «Сирано де Бержерак» многие годы воспринимался прежде всего как пьеса гражданственная, воспевающая борьбу свободной личности с духовным рабством общества. Разные поколения читателей, литературоведов и театральных режиссеров рассматривали различные аспекты этого конфликта, но в целом точка зрения на пьесу оставалась прежней.

Ростановский Сирано воодушевил писателя-фантаста А. П. Казанцева создать роман «Клокочущая пустота» (1986), где человеческий талант, мощный творческий потенциал, заложенный в Сирано, преодолевает косность материи и рождает столь необходимую человеческому духу легенду о неумиротворимости благородства.

На русский язык героическая комедия была переведена четырежды: Т. Л. Шепкиной-Куперник (1898), В. А. Соловьевым (1938), Ю. А. Айхенвальдом (1964) и Е. В. Баевской (1985). Перевод Шепкиной-Куперник считается классическим, хотя в нем допущены некоторые отступления от оригинала. Этот перевод в свое время высоко оценил М. Горький. Переводы Соловьева и Айхенвальда представляли переложения пьесы Ростана, несущие на себе отчетливый отпечаток своего времени. Перевод Баевской на сегодняшний день — наиболее точный, отражающий не только сюжет и идейное содержание героической комедии, но и ее основные художественные особенности.

Бернард Шоу (1856—1950)

Драматург родился в Дублине. Семья принадлежала к ирландскому протестантскому меньшинству, из которого вышли целый ряд выдающихся английских литераторов, в том числе и современники Шоу Уильям Батлер Йейтс и Оскар Уайльд. В 1876 г. Шоу переезжает в Лондон. «Останься я в Дублине, я бы ничего не добился в жизни... Если ирландец понимал, что дело его жизни требует хорошей культурной среды, он мог обрести ее только в настоящей столице, в атмосфере культуры интернациональной», — вспоминал Шоу.

Шоу рано проникся убеждением, что капитализм бесчеловечен и должен быть заменен другим, более совершенным общественным строем — социализмом. Весьма важную роль в этом сыграло знакомство Шоу с «Капитализмом» Маркса: «Маркс стал моим откровением. Он сорвал с моих глаз завесу, научил меня по-новому думать над ходом истории и развитием цивилизации... открыл мне мою цель и назначение в жизни». Однако нельзя преувеличивать влияние марксизма на мировоззрение человека, который никогда и ничего не возводил в догму. Характерно в этом смысле свидетельство критика Уильяма Арчера, вспоминая о первой встрече с Шоу: высоко критичный рыжебородый ирландец обратил на себя внимание в библиотеке Британского музея тем, что читал попеременно две книги — «Капитал» Маркса и партитуру оперы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда».

Недовольство существующими порядками сочеталось у Шоу с редким оптимизмом и кипучей жизненной энергией. По словам Б. Брехта, в пьесах Шоу «вера в бесконечные возможности человека играет решающую роль».

Активная жизненная позиция Шоу проявилась раньше всего в его общественно-политической деятельности. Он быстро снискал славу блестящего оратора и публициста, в 1884 г. стал членом Фабианского общества. Фабианство — британская разновидность социализма, названная так по имени римского полководца Фабия Кунктатора, известного тем, что в военных действиях он придерживался тактики выжидания и уклонялся от решительных столкновений с противником. Фабианцы высказывали идею перехода от капитализма к социализму путем реформ.

С оптимизмом мировоззрения Шоу связано его неприятие жанра трагедии на театре. Он не согласен с учением Аристотеля о катарсисе — о том, что трагедия очищает душу состраданием и страхом. «Если души человеческие можно спасти только страхом и состраданием, то чем скорее погибнет человечество, тем лучше... Я хочу, чтобы в мире не было больше сострадания, потому что не хочу, чтобы было то, чему можно сострадать. Я хочу, чтобы больше не было страха, потому что не хочу, чтобы людям было чего бояться», — полемически провозглашал Шоу.

Шоу начал свою драматургическую деятельность в начале 1890-х гг. Это произошло, когда в Лондоне возник «Независимый театр», руководимый Дж. Т. Грейном. Главной задачей, которую ставил перед собой Грейн, было ознакомление английского зрителя с современной драматургией, не с развлекательными «хорошо сделанными пьесами», но с драматургией больших идей. На сцене этого театра шли пьесы Ибсена, Чехова, Толстого. «Театр впервые прочно стал на ноги после постановки «Привидений» Ибсена», — рассказывал Б. Шоу, — но все поиски нового отечественного репертуара были... безуспешны. Не в силах выносить столь унижительное для нашей национальной гордости положение, я предложил мистеру Грейну анонсировать мою пьесу». Так появились «Дома вдовца» («Widower's Houses», 1892).

Название пьесы носит пародийный характер: оно содержит библейскую аллюзию на стих из «Евангелия от Матфея»: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что поедаете *дома вдов* и лицемерно долго молитесь: за то примете тем большее осуждение» (XXIII, 14). Тенденциозность пьесы очевидна уже в названии: она призвана служить укором миру наживы и лицемерия.

Сюжет пьесы восходит к французской развлекательной комедии «Золотой пояс» (1885) Эмиля Ожье, и первоначально она должна была называться «Рейнское золото». По замыслу, подсказанному У. Арчером, пьеса должна была строиться по шаблонам «хорошо сделанной драмы»: герой влюбляется и предлагает руку сентиментальной героине, принимая ее, богатую дочь владельца трущоб, за его бедную племянницу. В финале призвана была торжествовать абстрактная справедливость, и герой должен был гордо отказаться от запятнанного стяжательством сокровища тестя.

Однако Шоу не стал писать еще одну заурядную мелодраму с трафаретными «злодеями» и «благородными» героями. Вместо этого он дал, по его словам, «гротескно-реалистическое изображение эксплуататоров-домовладельцев, аферистов из городского управления, а также денежных и матримониальных споров между этой публикой и теми милыми людьми, которые живут на «независимый доход» и воображают, что эта грязь их никак не затрагивает».

Первая же авторская ремарка программно ориентирует зрителя на современность: действие происходит в 80-х гг. XIX в. В ресторане на берегу Рейна английский турист — аристократ Гарри Тренч встречается со своим

соотечественником Сарториусом — «человеком из низов, успехом своим обязанным только самому себе», которого он принимает за «настоящего джентльмена», и его дочь Бланш, с которой обручается. Предполагаемый брачный союз становится предметом всестороннего обсуждения персонажей. Узнав о том, что источником доходов Сарториуса является нещадное и бесчеловечное выжимание денег из бедняков, снимающих у него в наем квартиры в лондонских трущобах, Тренч благородно решает отказаться от денег, даваемых Сарториусом за дочь, и предлагает Бланш жить только на его собственный, весьма скромный доход. Трезвомыслящая и избалованная Бланш скептически относится к этой перспективе, а Сарториус открывает глаза жениху на тот факт, что своим доходом он также обязан ему — жестокому эксплуататору Сарториусу, ибо его доходные дома построены на земле, принадлежащей семье Тренча, и молодой человек живет на выплачиваемые Сарториусом землевладельцам проценты. Тренчу остается только уныло заключить: «Похоже, что все мы одна шайка». Теперь Бланш отказывается выходить за него замуж, видя, с какой легкостью он соблазняется ее деньгами. Счастливый финал пьесы, примирение Бланш и Тренча, носит отчетливо иронический характер. Он воспринимается не только как неизбежная дань условностям «хорошо сделанной пьесы». У Шоу happy end демонстрирует, с какой легкостью непримиримые социальные противоречия преодолеваются циничной демагогией хищных дельцов и как власть денег нейтрализует разоблачение, срывание масок с респектабельных «людей из общества».

Уже в этой пьесе обнаруживаются новаторские особенности драматургической манеры Шоу. Он не предпосылает пьесе обычного перечня действующих лиц, а представляет их при первом появлении, рисуя их внешний вид и отмечая наиболее характерные черты в авторских ремарках, которые от пьесы к пьесе все более разрастаются. Можно говорить об использовании Шоу традиции повествовательных жанров в драматургии, о том, что его сценические произведения постепенно все больше превращаются в «пьесы для чтения». Эта тенденция проявляется и в том, что своим пьесам Шоу предпосылает пространные автопредисловия, разъясняющие авторский замысел, где обсуждает с читателем поставленные в пьесах проблемы. Основной конфликт пьес Шоу раскрывается не через поступки и действия персонажей, а в их дискуссиях. Вся палитра драматических приемов Шоу направлена на то, чтобы заставить зрителя не столько сочувствовать героям, сколько *размышлять*. Назначение драмы в том, что она «вносит в беспорядочное зрелище жизни... разумный порядок и организует его так, чтобы заставить вас думать обо всем глубже, чем вы когда-либо мечтали думать об известных вам реальных происшествях».

«Дома вдовца» и «Профессия миссис Уоррен» (1893) вошли в цикл «Неприятные пьесы».

Вторым циклом были «Приятные пьесы», где, по словам драматурга, он «меньше затрагивает преступления общества», но касается в основном его романтических заблуждений и борьбы отдельных лиц с этими заблуждениями. Эти пьесы, в отличие от «непристойных» пьес первого цикла, писались в расчете на широкий коммерческий успех. Одной из центральных пьес этого цикла стала «Кандида», где Шоу обращается к проблеме буржуазного брака, впервые остро поставленной Ибсеном в «Кукольном доме». Шоу писал, что «Кандида» — «порыв встречного ветра «Кукольному дому» Ибсена»

и «показывает, что в подлинно типичном кукольном доме мужчина является куклой».

Хотя Ибсен был для Шоу образцовым драматургом, даже его бесспорные достижения он не столько заимствует, сколько творчески развивает, делая их предметом художественной полемики. В своем эссе «Квинтэссенция ибсенизма» (1891) величайшее достоинство Ибсена Шоу видит в том, что ему удалось сорвать маски с ложных идеалов буржуазного общества. Ибсен показывает людей, стремления которых не укладываются в рамки стереотипной морали, но герои Ибсена нарушают ее не из осознанных убеждений, а скорее повинувшись силе чувства, инстинкта. Шоу в своей драматургии воплощает следующую стадию конфликта с общепринятой моралью — когда противоречие с ней *осознается* героями. С этим также связан интеллектуальный строй его драматургии, о котором уже шла речь.

Следующий цикл пьес Шоу называл «Три пьесы для пуритан» и в автопредисловии проясняет смысл названия сборника: вошедшие в него пьесы противопоставляются произведениям, основанным исключительно на любовной интриге. «Я пуританин во взглядах на искусство. Я симпатизирую чувствам, но считаю, что замена всякой интеллектуальной деятельности и честности чувственным экстазом — величайшее зло». Пьесы на сюжет из истории войны за независимость в Америке XVIII в. «Ученик дьявола» («The Devil's Disciple», 1897) до сих пор остается одной из самых репертуарных. Своей пьесе драматург дал подзаголовок «мелодрама», что свидетельствует о том, что он стремился написать пьесу, затрагивающую самые чувствительные струнки в душах зрителя. Он размышлял: «Хорошую мелодраму написать куда труднее, чем искуснейшую комедию. Тут нужно лезть в святая святых человеческого сердца».

Успех «Ученика дьявола», думается, был связан не только с искусными мелодраматическими эффектами, но и с их ироническим переосмыслением. Большую роль в этом играют авторские ремарки. Авторские комментарии становятся столь необходимым элементом сценического действия, что во многих постановках режиссеры предусматривают специального актера, зачитывающего эти блестящие ремарки. С одной стороны, они наряду с репликами персонажей подчеркивают нарочитую трогательность и чувствительность мелодрамы. Так, завязкой пьесы служит известие о смерти главы семейства Даджен, в пределах которого разворачиваются основные события мелодрамы. Реакция новоиспеченной вдовы и родственников описывается так:

«Миссис Даджен... выходит из спальни вся в черном, держа в руках чистый носовой платок и прикладывая его к глазам. Все встают... Миссис Уильям и миссис Тайтэс извлекают столь же чистые носовые платки и тихо плачут. Трогательная минута».

С другой стороны, реплики персонажей и авторские ремарки работают на то, чтобы создать у зрителя, привыкшего к мелодраматическим условностям, четкое деление персонажей на добродетельных и злодеев. Главный злодей пьесы, «отщепенец» и «ученик дьявола» Ричард Даджен однозначно характеризуется родственниками как «дурной человек»: «Он живет среди цыган, не любит свою мать и своих родных и по воскресеньям, вместо того чтобы ходить в церковь, дерется и играет в карты». Однако на деле он проявляет подлинное душевное благородство, позволяя себя арестовать английским солдатам, принявшим его за священника Андерсона, обвиненного в мятеже против английского короля, и готов пожертвовать жизнью за дело независимости Америки. Финал пьесы — сцена казни Дика — написана в

лучших традициях чувствительной мелодрамы, когда сердца зрителей замирают в преддверии близкой гибели героя, чье благородство оказывается непонятым и неочевидным. Как и требуют законы жанра, перелом ситуации происходит совершенно неожиданно и одновременно: появляется настоящий священник Андерсон с охранной грамотой и спасает Дика от смерти. Игра Шоу мелодраматическими штампами и ее идейный смысл ярче всего раскрываются в том, как два главных героя пьесы постоянно меняются по воле драматурга ролями: общепризнанный злодей кажется благороднее священника, в чье облачение он одевается, чтобы отправиться вместо него в тюрьму, а мирный священник надевает куртку Ричарда и вооружается пистолетами. В конце пьесы Андерсон собирается стать «человеком действия», покинуть церковную кафедру и стать солдатом, а Ричард, по его мнению, проявил достаточно смирения и самоотречения, чтобы называться достопочтенным Ричардом Дадженом и стать священником. В подобных «превращениях» героев подчеркнуто и заостренно проявляется *парадоксальность* художественного мышления Шоу, его стремление вывернуть привычные понятия наизнанку, разоблачить лживость привычных стереотипов мышления.

Драматургия Шоу не всегда легко находила себе дорогу к зрителю. Уже в конце 1890-х гг. он писал: «В сегодняшнем театре мне делать нечего. Мне нужно в младенчестве уже выпестовать себе новое поколение — и публику, и актеров». Смелые поиски нового театрального языка привели к появлению пьесы «Человек и сверхчеловек» («Man and Superman», 1903), где Шоу идет на нарушение всех существующих театральных условностей. В этой «комедии с философией» (таков жанровый подзаголовок пьесы) Шоу предлагает собственную версию легенды о Дон Жуане. Покоритель дамских сердец испанец Дон Хуан де Тенорио превращается в англичанина Джека Тэннера, спасающегося от настойчивых притязаний девушки, к которой он сам явно неравнодушен. В развернутых речах Дон Жуана излагается философия «жизненной силы», на которую уповал Шоу:

«Это сказывается во мне стремление Жизни к более высоким формам организации, более широкому, глубокому и полному самосознанию, более ясному пониманию своих задач. И это стремление настолько выше всего остального, что любовь стала для меня лишь мгновенным наслаждением, искусство — лишь тренировкой моих способностей, религия — лишь оправданием моей лени, поскольку она провозглашает Бога, который смотрит на мир и находит, что в нем все хорошо, в противовес моему внутреннему инстинкту, который смотрит на мир моими глазами и находит, что многое в нем можно улучшить».

Пьеса содержит в высшей степени характерный для творчества Шоу элемент самопародии: создатель «драмы-дискуссии» заканчивает свою пьесу ударной репликой Тэннера «Говорить!». Произнесенное под громкий смех окружающих, это последнее слово пьесы несет в себе самоуспоение героя.

Хотя «Человек и сверхчеловек» неоднократно ставился на сцене, по сути и по форме эта пьеса относится скорее к «драмам для чтения»: Шоу снабжает ее не только автопредисловием, но и приложением под названием «Карманный справочник революционера» и «Сентенциями»; объем авторских ремарок соревнуется с пространностью речей персонажей, напоминающих порой социалистический митинг; действие свободно переносится из Англии в Сьерра-Неваду, а оттуда — в «вездесущее ничто»; в текст пьесы введена партитура музыкального сопровождения. Не случайно «Человек и

сверхчеловек» ставился со значительными купюрами (как правило, изымалась наиболее философски насыщенная сцена в аду из третьего действия).

Свой самый большой театральный успех Шоу познал с постановкой в 1914 г. «Пигмалиона» («Pygmalion») — быть может, самой широко известной комедии Шоу, славе которой способствовали и написанный по ее мотивам мюзикл Фредерика Лоу и Алана Джека Лернера «Моя прекрасная леди», и снятый по нему фильм с культовой американской актрисой 1960-х Одри Хэпберн в главной роли. Название «поэмы в пяти действиях» восходит к древнегреческому мифу о скульпторе Пигмалионе, который изваял статую Галатеи, влюбился в нее, а богиня любви Афродита, вняв мольбам Пигмалиона, вдохнула жизнь в его творение. Профессор фонетики Хиггинс заключает пари с полковником Пикерингом, что за несколько месяцев ему удастся обучить уличную торговку цветами правильной речи и сделать так, чтобы «она с успехом могла сойти за герцогиню». Даже в этой кассовой пьесе критика усмотрела нарушение привычных театральных условностей: Шоу упрекали в том, что он не соединил в конце комедии Элайзу и Хиггинса брачными узами. Драматург, словно бы специально поддразнивая критиков, сообщал в послесловии к пьесе, что Элайза в будущем станет женой своего юного поклонника Фредди Хилла: Хиггинс всегда «останется одним из сильнейших ее увлечений», но «когда дело доходит до дела, до реальной жизни, в отличие от жизни воображаемой, то Элайзе по душе Фредди и полковник и не по душе Хиггинс и Дулиттл. Все-таки Галатее не до конца нравится Пигмалион: уж очень богоподобную роль он играет в ее жизни, и это не очень-то приятно».

«Превращение» Элайзы и ее успешное покорение высшего света призвано донести мысль об искусственности социальных барьеров, препятствующих людям реализовать их природные способности. С одной стороны, Шоу безгранично верит в культуру, знания, которые, по словам Хиггинса, «уничтожают пропасть, отделяющую класс от класса и душу от души». С другой стороны, «Пигмалион» — это пьеса о чуде рождения человеческой личности — рождения, связанного у Шоу с отрицанием общепринятых понятий и идеалов, с овладением человеком силой слова, дарующей человеку ясное сознание и способность ориентироваться в самых запутанных житейских ситуациях.

Острое ощущение социально-исторического кризиса, ярчайшим симптомом которого стала Первая мировая война, смятение, охватившее буржуазную интеллигенцию, породили пьесу «Дом, где разбиваются сердца» («Heartbreak House»), начатую в 1913 г., законченную в 1917-м и опубликованную в 1919 г. Эта знаменитая пьеса Шоу (знакомая современному русскому зрителю по киноверсии Александра Сокурова «Скорбное бесчувствие») носит жанровый подзаголовок «Фантазия в русском стиле на английские темы», что говорит о том, что образцами для английского драматурга послужили пьесы Л. Н. Толстого и А. П. Чехова.

Интрига пьесы запутана, реальное в ней сплетается с гротескным и фантазмагорическим, образы обретают символическую насыщенность. Действие происходит в английском сельском доме, которому его владелец капитан Шотовер придал вид старинного корабля. Сюжет пьесы строится как цепочка появления неожиданных гостей в доме, где живет «сумасшедший, но безобидный» капитан Шотовер и его дочь миссис Гектор Хэшебай. Сюжетная динамика связана с целым рядом «узнаваний» и разоблачений. По приглашению Гесионы Хэшебай в дом приезжает погостить ее подруга Элли Дэна,

помолвленная с «настоящим боровом-миллионером, Наполеоном промышленности» Боссом Менгеном. Этой помолвкой Элли планирует спасти от нищеты своего отца, идеалиста Мадзини Дэна, пострадавшего от козней финансистов. Своей подруге Гесионе Элли признается, что она влюблена в Марка Дарнли, которого встретила на концерте и который вскружил ей голову невероятными историями. В ходе пьесы неожиданно открывается, что Марк Дарнли — не кто иной, как муж Гесионы Гектор Хэшебай — враль и повеса. Элли, у которой, кажется, должно «сердце разбиться» при этом открытии, задумчиво замечает:

«В вашем доме, Гесиона, что-то есть странное. И даже в вас самой. И я не знаю... как это я так спокойно разговариваю с вами. У меня какое-то ужасное чувство, как будто у меня сердце разбилось...» Миссис Хэшебай объясняет: «Просто это жизнь начинает воспитывать вас, деточка».

Путь, пройденный Элли в пьесе, — это путь к скорбному бесчувствию («если я не заставлю себя быть жестокой, жестокой, как камень, то я сойду с ума»), к которому ее приводит новое знание — знание того, что все в этом доме-мире фальшиво и видимость не соответствует сущности.

Глубинный смысл пьесы, ее философский и гуманистический пафос раскрывается в беседах капитана Шотовера и Элли. Ей лучше, чем кому бы то ни было, удается вызвать его на откровенность, и в его эксцентричных тирадах, когда они обращены к Элли, можно прочесть трезвые и пронизательные суждения, которые он выносит с высоты своего восьмидесятилетнего жизненного опыта. Его оценки снимают однозначность речей, в которых преуспевающие гости критикуют беспорядочность «дома, где разбиваются сердца»: да, жизнь его обитателей пуста и никчемна, но этот дом все же остается последним прибежищем человечности в мире пьесы. Здесь все относительно: полубезумный капитан Шотовер, подобно королю Лиру не узнающий свою дочь, оказывается мудрее и пронизательнее других персонажей, Элли отказывается выйти замуж за Менгена из-за нежелания пойти на двоемужество: она нашла лучший для ее разбитого сердца выход в том, чтобы стать «белой женой» старого капитана и заботиться о нем. Все чувства в пьесе то ли извращены, то ли кажутся таковыми. Всякая любовь оборачивается в конечном итоге «скорбным бесчувствием».

Обитатели и гости дома-корабля, кажется, только и заняты никчемными разговорами, в которых «пробалтываются» весьма важные вещи. «Это Англия или сумасшедший дом?» — вопрошает один из героев пьесы. «Но что же с этим кораблем, в котором находимся мы? С этой тюрьмой душ, которую мы зовем Англией? Никчемность и бессмысленность существования персонажей заставляет их воспринимать как спасительную мысль о конце существования: «Смысла в нас нет ни малейшего. Мы бесполезны, опасны. И нас следует уничтожить», — говорит Гектор Хэшебай.

В этой апокалиптической пьесе Шоу дом капитана Шотовера воспринимается как модель мира-корабля, плывущего «без руля и ветрил» по житейскому морю. Не случайно Шоу, работая над «Домом», писал: «Я задумал поднять большой религиозный вопрос. Читаю Библию». Шоу называл «Дом, где разбиваются сердца» «своей лучшей вещью» в духе Чехова. Он «был очарован его драматическими решениями темы никчемности культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом». В «Доме, где разбиваются сердца» драматургические новации Чехова не просто воспроизводятся, но творчески переосмысливаются, порой пародийно.

Так, чеховская тема мечты-томления по иной лучшей жизни в последнем акте обретает отчетливо пародийное звучание.

«Э л л и. О, вечно так не может идти. Я всегда чего-то жду. Я не знаю, что это такое, только жизнь должна ведь прийти к какой-то цели.

Л е д и Э т т е р у о р д. Для молодой женщины вашего возраста — это ребенок.

Г е к т о р. Да, черт побери, но у меня такое же чувство. А я не могу родить ребенка».

У Чехова в «Вишневом саде» «слышится отдаленный звук, точно неба, звук лопнувшей струны, умирающий, печальный» — звук таинственного происхождения. У Шоу в последнем акте персонажи также слышат таинственный рокот с небес, который оборачивается ревом вполне реального бомбардировщика, от удара которого погибают Менген и вор-бродяга. Пьеса заканчивается тем, что обитатели дома, для которых жизнь утратила всякий смысл и ценность, предвкушают новые бомбовые удары, которые нарушат необоримую скуку и покончат с домом.

Обстановка, в которой разыгрывались квази-чеховские коллизии Шоу, стала иной: мир пережил мировую войну, но даже эта катастрофа не смогла заставить людей подойти к жизни более серьезно и осмысленно, направить их по более верному пути к общественному благу.

Трагическая потеря веры в интеллигенцию, в интеллект вообще со всей очевидностью заявила о себе в «Доме, где разбиваются сердца». Однако она не привела Шоу ни к пессимизму, ни к ощущению абсурдности бытия. До конца своей жизни он сохранял веру в человека и в возможность изменить к лучшему условия его существования. Его оптимизм зиждился не на ортодоксальной вере в Бога. В вопросах религии он оставался убежденным скептиком. Показательна в этом смысле переписка Шоу с Львом Толстым. Толстой, оценивая комедии Шоу, писал, что «вопросы о Боге и зле слишком важны, чтобы говорить о них шутя». Шоу парировал: «Предположите, что мир есть только одна из Божьих шуток. Разве вы в силу этого меньше старались бы превратить его из дурной шутки в хорошую?» Вера Шоу имела не религиозную основу. Наряду с новыми социально-политическим учениями ее питало естественно-научное обоснование идеи «творческой эволюции» восходящей к формуле Ж.-Б. Ламарка — «организм стремится к прогрессу». По мнению Шоу, заложенная в человеке от природы жизненная сила становится залогом его вечного стремления к самосовершенствованию. Не случайно среди поздних пьес Шоу видное место занимают утопии — в частности, пенталогия «Назад к Мафусаилу» (1921), темой которой служит возможность удлинения жизни человека до трехсот лет, а также пьеса «Простачок с Нежданных островов» (1934).

В пьесе «Назад к Мафусаилу» («Back to Methuselah», 1921) Шоу делает попытку дать своему веку новую религию — «поистине научную религию, которой так жадно ищут все умные люди». «Должен же кто-то заняться садами Эдема и прополоть их хорошенько», — заявлял Шоу в автопредисловии к самой длинной пьесе, когда-либо написанной для театра. Она состоит из пяти длинных частей.

1. В самом начале (4004 г. до н. э., место действия — сады Эдема).
2. Евангелие братьев Барнабас (наши дни, т. е. 1918 г.).
3. Происшествие (2170 г. н. э.).
4. Трагедия Пожилого Джентльмена (3000 г. н. э.).
5. В даялах, которые может достичь мысль (3920 г. н. э.).

В первой части Адам и Ева произносят длинные речи о судьбе человека и человечества. Ева объявляет, что жизнь в раю скучна и монотонна, а существование ее мужа Адама и сына Каина, как и всех других людей, погрязших в будничных заботах о хлебе насущном, бессмысленно, как дурная бесконечность. Ева выделяет лишь тех смертных, которые «видят сны наяву, умеют чудными словами рассказывать чудесные небылицы. У них не хватает силы воли, чтобы созидать, а не мечтать». Они так же бесполезны, слабы и трусливы, как все прочие людишки, однако только о них Ева может сказать: «Когда они приходят ко мне, я каждый раз вижу новое чудо и ощущаю прилив новой надежды: есть для чего жить. Они никогда не хотят смерти, потому что они всегда узнают новое и всегда создают вещи и премудрости или хотя бы мечтают о них».

Во второй части действие неожиданно переносится в современность. Братья Барнабас изобретают эликсир долголетия и обсуждают с видными политическими деятелями возможность продлить человеческую жизнь для того, чтобы люди могли успешнее разрешать свои жизненные проблемы. Так появляется лозунг «Назад к Мафусаилу» (Мафусаил — легендарный библейский долгожитель).

В третьей части показана Англия еще через триста лет. Во главе бывшей «владычицы морей» стоит гражданский орган, возглавляемый китайцами и негритянками — своего рода сатирический отклик Шоу на потерю Британией былого колониального могущества (а может быть, и пророческое предчувствие наступления эпохи мультикультурности?).

В четвертой части действие происходит в 3000 г., столица Британского содружества перенесена в Багдад. Пожилой Джентльмен совершает паломничество на Ирландский остров и попадает в страну долгожителей, младенческий период которых длится до ста лет, а период окончательной интеллектуальной зрелости — до двухсот. Долгожители обнаруживают массу прекрасных качеств: они живут без войн, чужды эгоизма и тщеславия, обладают превосходной электронной техникой. Однако безупречность научно-фантастической утопии поверяется диссонансом, возникающим в сознании Пожилого Джентльмена: тот ищет героев и поэтов, но в новом мире они исчезли. Идеальные долгожители, познавшие власть жизненной силы, кажется, лишились творческого и героического дара. Они не умеют смеяться, их жизнь совсем лишена радости борьбы и поиска. Тем не менее, в четвертой части конфликт решается в пользу долгожителей: Пожилой Джентльмен «умирает от разочарования».

Утопия человеческого долголетия, по замыслу Шоу, призвана звучать гимном безграничным возможностям человеческого духа, и в этом он, по сути, полемизирует с другим великим ирландцем — Джонатаном Свифтом, изобразившим в третьей части «Путешествий Гулливера» в лице струльдбругов сбывшуюся мечту о человеческом бессмертии как ненужном и тягостном бремени.

В пятой части перед зрителем вновь появляются библейские персонажи Адам, Ева и Змей. Финальный монолог, подводящий итог размышлениям о смысле человеческой жизни, произносит праматерь Лилит. Для нее новые люди, овладевшие секретом долголетия, — новая, более совершенная ступень развития человеческого рода: «Я Лилит: я внесла жизнь в этот водоворот силы и принудила врага моего, материю, повиноваться живой душе. Но, поработав врага Жизни, я сделала его хозяином Жизни; потому что это конец всякому рабству; а теперь я увижу раба освобожденным и врага примиренным, и водоворот этот будет сам Жизнь, безо всякой материи».

Идейная позиция Шоу отмечена несомненной двойственностью. С одной стороны, должители Ирландии идеализировались драматургом, но их портреты изображаются иначе: они бесполы, безволосы, они бродят, как лунатики, погруженные в созерцание «экстаза жизни». Так это и есть начало окончательной победы духа над материей, того идеального развоплощения, о котором мечтает Лилит? Вероятно, не случайно в утопическом пространстве Шоу возникает совсем не утопический конфликт поколений. Старцам, которые мечтают о временах, когда «людей не будет, а будет только мысль», представитель юного поколения бросает: «...Ведь вы очень несчастливы. Это ужасно: вы, Старцы, всегда ходите поодиночке, ничего не замечаете, не танцуете, не смеетесь, не поете, не наслаждаетесь жизнью... Это собачья жизнь».

На чьей стороне здесь Шоу? Вопрос остается открытым. Утопичности идейного замысла драматурга соответствует и утопичность его эстетики, отбросившей все общепринятые правила писания современных пьес: и в плане ломки привычных канонов драматического хронотопа, и в плане обширности и абстрактности речей персонажей, и в плане практически полного отказа от сценического действия. Вероятно, можно согласиться с одним из биографов Шоу, Хескетом Пирсоном, который написал, что «Назад к Мафусаилу» отчасти к части заметно скучнее и «совсем замирает в плоском финале, оставляя впечатление, что попытка «идти за мыслью, куда б ни привела», вконец опустошила самого мыслителя».

Несомненно, что с течением времени театральная эстетика Шоу приобрела новые черты. От «изображения жизни в форме самой жизни», свойственного его ранним пьесам, драматург движется к обобщенным, условным формам. Иносказание, философская символика, политический гротеск становятся неотъемлемой частью его драматургии. Так, еще одним новым жанром становится *эксцентриада*, или *политическая экстраваганца*.

Действие «политической экстраваганцы» «Тележка с яблоками» («The Apple Cart», 1929) происходит в некоем условном королевстве, жители которого носят античные и псевдоантичные имена. Однако сценические диалоги не оставляют сомнений: в гротескно-эксцентрической форме пьеса описывает важные особенности общественно-политической ситуации в Англии первой трети XX в. Тема пьесы — кризис буржуазной демократии, ее сложные отношения с умной и изворотливой конституционной монархией. Неустойчивая тележка с готовыми рассыпаться яблоками становится символом буржуазной демократии.

Действие пьесы отнесено автором к концу XX столетия. Центральный ее конфликт носит общественно-политический характер: ее сценическая динамика определяется полемикой главного героя пьесы короля Магнуса с собственным правительством, мечтающим свергнуть монарха и объявить парламентскую демократию. Если образы министров списаны с реальных политиков того времени — членов лейбористского правительства, бывших соратников Шоу по фабианскому обществу, то король Магнус, скорее, воплощает многие мысли самого драматурга. Этот по-настоящему умный, парадоксально мыслящий, ироничный человек обводит вокруг пальца своих министров, заявляя в момент правительственного кризиса, что он решил выставить свою кандидатуру на выборах в Палату общин от округа Виндзор (место, где находится самая известная резиденция английских монархов).

Пьеса, по сути, лишена действия. Ее структура резко непропорциональна. Она состоит из двух актов, причем объем первого более чем в два раза

превышает объем второго. Акты, наполненные политическими спорами, разделяются короткой интермедией, действие которой происходит в будуаре королевской фаворитки Оринтии. «Тележка с яблоками» безусловно относится к тому типу драматических сочинений, о которых сам Шоу писал, что «все события произошли в начале пьесы, а потом герои должны только обсуждать о происшедшем». Пьеса состоит из бесконечных споров и пререканий короля с министрами, ссор министров между собой, блестящих диалогов и парадоксальных политических характеристик, язвительную актуальность которых нельзя не оценить, живя в сегодняшнем демократическом обществе. Так, в запанибратской беседе с королем политик популистского толка, недалекий, но напористый Бэнерджес («в косоворотке на русский лад и в кепке, которую он, войдя, не снимает») с пренебрежением отзывается об одном из своих соперников: «Так он ведь болтун, и только!» На что король Магнус мгновенно отзывается: «Я никогда не слыхал о мистере Джекобусе. Но вы напрасно говорите «болтун, и только». Болтуны — серьезные соперники, когда речь идет о популярности у масс. Массы понимают тех, кто занимается болтовней. Тех, кто занимается делом, они не понимают. Я имею в виду то дело, которым заняты мы с вами, — работу мысли», — заканчивает король, незаметно меняя мишень своей иронии.

Парадоксы короля Магнуса поражают беспощадной правдой: «А что такое король? Идол, созданный кучкой плутократов, чтобы им удобнее было управлять страной, пользуясь королем как марионеткой и козлом отпущения». Пьеса опрокидывает привычные представления и о демократии, и о монархии. В своем автопредисловии Шоу указывал, что конфликт «Тележки с яблоками» вовсе не между демократией и монархией: «Конфликт здесь между монархией и демократией, с одной стороны, и плутократией — с другой, потому что это она силой разрушила королевскую власть под разными демократическими предлогами, она подкупила и проглотила демократию».

В контексте споров о судьбах демократии естественным образом возникает фигура представителя «самого демократического государства» — США. В начале второго действия американский посол Ванхэттен, явившись во дворец, сообщает королю, что Америка решила отказаться от независимости: Декларация независимости отменена, и Америка хочет вернуться в состав Британской империи. Подоплека этой «блестящей политической идеи» разъясняется следующим образом:

В а н х э т т е н. Мы же здесь, в Англии, действительно дома.

М а г н у с. То есть, простите, почему же?

В а н х э т т е н. А потому, что нас здесь окружает все свое, привычное: американские промышленные изделия, американские книги, пьесы. Спортивные игры, американские ортопеды, американские кинофильмы. То есть, короче говоря, — американские товары и американские идеи. Политический союз между нашими странами является лишь официальным признанием свершившегося факта. Так сказать — гармония сердец».

Так, не потерявшие и поныне своей остроты и актуальности размышления об американизации Европы становятся еще одним компонентом идейного содержания «политической экстраваганцы» Шоу.

В «Тележке» очень хорошо видно, как изменяются функции интеллектуального спора в поздней драматургии Шоу. В пьесах рубежа XIX—XX вв. у рационалиста Шоу диалог персонажей — идейных противников как бы подтверждал известную мысль о том, что в «споре рождается истина». Однако уже в пьесе «Человек и сверхчеловек» чувствуется разочарование драматур-

га в буржуазной политической говорильне (вспомним заключительную иронически-самодовольную реплику героя «Говорить!»). Шоу, переживший Первую мировую войну, полностью разочаровался в силе политического слова, в действенности пропаганды и агитации, а главное — в искренности политиков, манипулирующих сознанием людей. Об этом очень недвусмысленно будет сказано в позднейшем фарсе «На мели» («On the Rocks», 1933), где начальник лондонской полиции Бэшем в ответ на призывы премьера подавить уличные беспорядки заявляет:

«Английская толпа никогда ничего не предпримет до тех пор, пока она занята слушанием речей. А те, кто произносит эти речи, наверняка ни на что не способны».

Отчетливым выражением отношения Шоу к политической демагогии стали и его эксперименты с особым видом театральных диалогов — со спорами, ведущими в никуда. Драма идей в позднем творчестве драматурга все больше превращается в фарс идей (В. Г. Бабенко). Герои «Тележки с яблоками» перебрасываются саркастическими репликами, задевая друг друга и мгновенно забывая об обидах, если то диктуют интересы момента. Эти ни к чему не ведущие споры упорных собою людей и составляют суть бытия «представителей народа» и единственный доступный им способ самореализации. «Тележку с яблоками» можно рассматривать как самопародию Шоу или, точнее, как пародию позднего Шоу на свое раннее увлечение драматическими дискуссиями.

В историю мировой культуры Шоу вошел как великий драматург-новатор, «создатель интеллектуального театра XX в.» (Б. Брехт). В его мировоззрении неистребимая вера в человека сочеталась с трезвым пониманием всех его слабостей, острый иронический взгляд на вещи и парадоксальный склад ума дополнялся активной жизненной позицией. Шоу удалось сделать достаточно успешные попытки воспитать своего зрителя. В его парадоксальном художественном мире острая злободневность сочеталась с глубиной философских обобщений, непримиримое отношение к общественному злу — с социальным оптимизмом, четкость идейных позиций — с антидогматизмом. Срывание всех и всяческих масок, нетерпимость к двойным стандартам и стремление вывернуть привычные стереотипы наизнанку дополнялись у него готовностью подвергнуть комической рефлексии всё, в том числе и свои собственные идеалы и авторитеты. Это делает его продолжателем великих комедиографов — Мольера, Аристофана и провозвестником искусства XX в. с его напряженным поиском новых социально-политических, этических и художественных ориентиров.

Герхард Гауптман (1862—1946)

Возникновение «новой драмы» в Германии связано прежде всего с именем Герхарда Гауптмана. Он родился в курортном местечке в Нижней Силезии, отец его был владельцем местной гостиницы. Дед был прядильщиком и участвовал в восстании силезских ткачей 1844 г.

Первым нашумевшим произведением Гауптмана стала драма «Перед восходом солнца» (1889). С этого момента из года в год появляются все новые и новые драматические произведения, его творчество на протяжении следующей четверти века становится предметом горячей и страстной полемики. Раннее творчество Гауптмана конца 1880 — начала 1890-х гг. обнаруживает сильное влияние естественнонаучного детерминизма, позитивизма,

однако его лучшие произведения выходят за рамки натуралистической эстетики («Одинокие», 1891; «Ткачи», 1892). После «Ткачей» Гауптман создает две комедии — «Коллега Крамптон» (1892) и «Бобровая шкура» (1893).

В это же время в творчестве драматурга появляются новые тенденции. Из-под его пера выходят драмы-сказки, которые позволяют обнаруживать в его творчестве символистские и неоромантические тенденции («Вознесение Ганнеле», 1893; «Потонувший колокол», 1896).

Начиная со второй половины 1890-х гг. Гауптман создает реалистические драмы из народной жизни («Возчик Геншель», 1898; «Роза Бернд», 1903). Эти пьесы близки к социальным драмам натуралистического периода, но их отличает более глубокий психологизм, а трагические судьбы героев детерминируются уже не биологически — здесь звучит мотив неотвратимого возмездия за содеянное. Так, возчик Геншель, который нарушил данную жене клятву и женился после ее смерти на молодой работнице Ганне, не обретает в этом браке счастья и расплывается муками совести и раскаянием, которые приводят его к самоубийству. Эти пьесы называют еще драмами рока. Томас Манн определял «Возчика Геншеля» как «аттическую трагедию в грубом облачении простонародно-реалистической современной действительности», видя в Гауптмане продолжателя великих древнегреческих трагиков Эсхила и Софокла, первыми изображавших героев, нравственная суть которых раскрывается в противостоянии необоримой силе рока.

В начале XX в. творчество Гауптмана получает широкое международное признание, его пьесы ставятся во многих театрах Европы и США. Они издаются на русском языке и пользуются необычайной популярностью в России. За драматургией Гауптмана внимательно следят Лев Толстой, Горький и А. П. Чехов. Автор «Чайки», «Вишневого сада», «Дяди Вани» говорил Станиславскому по поводу драмы «Одинокие»: «Это же настоящий драматург! Я же не драматург, послушайте, я — доктор». В 1912 г. Герхард Гауптман был удостоен Нобелевской премии «в знак признания плодотворной, разнообразной и выдающейся деятельности в области драматического искусства».

Начиная с 1910-х гг. можно говорить о глубоком кризисе творчества Гауптмана. Он перестает быть «властителем дум», на авансцену выходят молодые драматурги-экспрессионисты. Его последнее выдающееся произведение — пьеса «Перед заходом солнца» (1932), название которой словно бы напоминает о первой драме и одновременно противопоставлено ей. Важность символического ряда, связанного с солнцем, сказалась и в том, что драматург подчиняет ему и, так сказать, финал своей жизненной драмы: Гауптман завещал похоронить себя на морском побережье перед восходом солнца, что и было сделано после его кончины в 1946 г.

«Перед восходом солнца» («Vor Sonnenaufgang», 1889). Первая пьеса воспринималась современниками как программное произведение немецкого натурализма. Эта «социальная драма» была посвящена ведущим теоретикам немецкого натурализма Арно Гольцу и Йоганнесу Шлафу. Центральный конфликт пьесы основан на идеях биологического детерминизма. Нездоровая наследственность, связанная с алкоголизмом, обрекает на моральную и физическую деградацию всех членов семьи крестьянина Краузе, который баснословно и неожиданно разбогател благодаря найденным на его земле залежам угля. Стремление к точному бытописательству, к деталям обстановки, к фиксации жестов и к воспроизведению диалектных особенностей языка — эти особенности натуралистической драмы в полной мере представлены в пьесе Гауптмана. Герои натуралистической драмы пассивны, полностью подчинены

воздействию среды и наследственности. Натуралистическая драма отказывается от действия как ведущего элемента драматургии. Поэтому возникновение конфликта часто связано с приездом некоего персонажа, чье появление взрывает привычную ситуацию, заставляет героев и зрителей рефлексировать над ней. Зритель попадает в семью Краузе вместе с новоприбывшим в эти места Альфредом Лотом. Это университетский приятель Гофмана, мужа одной из двух дочерей Краузе, Марты, упоминаемой в числе действующих лиц, но так и не появляющейся на сцене. Тайна семьи Краузе, о которой в начале пьесы ни Лот, ни зрители не имеют ни малейшего представления, раскрывается постепенно, многоступенчато, обретая все более зловещие обертоны.

За плечами у Лота не только учеба в университете, но и тюремное заключение за противоправительственную деятельность, участие в создании утопической коммуны в США. В эти места он приехал, чтобы написать исследование о жизни углекопов. Его пламенные, изболительные речи об алкоголизме как главном общественном зле, о необходимости бороться за прекрасное будущее чаруют Елену, вторую дочь Краузе, которая видит в любви Лота единственную надежду на спасение из трясины пьянства и кровосмесительства. Зрителя, однако, не могут не насторожить крайне ограниченные и категоричные суждения Лота. Например, «Страдания молодого Вертера» Гёте для него — «глупая книга для слабых людей», Ибсен и Золя — вообще не художники, а «неизбежное зло». Ригоризм Лота особенно ярко проявляется в его суждениях о семье и браке. В беседе с Гофманом он с чувством непререкаемой правоты заявляет, что для его будущей невесты совершенно необходимо будет разделить его взгляды. Кроме того, она должна быть готова не только к самопожертвованию, но и к медицинскому освидетельствованию на предмет физического здоровья и хорошей наследственности. После объяснения в любви с Еленой в четвертом акте, после первых поцелуев следуют расспросы о предшествующем сексуальном опыте девушки. Полный недомолвок, этот диалог позволяет строить самые страшные предположения: что Елена в детстве была изнасилована собственным отцом-алкоголиком, что она была любовницей племянника своей мачехи, ее домогается муж ее сестры... Фразы Елены, обращенные к Лоту («Я заклинаю тебя — не оставляй меня. Только не бросай меня. Не уходи... слышишь, не уходи, Альфред!»), ее тревожные вопросы, все более страшные подробности из жизни семьи Краузе создают у зрителя впечатление неисчерпаемости зла, порождают предчувствие неотвратимого и мрачного конца. В финале пьесы Лот узнает от врача все жуткие подробности о семье Краузе: сестра Елены Марта, так и не появляющаяся на сцене, — неизлечимая алкоголичка. Ее первый ребенок умер в трехлетнем возрасте от алкоголизма: вместо сивухи, без которой он не мог жить, он схватил уксус, уронил бутылку, а сам упал на битое стекло. Отец Елены, глава семейства, — тот самый потерявший человеческий облик пропойца, которого Лот увидел в кабаке в день своего приезда.

Узнав о дурной наследственности Елены, Лот покидает ее без особых колебаний и безо всяких объяснений. Хотя несколько опешивший от его решимости доктор и замечает: «Могу сказать тебе как врач, что нам известны случаи подавления наследственных пороков», — Лот категоричен: «Отдельные случаи не в счет». Влюбленность в Елену для него — уже глупая ошибка, опьянение, ничуть не менее пагубное, чем опьянение вином. Объективно получается, что он точно так же эгоистически использовал Елену, как и все

как предыдущие возлюбленные-родственники. Он считает своим долгом бросить ее, ибо перед ним великие цели: «Жить! Бороться! Идти вперед, всегда вперед». В финале пьесы Елена кончает жизнь самоубийством, а последнее, что видит зритель, — беспробудно пьяного Краузе, вваливающегося в свой дом — дом смерти и разврата — с хриплым и гнусавым рефреном о дочерях-красавицах.

Влияние драмы Толстого «Власть тьмы», которая пользовалась в то время огромной популярностью в Германии, в этой пьесе совершенно очевидно — прежде всего в попытке показать самое дно жизни. Безнадежный мрак, в который погружен человек. В обеих пьесах рамки действия ограничиваются происходящим в крестьянских семьях, зло связано с пьянством и безудержным распутством, со скрытыми преступлениями. Камерность семейной драмы в обоих случаях перерастает в социальное обличение огромного масштаба благодаря точно выписанным социально-бытовым деталям, достаточно осязаемому историческому контексту, благодаря точно найденным речевым характеристикам, заставляющим воспринимать все происходящее на сцене не просто как «кусочек жизни», но как потрясающую *правду* о жизни на пороге неизбежных грядущих перемен.

Крупнейшим произведением Гауптмана 1890-х гг. стала его драма «Ткачи» («Die Weber», 1892), посвященная восстанию силезских ткачей в 1844 г. — знаменательному событию в истории революционного движения в Германии, о котором писал Карл Маркс, которое воспели в своих стихах Гейне, Фрейлиграт и другие немецкие поэты. Позднее Гауптман писал о замысле пьесы: «Силезские ткачи... — беднейшие из бедных — и их восстание сороковых годов в те времена еще не было забыто. Тому причиной была отчасти песня о ткачах Гейне:

Германия, саван тебе мы ткем,
Вовеки проклятье тройное на нем,
Мы ткем тебе саван.

Моя оценка этих событий, правда, несколько отличалась от оценки, данной в этой песне. Но тем не менее требовалась известная смелость для того, чтобы вызвать к новой и по возможности продолжительной жизни воспоминание о событии, к которому до сих пор в Пруссии относились столь отрицательно».

Работая над «Ткачами», драматург побывал в тех местах, где произошли кровавые события, он достаточно близко придерживался дошедших до него исторических источников. С большим мастерством Гауптман изображает безжалостную эксплуатацию ткачей, их нищенский быт и безысходность существования. В полном соответствии с исторической правдой ткачи Гауптмана изготавливают ткани на ручных станках дома, чтобы сдать их фабриканту Драйсигеру и получить за них гроши, которых не хватает даже на пропитание. Сочувствие драматурга героям чувствуется уже в первой ремарке пьесы:

«Конец мая. Душный полдень. Ткачи стоят перед приемщиком, как перед судьей, напряженно, в страхе ожидая решения своей судьбы: жизнь или смерть! Все они подавлены, забиты, как нищие, которые живут под гнетом непрерывных унижений, и стараются остаться незаметными, только бы их терпели. На их лицах — следы неустанных, бесплодных, тяжелых дум. Мужчин почти нельзя отличить друг от друга: все — плоскогрудые, кашляющие, жалкие люди с серыми лицами, с искривленными от постоянного сидения

коленями, жертвы ткацкого станка. Женщины на первый взгляд менее схи, но все обесилены, замучены, измождены, тогда как мужчины еще сятся сохранить какое-то жалкое достоинство...» В этой ремарке очевидна установка автора на создание собирательного, а не индивидуального образа. Драматург избрал своим героем массу со всеми присущими ей чувствами и инстинктами, силой и слабостью.

Голод господствует в мрачных избах ткачей и не оставляет им никакой альтернативы: последней возможностью утолить голод для них становится жаркое из любимой собаки. Из этой страшной нужды прорастает смутный, хаотический протест.

Элементы сознательного революционного действия в пьесе практически отсутствуют. Восстание у него — это прежде всего бунт желудка, результат воздействия физиологических факторов: голода, болезней. Внешним толчком, который объединяет ткачей, становится призыв вернувшегося из армии молодого ткача Егера: он привез с собой песню, зовущую к восстанию.

«Ткачи» в известном смысле являются образцовой натуралистической драмой. Она построена как ряд отдельных сцен, каждая из которых представляет ярко выписанный «кусочек жизни». Отсутствует всякий сюжет, который был бы связан с личными переживаниями. Героем становится масса. Первая редакция драмы была написана Гауптманом на нижнесилезском диалекте, на котором и говорили ткачи (однако понадобилась вторая редакция более приближенная к немецкому литературному языку).

Вместе с тем, в пьесе весьма ощутимы черты, не укладывающиеся в эстетическую систему натурализма. Это прежде всего активность героя драмы — массы, ткачей; это четкая нравственная позиция автора: он не беспристрастен, он сочувствует рабочим. Пьеса содержит нехарактерные в целом для творчества Гауптмана элементы драмы-дискуссии: в пятом акте две точки зрения на восстание излагаются в длинных монологах. Противопоставлены горячая речь старого ткача Гильзе, умоляющего ткачей отказаться от насилия, уповая на загробное блаженство, и страстные выкрики его невестки Луизы, готовый пойти на все, чтобы спасти от голодной смерти своих детей. Перед закрытием занавеса приходит весть о том, что ткачи заставили солдат отступить. Однако последней точкой в развитии действия становится случайная смерть от жандармской пули старого Гильзе — единственного ткача, который отказался бросить работу и остался за своим станком. В сущности, такой финал придает пьесе известную смысловую двойственность: звучит ли здесь тема абсурдности революционной борьбы — или же финал призван показать обреченность тех, кто в нее не вступит? Неоднозначность смысла также выводит пьесу за рамки натуралистической эстетики.

Гауптман был далек от рабочего движения, от идей социализма, но благодаря своему обличительному пафосу эта пьеса в России использовалась как своего рода художественная иллюстрация для пропаганды социалистических идей. Интересен тот факт, что один из первых русских переводов «Ткачей» был сделан А. И. Ульяновой-Елизаровой и отредактирован ее братом В. И. Лениным.

Драма «Потонувший колокол» («Die versunkene Glocke», 1896) — одна из наиболее значительных пьес Гауптмана, которая сразу же стала необычайно популярной. За десять лет эта стихотворная пьеса-сказка выдержала шестьдесят два издания. Ее автора сравнивали с Шиллером и Гёте, сцены из «Потонувшего колокола», написанного мелодичным, образным стихом, вошли в школьные хрестоматии. Явный отход драматурга от натуралистиче-

ских канонов был вполне созвучен духу времени: главная коллизия натурализма (показ человека в полной зависимости от среды и наследственности) казалась все более сомнительной. Чисто научное, позитивистское постижение действительности слишком многого не могло объяснить в человеке и в его бытии. Искусство натуралистов, которое стремилось стать природой, предварительно подвергнув ее беспристрастному сугубо научному анализу, не помогло приблизиться к тайне действительности. Теперь казалось, что приблизиться к ней можно с помощью интуиции, с помощью искусства, открывенно настаивающего на своей условности, на своей непохожести на жизнь. Сам Гауптман всегда настаивал, что жизнь — это таинство (Mysterium), не подвластное окончательному научному анализу: «Любя жизнь, драматург отнюдь не претендует на достижение абсолютной истины, ибо относится с почтением к прочно слаженному ее таинству».

Неоромантические (символистские) тенденции, которым Гауптман отдает дань в «Потонувшем колоколе», проявились в отказе от исповедуемого натурализмом отражения современной действительности в ее конкретно-исторической форме, в идее двоемрия, которая определяет художественную структуру пьесы-сказки. Замкнутый на тягостном быте мир натуралистических пьес здесь размыкается. Новый герой охвачен тоской по приоткрывшимся ему иным, нездешним мирам. Переживания героя приобретают метафизический характер: душа человеческая словно разрывается между двумя правдами — правдой земного и иного, неземного существования.

Действие пьесы разворачивается соответственно в двух планах. С одной стороны, это горное царство, где живут сказочные существа: фея, колдунья, Леший, Водяной. Все эти фантастические персонажи олицетворяют волшебную стихию жизни. Горам противостоит прозаический мир долины, где живут люди: пастор, цирюльник, учитель и т. д. Два мира очень четко противопоставляются друг другу по нескольким линиям: если долина подчиняется церковным законам, ассоциируется с христианством, то горное царство — мир языческой свободы; если в долине властвует ограниченность прозаического расчета, то горный мир манит возможностью бесконечного стремления к совершенству. Если в долине любовь — это супружеский долг, то в горах любовь сродни волшебным чарам, в плен к которым попадает центральный герой сказки — литейщик колоколов Генрих. Колокол, который он отлил, должен был звучать в храме высоко в горах, распугивая своим звоном всякую языческую «нечисть». Благодаря проделке Лешего, спасающего «добрых лесных духов», колокол сорвался со скал и погрузился на дно глубокого озера. Вместе с колоколом упал и разбился о камни Генрих. Его выхаживает влюбившаяся в него юная фея Раутенделейн. Когда в горы приходят Пастор, Доктор, Учитель, чтобы вернуть искусного мастера домой, к необходимой для христианской общины работе, колдунья Виттиха открывает секрет неудачной попытки водрузить колокол Генриха в горы:

Тот колокол, что отлил этот парень,
Для вас-то, может, хорошо звучал,
Да уши ведь чугунные у вас
И ничего расслышать не умеют.
А звук был плох, и мастер это знал.
Он знал, чего недостает вещам,—
Им лучшего недостает, и в каждой
Есть трещина.

Иначе говоря, то, что сделано в предгорной равнине, не может быть совершенным, и Генриху, единственному среди жителей долины, открывается эта истина. Ради красавицы феи, ради возможности отлить в горах новый чудесный колокол и построить храм неведомому божеству Генрих бросает долинную жизнь, семью и отправляется в горы. Однако его мечтам об абсолютной творческой свободе и волшебной любви не дано сбыться: слишком многое связывает его с долиной, ему «не преодолеть земного тяготенья». В волшебной музыке гор ему слышится приглушенный стон. В упоении собственной свободой, открывшимся в нем бунтарским духом, он прогоняет пытающегося вернуть его домой Пастора, но его сердце наполняется безысходной тоской, когда он видит следующую картину:

Босые дети
Несут кувшин... и так он им тяжел,
Что маленькое голое колено
То вдруг один подставит, то другой,
Чтоб поддержать сосуд.

Это оставшиеся сиротами дети Генриха поднялись в горы, в руках у них кувшин со слезами их матери, жены Генриха Магды. Она покончила с собой, бросившись в озеро. Потонувший колокол начинает звучать, напоминая Генриху о неизбежной жертве, которой платит человек за мечту об абсолютной свободе и творческом совершенстве. В известной степени воплощая ницшеанский идеал «сверхчеловека», такой герой мечтал стать достаточно сильным, чтобы отказаться от всего человеческого в себе во имя великой цели, во имя *сверхчеловеческого*. В финале потерявший всех своих близких Генрих умирает, обменявшись прощальными объятиями с Раутенделейн, ставшей женой Водяного и навсегда уходящей в царство волшебства, недоступное человеку.

По замечанию одного из исследователей, «в истории новой драмы Гауптману принадлежат по крайней мере два открытия: в конце XIX в. он вслед за Ибсеном ввел в европейский театр понятие среды и нашел ей противника — интеллигента, индивидуалиста... в канун тридцатых годов он показал, что среда сама приобрела оголтело индивидуалистический характер и повела тотальное наступление на личность, имея целью подчинить ее себе и свести на нет»¹. Именно это стало главным художественным открытием пьесы «Перед заходом солнца» («Vor Sonnenuntergang», 1931). Здесь Гауптман возвращается к характерному для его раннего творчества жанру семейной драмы. Однако теперь эта тема разрабатывается и с большей социально-психологической конкретностью, и в более широкой культурной перспективе. Главным источником кризиса семьи становится не дурная наследственность, как в «Перед восходом солнца», а растлевающая власть денег, хищнический эгоизм — зло социальное, а не биологическое.

Действие пьесы происходит в небольшом современном немецком городке. Главные герои — семидесятилетний Маттиас Клаузен, просвещенный издатель и автор ряда научных исследований, ассоциирующийся в пьесе с уходящей в прошлое гуманистической культурой. Другие персонажи драмы — члены семьи Клаузена и близкие ему люди. Это прежде всего дети Клаузена и его горячо любимой жены, после смерти которой он перенес тя-

желый душевный кризис. Все они носят имена, выдающие страстное увлечение Клаузена Гёте: старший сын, профессор философии Вольфганг (имя Гёте); младший сын Эгмонт (имя героя одноименной драмы Гёте) — двадцатилетний спортсмен, тип современного молодого человека; старшая дочь Беттина (ее имя связано с Беттиной фон Арним (1788—1859), выпустившей известную книгу «Переписка Гёте с ребенком», 1835) — восторженная и уже стареющая незамужняя особа; младшая дочь Оттилия (названа именем героини романа Гёте «Избирательное сродство»), нежное и избалованное существо.

Внимание зрителя сразу привлекает тот факт, что и сын и дочь Клаузена обзавелись совершенно неподходящими семьями: Вольфганг — мягкий, интеллигентный ученый — женился на дочери прусского полковника, с «резкими, неприятными чертами лица, длинной шеей, как у стервятника, с грубой, явно чувственной внешностью». Оттилия, «хрупкая фарфоровая куколка», по уши влюбилась в Клармота — «настоящего ломового извозчика», неотесанного, но чрезвычайно деловитого молодчика. Как и в других драмах Гауптмана, в пьесе «Перед заходом солнца» спор идет о сильной личности, о пределах человеческой силы. В своем отце дети Клаузена чтут авторитет выдающегося и властного человека. Возможно, непонятный выбор интеллигентных детей Клаузена объясняется тем, что они бессознательно искали себе в спутники жизни таких же «сильных людей», каким был для них отец.

Пьеса начинается с пышного празднования семидесятилетнего юбилея Клаузена. Зритель не может не почувствовать некую внутреннюю напряженность, которая скрывается за фасадом семейного благополучия. Она проявляется и в язвительных замечаниях жены Вольфганга, и в скрытом раздражении Клармота, и в том, какие странные формы приобретает дочерняя любовь Беттины, наделяющей отца сверхъестественной силой высшего существа и верящей, что даже смерть матери не может разорвать брачный союз родителей. «Оккультные» формы дочерней любви Беттины озадачивают Клаузена и внушают ему смутные опасения, тем более что в сердце его зародилось новое искреннее чувство — любовь к юной Инкен Петерс, племяннице садовника, очаровательной девушке, наделенной душевной чуткостью и чувством собственного достоинства. «Семья» видит в Инкен опасную соперницу в борьбе за наследство, в случае если поздняя любовь коммерции советника завершится новым браком. Желая во что бы то ни стало сохранить за собой исключительное право наследования, дети объявляют отца безумным, учреждают над ним опеку и лишают права распоряжаться своим состоянием.

В ночную бурю, сломленный физически и нравственно, Клаузен бежит из дома, чтобы найти пристанище в домике садовника — подобно королю Лиру, изгнанному дочерьми и скрывающемуся от бури в шалаше, вместе с нищими и обездоленными. Великолепное чувство сцены не изменяет Гауптману: до самого финала пьесы он умело управляет эмоциями зрителя, чередуя светлую надежду с острым и страшным чувством неотвратимо надвигающегося несчастья. Нежно любящая Инкен вместе с другом Клаузена все подготовила для их отъезда в Швейцарию:

«Маттиас, стрелка часов отмечает невозвратимые золотые минуты, — торопит она любимого. — Нас ждет автомобиль. Идем, Маттиас! Нехорошо, что ты все говоришь о бедне. Когда нам снова будет светить солнце, мы будем смотреть вперед, а не в бездну...» Избавление от злосчастных интриг детей и счастье кажутся так близки, так возможны...

¹ Зингерман Б. И. Перед заходом солнца (История одной драмы) // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 23.

Однако рана, нанесенная Клаузену детьми, неисцелима. Его рассудок подобно рассудку короля Лира, погружается в сумерки, и, чувствуя это, он принимает яд: «Никому не дано воскресить мертвую душу». Его последние слова: «Я жажду, я жажду заката...»

То, что речь в пьесе идет не просто о гибели человека, и даже не о гибели чувства, но о некоем фатальном трагическом сдвиге в жизни человечества вообще, подчеркнуто своего рода «цитатностью» художественного мышления Гауптмана — эта драма «из современной жизни» как никакая другая насыщена культурологическими ассоциациями. Любовные сцены с Инкен напоминают о «Фаусте» и «Страданиях молодого Вертера» Гёте, трагическое разрушение родственных связей, как уже говорилось, приводят на память шекспировского короля Лира. Через всю пьесу проходит сопоставление Клаузена с его любимыми античными героями Сенекой и Марком Аврелием. Жизнь осмысливается Клаузенем в терминах искусства и культуры. Лучшей метафорой существования для него служит шахматная доска, где «черные — у них у всех такие знакомые лица — неумолимо наступают... они все больше и больше закрывают... выходы и безжалостно угрожают сделать мат».

Камерный семейный мир благодаря этим скрытым и явным аллюзиям раскрывается в пространство культуры, и семейная драма превращается в трагедию уходящей гуманистической культуры. Мы убеждаемся, что традиционный европейский гуманизм, христианский гуманизм является достоянием исключительно философии и искусствоведения, книжной мудрости, но никак не жизненной реальности. Объединившиеся, вооруженные злые силы, ополчившиеся против гуманистической духовности в пьесе начала 30-х гг., воспринимаясь, конечно, как метафора наступающего фашизма. Кларморт неоднократно заявляет Клаузену, воинственно и угрожающе: «Стрелку часов вам не повернуть назад!», «Вы не понимаете духа времени!» О наступающем новом времени Маттиас Клаузен, в минуту трагического прозрения сравнивший себя с Христом, мог бы сказать своим детям словами Иисуса: «Теперь ваше время — и власть тьмы».

Взятая в целом, драматургия Гауптмана чрезвычайно разнообразна в жанровом отношении. Высокая трагедия и сатирическая комедия, пьеса-сказка и пьеса-буффонада, драматическая мистерия и драма в стихах. Ему равно подвластны были современность и история, быт и фантазия.

Сам Гауптман не считал себя ни натуралистом, ни реалистом, ни символическим. Всячески откровенно отбрасывая навязываемые ему критикой ярлыки, Гауптман, тем не менее, ярко отразил в своем творчестве ведущие тенденции духовной жизни эпохи.

Бертольт Брехт (1898—1956)

Бертольт Брехт родился в Аугсбурге, в семье директора фабрики, учился в гимназии, занимался медициной в Мюнхене и в мировую войну был призван в армию санитаром. Песни и стихотворения молодого санитара привлекали внимание духом ненависти к войне, к прусской военщине. Самым знаменитым стало его стихотворение «Легенда о мертвом солдате», сатирически изображающее мобилизацию последних резервов кайзеровской армии. Не случайно в революционные дни ноября 1918 г. Брехт был избран членом Аугсбургского солдатского совета.

Жизненный и политический опыт этих лет дает Б. Брехту материал не только для лирики. Он обращается после демобилизации к театральной кри-

тике и драматическому творчеству. Первой его пьесой, принесшей ему известность и Клейстовскую премию, стала сатирическая драма «Барабанный бой в ночи» («Trommeln in der Nacht», 1922).

В годы Веймарской республики поэтический мир Брехта расширяется. Действительность предстает и в глубоко интимных откликах поэта на ближайшее окружение, и в острейших политически-философских оценках классовых потрясений. В конце 20-х гг. Брехт приходит к коммунистическому мировоззрению, его стихийное юношеское бунтарство вырастает в пролетарскую революционность. Образцом его политической лирики можно считать стихотворение «Песня единого фронта», ставшее боевым маршем немецкого пролетариата:

И потому, что все мы люди,
То хотим мы, извините, что-то есть.
Хотят накормить нас пустой болтовней.
Довольно! Спасибо за честь!
Марш левой, два, три!
Стань в ряды, товарищ, к нам!
Ты войдешь в наш единый рабочий фронт.
Потому что рабочий ты сам!

Со второй половины 20-х гг. Брехт выступает одновременно и как драматург, и как теоретик-реформатор театра. Постановки его пьес «Что тот солдат, что этот» («Mann ist Mann», 1927), «Трехгрошовая опера» («Dreigroschenoper», 1928) и «Возвышение и падение города Махагони» («Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», 1929) делают автора театральной знаменитостью. Музыку к двум последним пьесам написал талантливый композитор Курт Вайль.

Самой большой известностью из этих произведений и на сегодняшний день пользуется «Трехгрошовая опера», в которой используются мотивы комедии английского драматурга XVIII в. Джона Гея «Опера нищих». Но мир авантюристов, бандитов, проституток и нищих, изображенный Брехтом, только внешне имеет английскую специфику. Проблемы ее весьма актуальны для действительности «деловитой» Германии конца 20-х гг. И самая главная из них сформулирована главарем бандитов Мэкхитом в парадоксальном утверждении, что именуемые преступлениями грязные дела его подручных — это тоже нормальный бизнес и что чистые дела банкиров и учредителей акций являются, по сути, преступлениями куда более страшными, чем примитивное воровство или жульничество.

В эти же годы сложились и эстетика Брехта, его новаторский взгляд на задачи драматургии и театра. Теоретические взгляды Брехта на искусство изложены в его трактатах «О неаристотелевской драме», «Новые принципы актерского искусства», «Малый органон для театра», а также в театральных диалогах «Покупка меди». Брехт стремится усилить идеологическое воздействие искусства, утвердить новое отношение зрителя к театру. Он развивает оригинальную концепцию драмы, теорию «эпического театра».

Брехт называет свою эстетику и драматургию «неаристотелевской», подчеркивая тем самым свое несогласие с важнейшим принципом античной трагедии — учением о катарсисе. Очищение чувств в катарсисе, по мнению Брехта, ведет к примирению с происходящей трагедией. Гуманисту Брехту мысль о красоте и неизбежности страданий кажется кощунственной. Он называет «аристотелевский» театр фаталистическим.

Пристальное рассмотрение эстетики и драматургии Брехта показывает, что многие великолепные сцены его «неаристотелевского театра» построены на основе «неаристотелевского» катарсиса. Брехт вводит в драматургию совершенно новый вид потрясения, универсального озарения — лишенные трагедийности и фатализма, раскрывающий неиссякаемость творческих сил жизни. В «Добром человеке из Сычуани» вдруг жалким становится компромисс героини и богов, жизнь противится компромиссу в делах этики и звучат гениальные строки: «Дурной конец заранее отброшен — он должен, должен, должен быть хорошим».

У Брехта сценическое действие прерывается прямыми авторскими ремарками, лирическими отступлениями, зонгами, транспарантами, плакатами цитатами из текущих газет и световыми эффектами. Брехт разбивает в театре иллюзию непрерывного развития событий. Он использует традиции, преданные забвению в бытовом, психологическом театре начала XX в., но успешно развиваемые в цирковой и эстрадной клоунаде.

Свой главный художественный прием, определяющий и структуру пьесы, и актерскую игру, и режиссуру, Б. Брехт называет «эффектом очуждения» (*Verfremdungseffekt*, *V-Effekt*). Следуя за Марксом, Б. Брехт считает, что в буржуазном обществе внешняя картина, «объективная видимость» скрывает истину, как правило, более непроницаемо, чем демагогия, ложь или невежество. Высшей целью художника Брехт считает поэтому «очуждение» привычной видимости, прорыв к подлинному существу вещей.

Вторая составляющая определения брехтовского театра — «эпический» — связана с нарушением древней традиции отделения драматического искусства от эпического, описанного тем же Аристотелем, который стал мишенью критики в связи с понятием катарсиса. По сути говоря, виной тому конечно, не Аристотель, а традиция противопоставления двух начал в искусстве. Однако в XX в. сильна именно тенденция взаимопроникновения родов и видов искусства. И Брехт, подобно искусному хирургу, открыл и использовал свойство совместимости тканей эпоса и драмы. Подметив сходную тенденцию в развитии театрального искусства у ближайших предшественников в немецкой культуре — Р. Вагнера и Т. Манна, он решительно поддержал ее.

В 1933 г. Брехт эмигрировал из фашистской Германии, жил в Дании, Финляндии и с 1941 г. — в США. В эмиграции расцвело драматургическое творчество Брехта. В эти годы им написаны «Страх и отчаяние в третьей империи», «Матушка Кураж и ее дети», «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сычуани», «Кавказский меловой круг».

Среди наиболее знаменитых пьес эмиграции — «Матушка Кураж и ее дети» («*Mutter Courage*», 1939). Это был протест против демагогической пропаганды войны фашистами. Слова фельдфебеля-вербовщика из этой пьесы: «Войною хочешь ты прожить, за это надобно платить» — адресовались не столько героине пьесы, потерявшей на служении войне всех своих детей, сколько той части немецкого населения, которая поддалась фашистской демагогии и готова была заработать на войне.

Сам Брехт неоднократно подчеркивал, что у его героини «постоянно остается открытым вопрос: принимать или не принимать участие в войне». И именно сделанный ею выбор становится причиной гибели ее детей. Анна Фирлинг, прозванная мамашей Кураж, гордится своей причастностью к войне: «Вы мне тут войну не черните! Она слабых губит? Ну и что ж, они и в мирное время мрут как мухи! Зато наш брат на войне сытее бывает. Поет:

Кому в войне не хватит воли,
Тому добычи не видать...
Коль торговать, не все равно ли
Свинцом иль сыром торговать?»

Объясняя позицию своей героини эпохой, Брехт, тем не менее, далек от ее оправдания. Волнующий Брехта конфликт между практической мудростью и этическими порывами заражает всю пьесу страстью спора и энергией проповеди. В образе дочери матушки Кураж — Катрин — драматург нарисовал ее антипода. Ни угрозы, ни посулы, ни смерть не заставили Катрин отказаться от решения, продиктованного ее желанием хоть чем-то помочь людям, предупредить их о грозящей им гибели. Образ немой Катрин — одно из вершинных достижений мировой драматургии, его можно поставить в один ряд с такими носителями гуманистического идеала, как Антигона и Орлеанская дева. Безмолвный подвиг девушки перечеркивает все пространное самооправдание ее матери.

Среди зонгов-комментариев пьесы наиболее значительна «Песня о великом смирении», исполняемая мамашей Кураж в финале. Смирение с наличным бытием, отказ от борьбы доведены в этом зонге до философско-этической теории. Это квинтэссенция мудрости Кураж, досказанная, додуманная до конца за героиню самим Брехтом. Это сложный вид очуждения, когда автор выступает словно от лица своей героини, заостряет ее ошибочные положения и тем самым спорит с ней, внушая читателю сомнения в мудрости «великого смирения». На циничную иронию матушки Кураж Брехт отвечает собственной иронией. И ирония Брехта ведет зрителя, совсем уже поддавшегося неотразимости философии принятия жизни как она есть, к иному взгляду на мир. Собственно, вся пьеса представляет собой спор с «Песней о великом смирении». Катарсис, пережитый Анной, оказался совершенно бесплодным.

Известие о том, что ученым удалось расщепить атом и что при расщеплении атома выделяется колоссальная энергия, которая может стать страшной разрушительной силой, заставило Брехта задуматься о роли науки в человеческой истории. Он создает пьесу «Жизнь Галилея» («*Leben des Galilei*», 1938—1939), в центре которой проблема ответственности ученого перед человечеством. Пьеса была опубликована в США в 1943 г. Атомная бомба, сброшенная на Хиросиму, заставила его в 1947 г. снова вернуться к этой пьесе и переработать ее в новый вариант. В замечаниях к драме Брехт писал: «...это была победа, но это был и позор». В третий раз Б. Брехт переработал пьесу в 1955 г. при подготовке ее постановки в театре «Берлинер Ансамбль» в самый разгар «холодной войны» и американского атомного шантажа. Брехт показывает, что развитие науки в буржуазном мире — это процесс накопления отчужденных от человека знаний. Процесс накопления культуры в творческих личностях прервался на исходе Ренессанса, когда «наука ушла с площадей в тишь кабинетов». Фигура Галилея в пьесе воплощает этот поворотный пункт в истории науки. Его трагическая судьба демонстрирует, как давление церковно-тоталитарных и буржуазно-утилитарных тенденций разрушает и настоящего ученого, и живой процесс совершенствования всего человечества.

Брехт видит двойственный облик науки — надежды и разочарования мира, связанные с ней. А в качестве объекта драмы выбирает науку потому, что исходит из гуманистической философской установки о том, что научное исследование — это не только действие, направленное «вовне», оно — всег-

да конструирование личности ученого. Исследователь прежде всего учит «человеческому» в науке: личной интуиции, догадке, вкусу, личному отношению к этике, литературе, музыке, к моделям и проблемам вселенной. Диалоги Галилея и его ученика Андреа коренным образом отличаются в начале пьесы, когда в словах ученого и ответах ученика мы видим образец человеческих взаимоотношений, и в конце — перед нами регресс науки, а дело жизни Галилея передается в руки оппортуниста, оправдывающего свои неблагоприятные мысли теорией: «Когда имеешь дело с препятствиями, кратчайшее расстояние между двумя точками не является прямой». Стыд на лицах американцев после того, как атомные бомбы были сброшены на Хиросиму и Нагасаки, который видел на улицах Брехт, стал для драматурга дополнительным доказательством своей правоты: наука не должна отчуждаться от людей, развиваться без «накопления культуры в самих личностях». Причем существенно убежденность Брехта, что подобное возрождение науки может быть осуществлено лишь силами всего человечества.

Накануне своего переезда в США Б. Брехт создает гангстерский фарс «Карьера Артуро Ui, которой могло и не быть» («Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui», 1941), в котором пародирует недавние события политической истории Германии, в результате которых Гитлеру удалось прийти к власти. Все участники банды Артуро являются меткими карикатурами на ближайших приспешников Гитлера — Геринга, Геббельса, Рема и других, а сам Артуро — это, конечно же, смехотворный портрет самого фашистского фюрера. Для того чтобы не было сомнений в этой привязке к немецкой истории, Б. Брехт на протяжении всей пьесы предваряет события, разыгрывающиеся на сцене, документальными цитатами из сообщений немецкой прессы, которые проецируются на специальный экран. Это должно было помочь американскому зрителю, не знающему фактов немецкой истории, понять истинный смысл разыгрываемого фарса. Но одновременно это было и систематическим применением приема «очуждения», задача которого в том, чтобы не допустить увлечения зрителя действием этого фарса.

Пьеса-притча «Добрый человек из Сычуани»¹ («Der gute Mensch von Sezuan», 1941) посвящена утверждению вечного и прирожденного качества человека — доброты. Главная героиня пьесы Шен Те — это само воплощение доброты, и боги, прибывшие для инспектирования дел на земле и не встретившие до нее ни одного по-настоящему доброго человека, награждают девушку. Но ее доброта вознаграждается далеко не всегда. В жизнь Шен Те вмешиваются социальные обстоятельства. Китай, изображенный в притче, — это государство капиталистическое. Его климат губителен для лучших человеческих качеств, в том числе и для любви. В результате добрых дел Шен Те создается угроза и для ее собственной жизни, и для жизни ее ребенка. И тут-то на сцене появляется второй облик Шен Те, ее «брат» Шуа Та.

Шен Те воплощает в пьесе естественную норму человеческого поведения. Шуа Та, наоборот, руководствуется только трезво понятыми собственными интересами. Шен Те согласна со многими рассуждениями и действиями Шуа Та. Она видит, что может реально существовать только в облике Шуа Та. Два облика главной героини — это яркий пример сценического приема «очуждения». Невозможность существования в мире капиталистиче-

¹ На протяжении 60—80-х гг. на советской сцене спектакли по этой пьесе шли под названием «Добрый человек из Сезуана», а имя героини и ее мужской ипостаси встречается чаще в вариантах Шен Де и Шой Да.

ской корысти доброй Шен Те без помощи маски «недоброго» Шуа Та заставляет автора поставить в финале вопрос, что делать, как выйти из этого положения. Может быть, нужны другие люди? Может быть, нужны другие боги? А может, просто нужен иной мир?

«Кавказский меловой круг» («Der kaukasische Kreidekreis», 1949) также принадлежит к наиболее известным пьесам-притчам Брехта. Постановка ее вызвала оживленную полемику в театральных кругах тогда еще не разделенного стеной Берлина. В полемике возникает и пьеса, завершающая путь драматурга. — «Дни Коммуны» («Die Tage der Commune», 1949), которой был открыт театр «Берлинер Ансамбль». Это драма открытых политических страстей, в ней господствует атмосфера диспута, народного собрания, ее герои — ораторы и трибуны, ее действие разрывает узкие рамки театрального спектакля.

Брехт любит художников, понимающих неисчерпаемость чудес реальности. И все-таки теперь много противников Брехта. Не будем принимать во внимание односторонних поклонников жизнеподобных форм в искусстве. Им, к счастью, дали выговориться: количество и однообразность «копий жизни» в театре, в кино, в живописи стало удручающим, речитативные оперы, «распевающие» речевые интонации, так и не смогли стать репертуарными. Гораздо важнее, что молодые страстные поклонники искусства (чаще читатели, чем зрители) нередко отрицают Брехта. И не из снобизма. Дело в новаторской сложности поэтики драматурга. Картина в его пьесах верна жизни, как разгадка ее секретов, но не буквально. Жизнь не знает синтеза наглядного пособия и философской эзотеричности — для драматургии Брехта это обычнейшее дело. В жизни вряд ли возможно параллельное развитие разных личностей в одной плоти. Мы живем только так, а не иначе. А в драматургии Брехта герои имеют и параллельную жизнь; у них в пьесах, кроме подлинной судьбы, есть и альтернативная. Римский папа в «Жизни Галилея» нарисован в своих действительных качествах, но Брехт придает ему такое огромное количество альтернативных, что он воспринимается как новый характер, как новая возможная судьба. В пьесе «Матушка Кураж и ее дети» автор также показывает черты, которые никогда не проявлялись в жизни маркитантки, но мыслимы в сценическом облике, созданном Брехтом. У матушки Кураж не только практическая смекалка, но и интеллект Брехта, даже его кульминация — очуждение. С особой прозорливостью она высмеивает «тощие добродетели бедняков»: доблесть, терпение.

Но на поверхности искусства Брехта лежит плакат. Многие видят только плакатные структуры мастерства и отвергают эту нравоучительность, нелепую веру в силу лозунгов, призывов, заклинаний. Этим читателям нет дела до остроты и оригинальности даже хорошего плаката. Им неважно, что в азбуку плаката Брехт вносит много необычного: гротеск, дерзновенность ракурсов. Его плакаты чем-то напоминают нокауты. В пьесе «Что тот солдат, что этот» развернутый плакат — сцена аукциона. Продаются «дохлого слона», рваное чуело, набитое опилками, но его выдают за нечто полезное, необходимое, красивое. Стремительно растут цены, обыватели в безумии кидают деньги. Это, по Брехту, приемы демагогической бесстыдной пропаганды. Иногда людям легко навязать смердящий «мыслительный» багаж.

Плакат — и фигуры пьесы «Добрый человек из Сычуани». Прописную истину напоминает ее замысел. Схематичные боги ищут азбучную истину — доброго человека. Меняются маски, наглядны иллюстративные конфликты, доброту героини испытывают паразиты-соседи, сутенер-возлюбленный, даже голодный ребенок. Черно-белая контрастность красок по-своему

хороша, напоминает китайскую графику, тонкий плакат, но плакат! А для многих плакат — символ назойливой дидактичности, профанация искусства. Но красота Брехта открывается исподволь, очень внимательному и натренированному взору, плакат прикрывает необычные для театра глубины, необычное многоцветье красок. Одни и те же «рисунки» пьесы одновременно и плакат, и жизнь, и сверхжизнь. «Добрый человек» — это жизнь, просвеченная словно рентгеновским лучом философской мудрости. Жизнь не только «зримая, но и ясная», жизнь понятная, как эволюция, устремленная к совершенству, как «кристаллизация прекрасного».

Каждая деталь пьесы — спор с противниками подобной концепции жизни, с экзистенциалистами. Боги ищут одного человека. В этом есть что-то от лаконизма наглядного пособия. Однако на самом деле здесь начинается глубокая философская дискуссия, под гладью моря плаката оказываются пучины. Брехт опровергает экзистенциалистов с их трактовкой существования как глобальной неудачи. Чтобы понять драматурга, надо вспомнить яркий афоризм Ясперса: «Достаточно раз, только один раз, сказать существованию «да», чтобы оправдать его». Но, по Ясперсу, такого оправдания нет: «Живя в напряженном желании сказать «да» и навсегда исключенной возможности сказать «да»!» Для Брехта эти впечатляющие слова недоказуемы и непостижимы. Для него важнейший ингредиент поэзии — точность. Великий гуманист XX в., он борется в «Добром человеке» с оплевыванием жизни, отказывает внешне эффектным афоризмам в художественности, если они лгут.

Плакат и философия, ставшие искусством, только крайние противостоят в богатейшем спектре красок Брехта. Социальную суть явлений художник может дать словно одним ударом репликой-вспышкой, репликой-взрывом. В «Орлеанской деве скотобоен» (1932) фабрикант Маулер, желая растоптать социалистические идеалы героини, указывает ей на жену рабочего, упавшего в варочный котел, где его тело смешалось с колбасным фаршем. Жена пожирает в столовой этот фарш в обмен на молчание. Маулер по-брехтовски афористичен: «Вот она — подлость бедных!» Но Жанна видит в этом отнюдь не подлость, а следствие социальных бед: «Нет, ты показал мне не подлость бедных, ты показал мне бедность бедных».

Столь же глубоко и виртуозно рождаются у Брехта национальные и исторические приметы времени. В драмах Брехта на «зарубежные сюжеты» все свое, немецкое, уступает место гениальному авторскому перевоплощению. В пьесе «Кавказский меловой круг» это именно грузинская, а не немецкая Грузия. Он состязается и с авторами исторических произведений. Усваивая их проницательность, Брехт, пожалуй, и здесь оказывается более убедительным. Эпоха Возрождения, ее кризис, ее исход — в «Жизни Галилея». Что же утрачивают люди? Стоит поставить вопрос именно так, по-брехтовски. Если говорить об утратах с точки зрения даже шекспировских представлений о людях Ренессанса, то утраты прискорбны, но, в конце концов, ведь не чудовищны. Исчезает масштабность конфликтов, масштабность характеров, повышенная эмоциональность, повсеместная поэтическая одаренность и настроенность. Брехт видит и суть Возрождения, и кризис его в другом. О Возрождении, по его мнению, можно говорить лишь тогда, когда уровень мышления всей нации (или эпохи) становится философским. В «Жизни Галилея» люди теряют философский уровень мышления. История предстает у Брехта в необычном ракурсе.

Драматург дает и бытовые структуры жизни. Яркая этнографическая жанровость, присущая богатейшим традициям украинского театра, не проти-

ворчит брехтовским спектаклям (например, «Кавказский меловой круг» на сцене Винницкого музыкально-драматического театра). Унылые сукна, деревянные станки, бедная условность — не для театра Брехта. Нет «Доброго человека из Сычуани» без изысканности лаковой и шелковой экзотики, нет «Жизни Галилея» без красоты живописных итальянских пейзажей.

Наконец, Брехт видит мир и в мифологическом восприятии, в мифологическом «излучении». Его герои — и жизненные индивидуальности, и театральная сверхжизнь, и вечно повторяющаяся плоть мифа. Театры уже научились чувствовать Брехта-мифолога, соединять ткани мифа и современности. Груше Вахнадзе переходила в Московском театре имени Гоголя пропасть по шаткой доске в голубом одеянии, с распущенными волосами, с ребенком на руках. Под ее ногами клубились облака — зрители видели оживший миф, Сикстинскую мадонну.

Итак, Брехт может быть «как у себя дома» и на сцене шекспировского театра, и в камерном интерьере социально-психологического театра «мхатовского» типа, он «свой» и для поклонников вагнеровских мифологических мистерий, и на подмостках агитационных театров. Брехт, играя, перешагивает рамки этих театров хотя бы в «многовариантности» своих героев. Он был убежден, что в театре следует создавать психологически убедительные характеры, а не схемы, и именно с такой целью основал «Берлинер Ансамбль» в 1949 г.: «На сцене реалистического театра место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена — не гербарий и не музей, где выставлены побитые чучела... Если вам доведется посмотреть наши спектакли, то вы увидите именно таких людей. И они живут на сцене не вопреки, а благодаря нашим принципам». Именно поэтому Брехт разрывает фабулу, иллюзию непрерывного развития событий. Театр для него — подлинное творчество, включающее и игру актеров, для которых совершенно недостаточно лишь «естественное поведение в предлагаемых обстоятельствах». Развивая свою эстетику, Брехт использует традиции, преданные забвению в бытовом психологическом театре начала XX в. Он вводит хоры и зонги современных ему политических кабаре, лирические отступления, характерные для поэмы, и философский трактат. Брехт допускает изменение комментария при возобновлении своих пьес. У него иногда есть два варианта зонгов и хоров к одной и той же фабуле (например, в постановках «Трехгрошовой оперы» 1928 и 1946 гг. они различны). Поэтому, когда театры допускают свои варианты исполнения зонгов, как в постановке «Доброго человека из Сычуани» на сцене Якутского драматического театра в 1986 г., где они звучали в национальной манере якутов, — это вполне в духе Брехта, искавшего наиболее адекватные пути к сердцу и разуму зрителей.

Последние годы жизни Б. Брехт посвятил практической реализации своих художественных идей на сцене театра «Берлинер Ансамбль». Именно в это время были созданы все знаменитые постановки его драматических произведений, в том числе «Матушка Кураж» с Еленой Вайгель в заглавной роли, «Галилея» с Эрнстом Бушем и «Трехгрошовой опера» с Вольфом Кайзером.

Юджин О'Нил (1888—1953)

Творчество Юджина О'Нила — одна из самых ярких страниц как в необычайно богатой именами и свершениями истории американской литерату-

ры XX в., так и в мировой драматургии. Автор свыше 60 пьес, лауреат Нобелевской премии (1936) и четырех Пулитцеровских премий, он стал родоначальником драматургии США как вида национального искусства и одновременно выступил в роли ее реформатора.

Юджин Гладстон О'Нил родился в семье знаменитого актера ирландского происхождения Джеймса О'Нила и навсегда сохранил верность своим корням. Будущий драматург рано приобщился к театру, разъезжая с гастролировавшей по всей стране труппой отца. С детства изведаль он и ту высокомерную недоброжелательность со стороны не отличавшихся терпимостью к ирландцам и католикам, а также в связи с актерской профессией старшего О'Нила. Оттого, быть может, он много лет спустя в своем творчестве проявлял такое понимание страданий и лишений, выпадавших на долю «пасынков судьбы». Обучение О'Нил проходил в католических школах-пансионатах, однако законченного университетского образования не получил, проучившись лишь год в Принстоне (1906—1907, откуда был отчислен по дисциплинарным причинам), а впоследствии еще год в семинаре по драматургии профессора Дж. П. Бэйкера в Гарварде (1914—1915).

В молодости О'Нил, подобно многим американским литераторам, прежде чем стать профессиональным писателем, сменил немало занятий: работал в торговой фирме в Нью-Йорке (1908), кассиром и рекламным агентом в труппе отца, время от времени с неохотой выходя на сцену в крошечных ролях (1910), газетным репортером в Нью-Лондоне (1912), побывал в 1909-м с партией золотоискателей в Гондурасе, в 1910—1911 гг. плывал матросом на торговом судне, в перерывах между плаваниями бродяжничал в Буэнос-Айресе.

Юношеские метания О'Нила — красноречивое свидетельство его глубокой неудовлетворенности собой и окружающим миром, которому он пока лишь бросает вызов оскорбительными для обывательского сознания дикими выходками. Бесцельное прожигание жизни, не дававшей выхода его творческим силам, в конце концов привело незадачливого возмутителя спокойствия в 1912 г. к попытке самоубийства. Последовавший затем период оказался для него переломным. Выход из жизненного тупика обозначился лишь тогда, когда О'Нил, находясь в санатории на лечении от открывшегося вскоре туберкулеза (1912—1913), впервые всерьез задумался о собственном творчестве.

Толчком послужило чтение художественной литературы. О'Нил и прежде увлекался книгами, проявляя интерес в особенности к новейшим литературным веяниям — «проклятым поэтам», Дж. Конраду, Ницше, Суинберну, Уайльд. Теперь он по-настоящему открыл для себя Августа Стриндберга и Достоевского. Именно знакомство с творчеством этих писателей, по признанию О'Нила, побудило его взяться за перо. Поначалу он пробует силы и в стихах, и в драме, и в прозе — его произведения во всех трех жанрах появлялись в печати до конца 10-х гг. Однако страсть к театру скоро подавила остальные увлечения: он оставил прозу, хотя и продолжал время от времени писать стихи до начала 40-х гг. Отныне его бунт обрел направление и высший смысл.

Годы, на которые приходится становление таланта О'Нила, были отмечены в американском театре безграничным засильем коммерции — национальной драматургической традиции вообще не существовало. Художественное бессилие и духовная убогость, отличавшие даже лучшие пьесы той

поры, отталкивали будущего драматурга, мешая ему осознать свое истинное призвание. Понимая губительность подобного положения, О'Нил с первых же шагов отверг соблазнявший легким успехом Бродвей — «Великий белый путь», где драма оставалась всего-навсего неприятным развлечением, рассчитанным на вкусы невзыскательной публики. В открытом противостоянии коммерческому театру, пренебрегавшему требованиями и ценностями искусства, упорно цеплявшемуся за обветшалые эстетические каноны, и предстояло утвердиться американской драме. Возбунтовавшись против всемогущества Бродвея, О'Нил поставил во главу угла художественные ценности. По его убеждению, у американской драмы не было иного выхода — ей необходимо родиться как *виду искусства*, иначе ее ждет жалкая участь вечно идти на поводу у неразборчивой публики, жаждущей дешевых удовольствий.

Широко распространенному тогда представлению о театре как развлечении О'Нил противопоставил идею театра-Храма, призванного служить красоте и истине, утверждать высокие идеалы, укреплять веру в несокрушимость человеческого духа. «Я имею в виду театр, — говорил он в пору творческой зрелости, — возвратившийся к своему истинному и единственно исполненному значимости предназначению — Храму, где религия поэтической интерпретации и символического прославления жизни обращена к людям, ослабевшим духом в иссушающей душу борьбе за существование, в которой они маски среди масок жизни!»¹

Однако О'Нил не мог ограничиться интересами «чистого искусства» — грандиозные по своему масштабу преобразования, которые он замыслил, не укладывались в столь узкие рамки. Основой коренного переворота, осуществленного О'Нилом в американской драме, стал пересмотр ее отношений с действительностью. «Жизнь, которая путает все формулы» явилась для него как художника и источником, и конечной целью творения, мерой художественной правды и залогом творческих достижений. Прекрасно сознавал он при этом, что «правда в театре, как и в жизни, неизменно трудна, точно так же, как ложь — неизменно легка».

Духовное формирование О'Нила проходило в атмосфере ширившегося осознания необходимости радикальных перемен в обществе и искусстве. Он не остался безучастен к духовным исканиям своего времени. В середине 10-х гг. он сближается с левыми кругами, в том числе с Джоном Ридом, в то время живо интересовавшимся театром, Уолдо Фрэнком и другими писателями, участниками богемы, бравировавшими своими антибуржуазными построениями, примыкает к анархизму, сотрудничает с изданиями либерального и социалистического толка, помещая в них свои произведения, которые дышали неприятием мира, покоящегося на ложных основаниях, и даже содержали порой призывы к его переустройству. Впоследствии О'Нил отходит от политического движения, но резко негативное отношение к государству как орудию подавления личности и к буржуазному обществу, попирающему дух в погоне за материальными ценностями, сохранилось у него навсегда.

Изначально избрав путь смелого художественного эксперимента, которым он с непреклонностью следовал на протяжении всей творческой жизни, О'Нил направил его на исследование национального бытия. Решительно отринув «улыбчивые стороны» жизни, к которым питал пристрастие американский театр, он дерзнул явить на сцене скрытую от благопристойной публики

¹ O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism. Ed. by Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher. N. Y.: N. Y. Univ. Press, 1961. P. 121—122.

неприглядную действительность с ее нищетой, несправедливостью, бесправием. Благодаря осмыслению глубинной связи между драмой и действительностью он пришел к утверждению эстетики реализма.

О'Нил связал свою творческую судьбу с одним из «малых театров» бурным распространением которых отмечены в США первое и особенно второе десятилетие XX в. Стремившиеся к обновлению художественного языка драмы, они противопоставляли себя Бродвею. Здесь и нашел единомышленников начинающий драматург. Никто из участников этого движения пожалуй, не догадывался тогда, что в это время закладывались основы национальной драмы.

Новаторский подход проявился уже в первом опубликованном сборнике пьес О'Нила «Жажда» (1914), где представлены самые ранние, еще очень несовершенные пьесы. Перемены ориентации, отклонения от привычных шаблонов заметны в их тематике, выборе героев, среды, места действия — все это драматург черпает из «низкой жизни», неприкрашенная нагота которой, вероятно, показалась бы оскорбительной завсегдатаям Бродвея. Сами пьесы довольно непритязательны — неопытность автора очевидна, но столь же очевидно в них и его желание отойти от застарелых формул. По форме это скорее небольшие сценки, в которых участвуют не претендующие на исключительность герои, застигнутые врасплох неожиданным поворотом событий, но в обрисовке персонажей и обстоятельств действия пьес чувствуются не только явные просчеты автора, но временами уже и подлинное дыхание жизни. Со стороны О'Нила это были, конечно, самые робкие попытки вплотную к новому пониманию взаимоотношений театра и действительности.

Важным событием в творческом развитии драматурга и становлении американской драмы стал цикл «морских пьес» (1916—1918), которые прозвучали предвестием мощного расцвета его гения. Постановка одной из них, «Курс на восток, в Кардифф» («Bound East for Cardiff», 1916), в театре «Провинстаун-Плейерс» признана датой рождения драмы в США. Вместе с О'Нилом драма покинула пышные салоны нуворишей, отдав подмостки в распоряжение изгоев американской сцены. Последние являлись в его пьесах в разных обликах — чокягара, фермера, негра, художника, проститутки, рабочего, телеграфиста, — однако неизменно представляли низы общества. прежде допускавшиеся на сцену лишь в грубо окарикатурном виде или в качестве безликих персонажей фона. В этом смысле его художественный мир ближе всего к ирландской драме (в особенности к пьесам Дж. М. Синга и Шона О'Кейси), с которой он обнаруживает родство и в некоторых других отклонениях.

Как и в других пьесах цикла, О'Нил выводит в «Курсе на восток, в Кардифф» пеструю, многоголосую и разноязыкую толпу матросов. Тяжелый труд, грубая речь, брань, замызганная одежда, суровые условия, жестокие нравы — все это было пока неведомо американской сцене, по-прежнему покорно следовавшей традициям «благопристойности», изрядно пошатнувшимся к тому времени в прозе и даже поэзии. В пьесах нет ни занимательного сюжета, ни привычных персонажей и сценических положений, ни располагающей к отдохновению атмосферы, но они привлекают невиданной дотоле подлинностью воссозданной в них жизни. Действие развертывается в убогой обстановке, в перипетиях заурядного повседневного существования, и даже если берется исключительная ситуация (трое спасшихся на плоту во время кораблекрушения, как в заглавной пьесе сборника), усилия автора в первую очередь направлены все-таки на раскрытие основ человеческого характера и

поведения, т. е. как раз на то, что усиливает впечатление реальности происходящего.

Однако достоинство созданной О'Нилом картины — не только в точности и правдивости рисунка. При всей заземленности действия пьесы пронизаны глубокой человечностью, тем пониманием тягот людского удела, страхов и надежд, движущих изображаемым миром, из которого рождается сострадание. Благодаря тонко переданной атмосфере они обретают поэтическое звучание, особенно в «Карибской луне» («The Moon of the Caribbees», 1918), где тропический пейзаж в мягком вечернем освещении и исполненная тихой грусти мелодия навевают видение утраченного навсегда золотого века.

В пьесах морского цикла, впоследствии объединенных под одним названием, уже воплотилось трагическое видение, которое сообщило монументальность лучшим творениям О'Нила. Отражая особенности его миропонимания, оно позволило ему глубоко проникнуть в суть национального бытия и вместе с тем обусловило самобытность его творческой манеры, хотя впоследствии не раз вызывало осуждение со стороны охранительной критики, обвинявшей драматурга в неоправданной мрачности, искажавшей якобы картину американской жизни.

Драматург придает здесь своим персонажам определенные индивидуальные черты, однако во всем морском цикле они гораздо больше занимают его в массе. Вплотную к исследованию личности О'Нил обратился в своей первой многоактной пьесе «За горизонтом» («Beyond the Horizon», 1920), обозначившей начало периода его творческой зрелости. Раскрытие внутреннего мира героя составило в ней часть авторского замысла наравне с развитием драматического действия и обстоятельств.

В это время, отмеченное для О'Нила огромной творческой активностью: на протяжении десятилетия пьесы следовали буквально одна за другой, — драматург продолжил поиски формы современной трагедии, с которой связаны его высшие достижения. Начало галереи его трагических героев положил герой драмы «За горизонтом», чья нереализованная мечта обернулась истомом жизненного краха.

Представленная в пьесе история братьев, полюбивших одну девушку, не только рисует убедительные портреты персонажей, но и ставит важные социальные вопросы. На конкретном уровне они связаны с упадком традиционного американского фермерства, а если посмотреть шире — то также со всем кругом проблем, касающихся отношений личности и общества. Один из братьев, Роберт, мечтавший о морях и дальних странах, оседает на ферме, оказавшись избранныком Рут. Он отказывается от мечты ради любви, но хозяйство, несмотря на все его старания, приходит в полный упадок, нищенское существование становится для него постоянным укором, он теряет любовь Рут и в конце концов умирает от туберкулеза. Другой, отвергнутый ею, беззаветно влюбленный в землю Эндрю вынужден покинуть ферму и скитаться в дальних краях, где тоже не обретает счастья. Так впервые возникает в творчестве О'Нила один из ведущих мотивов его драмы — тема реализации духовного потенциала личности в несправедливо устроенном мире, получившая развитие во многих его пьесах.

По прошествии десятилетий отчетливо видны просчеты, допущенные молодым драматургом (громоздкость сюжета, некоторая однолинейность в обрисовке персонажей), но в свое время пьеса поражала глубиной разработки характеров, бескомпромиссной правдивостью описания среды, трагической окраской действия, художественным новаторством, связанным с утверждени-

ем принципов реализма. Неудивительно, что О'Нил был удостоен за нее первой — второй в истории американской драмы — Пулитцеровской премии.

Трагична судьба протагониста следующей пьесы О'Нила, «Император Джонс» («The Emperor Jones», пост. 1920, опублик. 1921), в которой впервые на американской сцене центральным персонажем стал негр. Образ героя отмечен необычайной сложностью. Бывший проводник пудмановского вагона, чернокожий Джонс, мечтающий о свободе и достоинстве, — жертва расового гнета и одновременно тиран, безжалостно помыкающий безответными «темными» туземцами, которые, в свою очередь, становятся жертвами его авантюры.

В его истории намешано немало случайного, даже невероятного: убив приятеля, Джонс бежал на некий затерянный в океане остров, где объявил себя императором и, обирая «подданных», таких же чернокожих, как он сам, сколотил состояние. Устрашившись их бунта, он вновь бежит и гибнет, пытаясь спастись от справедливого возмездия и пав жертвой собственных страхов. Но многое указывает в ней и на истинное положение вещей. Трагедия Джонса предстает не просто как следствие его изломанного характера: ее истоки зримо связаны с судьбой черного народа Америки, обреченного на протяжении веков на рабское существование, поруганного, угнетенного и бесправного. Недаром в действие включены эпизоды на невольничьем рынке или в дебрях Африки (с шаманом и языческим богом-крокодилом), сохранившиеся в коллективной памяти афро-американцев. Не имея непосредственного отношения к прошлому самого Джонса, они необычайно важны в общей концепции трагедии.

О'Нил обращается к предыстории, показывая насильственность отторжения негров от родных корней, несправедливость и бесчеловечность, заложенные американским обществом в отношения с ними, результатом чего может быть лишь новое — ответное — насилие, новое преступление. Он не старается затушевать присущие герою недостатки и пороки, не скрывает его бесчестности, алчности, жестокости, но все это черты мира, в котором успех в любой форме ценится превыше всего, в котором каждый — против всех и только сам за себя. Однако О'Нил не довольствуется констатацией положения вещей, стремится дойти до истоков трагедии. Поэтому в контексте «Императора Джонса» столь важная роль отводится сопоставлению белой и черной Америки.

Драматург бесспорно подчеркивает в первую очередь вину белых, которые навязали африканским рабам несправедливый закон, — Джонс всего лишь воспроизводит на острове единственный знакомый ему порядок, хотя в душе тот ненавистен ему. Кроме подчинения и жестокости, он не встречал иного способа обращения с людьми. Его вина, как она ни велика, искупается на выками общественного поведения, воспитанными в нем американским опытом, теми страданиями, которые негр вынужден терпеть по воле белых. Двойственный характер героя порождает и сложную гамму чувств: драматург и откровенно восхищается Джонсом, его незаурядной натурой, и сочувствует ему в его страданиях, и осуждает своего героя за высокомерие, обман и безжалостную жестокость, которые тот проявляет по отношению к собратьям, за их нещадную эксплуатацию, и с легкой иронией описывает слепую веру Джонса (как раз роднящую его с презируемыми им «туземцами») в то, что сразить его может лишь заговоренная серебряная пуля.

Дальнейшее развитие эта тема получила в пьесе «Всем детям Божиим даны крылья» («All God's Chillun Got Wings», пост. 1923, опублик. 1924), где действие разворачивается в большом современном городе. Такое приближение к действительности усиливает звучание социальных акцентов. История любви белой девушки и негра в отравленном расовыми предрассудками обществе трагична. Сломленная выпавшими на ее долю испытаниями Элла теряет рассудок. Причина и следствие меняются в ее помутившемся разуме местами: в своем возлюбленном видит она теперь источник всех бед и не только не помогает ему выстоять в борьбе с враждебными обстоятельствами, но и сама всячески мешает его успеху и даже хочет убить его.

Важное место отводит О'Нил в художественном мире этой пьесы образу города-джунглей, которому придан зловеще механический характер. Он выступает олицетворением враждебной героям среды, породившей их жизненное крушение. Введение мотива африканской маски, символа негритянского мира, расширяет образ джунглей, связывая его с действием таинственных, темных сил, непостижимых для белого человека. То, что героине в самом присутствии маски мерещится покушение на ее «я», переводит действие из внешнего мира во внутренний, отражая распад души, в которой столкновение с миром сменяется конфронтацией с самой собой. Эта внутренняя разъяренность, распад на несовместимые друг с другом части, утрата спасительной целостности — отличительная черта всех трагических героев О'Нила. Такая организация действия обостряет его драматизм, накаляя его до предела. Погружение в глубины сознания героев не снижает, однако, критики устоев американского общества, которое отравило ядом расизма сознание Эллы и тем самым предрешило трагический исход.

Острота поднятых в пьесе «Всем детям Божиим даны крылья» вопросов, бескомпромиссная позиция, занятая драматургом, осудившим расовое неравенство и предрассудки как главную причину трагедии, вызвали бурю возмущения, которая вылилась в кампанию, направленную на срыв спектакля. Это не раз повторялось на творческом пути О'Нила. Его художественный и общественный радикализм далеко не всегда встречал понимание, а зачастую вызывал сопротивление, его премьеры нередко сопровождались нападками критики, публичными скандалами, запрещением спектаклей, судебными разбирательствами, свидетельствуя о том, сколь безошибочно находил он болевые точки своей страны.

Критическую направленность драматургии О'Нила отмечал А. Миллер, подчеркивавший глубинную враждебность американской системы его героям, которым «до смерти необходимо вырваться из нее, выбросить ее на свалку со всем ее кичливым самовосхвалением, ее благочинной претензией на духовные ценности, поскольку фактически она создавала опустошенных, бескрылых людей, задыхающихся от не имеющего названия отчаяния»¹.

Как и в пьесе «Всем детям Божиим даны крылья», трагедия героя «Косматой обезьяны» («The Hair Ape», пост. 1921, опублик. 1922), жанр которой О'Нил с горькой иронией определил как «Комедию из древней и современной жизни», выливается в форму драмы сознания. Это означает, что главная арена борьбы и одновременно ее главный объект — это душа человека, хотя действие пьесы происходит из непримиримого социального конфликта.

¹ Miller A. Timebends: A Life. N. Y., 1987. P. 228.

О'Нил идет вразрез с установившимся обычаем изображать рабочего как слабое, забитое, затравленное существо. Его герой, кочегар Роберт Смит, известный больше по своему прозвищу Янк (Янки), чем по имени, находится на самой нижней ступени социальной лестницы, однако он не испытывает по этому поводу никаких страданий: труд — вот что, по его убеждению, составляет главную ценность мира, им же создаваемого и приводимого в движение. Поэтому подлинные владыки мира для него — это не владельцы заводов или капиталов, а такие люди, как он сам. Сознывая себя творцом и властелином Вселенной, он с горделивой радостью идет по жизни, свысока поглядывая на богачей — они лишь ничемные, жалкие тени, которые ничего не решают, ни на что не способны и не пригодны. Один из его монологов, исполненный веры в жизнь и свои силы, звучит подлинным гимном труду, а сам его образ обретает героические масштабы.

Его прозрение ведет к трагедии. Оно наступает неожиданно: благодаря случайной встрече с дочерью миллионера Янк начинает сознавать, что видит все не так, как обстоит в действительности. Посмотрев на себя и окружающий мир ее глазами, он постигает, что, вопреки его представлениям, основанное — вовсе не созидание, а денежный мешок, а сам он — не творец и властелин Вселенной, даже не человек, а внушающее ужас чудовище, «косматая обезьяна». Эти слова жгут его, как клеймо.

Сброшенный с высот своего сознания в бездну реальной американской жизни, Янк переживает тяжкую душевную ломку. Он загорается желанием покарать обман — разделаться не только с королем стали, обратившим его труд в свой капитал, но и с капитализмом. Однако стремление Янка изменить положение вещей оказывается неосуществимым: его поднимающийся из глубин души искренний протест против несправедливого мира вызывает подозрение у социалистов, до того казавшихся ему единственно возможными союзниками. После этого Янк остается в полном одиночестве. Не встречая понимания нигде, он мечтает теперь повернуть историю вспять, вырваться из проклятого настоящего. В отчаянии он бросается в объятия гориллы, чтобы воссоединиться с доисторическим, гармоничным миром природы. Но и уйти назад, в прошлое, нельзя — рушится его последняя надежда, и вместо единения в не искаженном цивилизацией естестве он находит гибель, пытаясь под конец иронией смягчить горечь поражения.

В художественном мире О'Нила с его глубоко раскрытым социальным контекстом трагедия современного человека приобретает космические масштабы. Герой сталкивается с действительностью не только на уровне обстоятельств или социальной системы. Он часть универсума. При таком понимании героя о'ниловская драма заключает в себе не только острую социальную критику, но и обобщения философского характера.

Обусловленная таким образом насыщенность содержания не исключала забвения эстетических проблем. Выступив поборником реализма, О'Нил не остался равнодушен к художественным исканиям современного театра. В 20-е гг. он активно экспериментирует с драматургическими формами. Все возрастающая тонкость и выразительность психологического письма, присущая реалистической драме, соединяется в его пьесах с широким использованием открытий различных художественных течений, форм условного театра, в особенности экспрессионистской драмы, как то можно видеть в таких пьесах, как «Император Джонс», «Косматая обезьяна» или «Всем детям Божиим...». Экспериментирование с драматургическими формами характерно для большинства пьес О'Нила, созданных в 20-е гг.

Однако это ни в коем случае не означало простого копирования или заимствования готовых образцов. О'Нил в полном смысле остался оригинальным художником, создавая собственный, не похожий ни на один из существовавших тогда тип драмы, в котором элементы реалистического и условного театра не только не исключают друг друга, но находятся в активном взаимодействии. Живо откликаясь на новаторские начинания современного театра, он расширяет арсенал средств художественной выразительности, разрабатывает новые приемы построения действия и диалога, использует маски, символы, «поток сознания», переводит внутренние монологи в зрительные образы и в целом кардинально изменяет тем самым язык отечественной драмы.

При этом обращает на себя внимание четкое разграничение сфер, в которых выявляется действие различных по направленности тенденций в пределах одной художественной структуры: сохраняя верность реализму, драматург неизменно отдает ему предпочтение в обрисовке характера героев, тогда как в построении действия он нередко обращается к экспрессионистским и другим приемам условного театра для обострения динамики, повышения драматизма. Иначе говоря, О'Нил стремится к синтезу выразительных средств, добиваясь адекватного воплощения современного мира с его вопиющими контрастами, обострившимися конфликтами, распадом связей, динамизмом, дисгармонией.

Пьесы О'Нила отражают конфликты современного мира, но, уходя корнями в действительность, его трагедии устремлены к вечности. В конкретном сюжете проступают универсальные проблемы человеческого бытия, обобщенно осмысленная трагедия отчуждения. Противостояние с враждебным миром приводит к необратимому расщеплению сознания героя, он вступает в конфронтацию с самим собой, отчего его конфликт с миром перерастает в конфликт внутренний, действие облекается в оболочку психологии, его исход приобретает фатальный характер. Лишившись единственной опоры, целиности, человек обречен на поражение и гибнет в безысходной душевной борьбе.

Понимание О'Нилом американской действительности коренным образом расходилось с оптимистическим настроем «века джаза». Идея «американской исключительности», питавшая безоглядную веру в себя его соотечественников, не вызывает у него, как и у других крупнейших писателей того времени — Фолкнера, Драйзера, Т. Вулфа — никакого сочувствия. «Предположим, — писал он, — однажды мы внутренним взором вдруг ясно увидим истинную ценность нашего победно шествующего под звуки литавр материализма; увидим его цену — и его результат — в категориях вечных истин! Какая это будет колоссальная, стопроцентная американская трагедия (...) Трагедия не свойственна нашей почве? Да как же — мы сами трагедия, ужаснейшая из всех, написанных и ненаписанных!»

Новый вариант такой трагедии О'Нил предложил в «Любви под вязами» («*Desire Under the Elms*», 1924), появившейся незадолго до «Американской трагедии» Драйзера и «Великого Гэтсби» Фицджеральда, с которыми она созвучна в своей проблематике. Ее действие отнесено к середине XIX в., но в этой исторической по характеру пьесе бьется живой пульс современности. В то же время в ней, безусловно, присутствуют параллели с античным мифом и драмой, значительно расширяющие ее контекст и силу воздействия. Обращенная к действительности пьеса, явившаяся одним из высших достижений о'ниловского гения, вписана в вечность.

В многоплановом конфликте пьесы любовная драма героев нерасторжимо переплетается с беспощадной борьбой за ферму, за землю. Это противо-

естественное соединение мотивов и лежит в истоке трагедии, представленной закономерным порождением окружающей жизни, в которой проступают контуры собственнического общества.

Поясняя в одном из поздних интервью, почему он считает Соединенные Штаты «величайшим провалом», О'Нил назвал причиной то, что «их главная идея — бесконечная игра, попытка овладеть собственной душой через обладание тем, что ей не принадлежит». Хотя и сказанные по иному поводу эти слова необычайно емко выражают смысл происходящего в «Любви под вязами».

В борьбе, порожденной ненасытной жадностью обладания, герои разрываются между алчностью и любовью. Собственнический инстинкт превращает в злейших врагов людей, связанных тесными семейными узами, — Эфраима Кэбота, его сыновей и его молодую жену. В своем ослеплении они видят друг в друге не более чем орудие осуществления своих целей. Подчиняя чувство корыстному расчету, они настолько забывают о своей человеческой сущности, что и самих себя перестают воспринимать как людей и в затаенной ими беспощадной игре распоряжаются собой как бесчувственными пешками. Старый Кэбот, женившись на Эбби, стремится навечно закрепить свою власть над фермой; его младший сын, Ибен, мечтает отомстить отцу за покойную мать и вернуть себе якобы принадлежавшую ей ферму; познавшая нужду Эбби, которой необходим наследник, чтобы стать владелицей фермы, решает соблазнить Ибена.

Мотив навязанного обществом нарушения законов естества просматривается в пьесе так же ясно, как ранее в «Косматой обезьяне» и в трагедии протагонистов пьесы «Всем детям Божиим даны крылья», где дано, наряду с «Императором Джонсом», самое глубокое в то время воплощение расового конфликта. Вместе с тем О'Нил, разрабатывая форму современной трагедии, в определенном смысле возвращается в «Любви под вязами» к своим более ранним драматургическим опытам, заставляя прежде всего вспомнить упоминавшийся ранее «морской цикл». Трагедия вновь мыслится автором как удел всех действующих лиц, но сами образы персонажей отличаются той глубиной психологического письма, которая была недоступна О'Нилу в пору создания «морских пьес».

Преданное героями естество жестоко мстит за себя — пробудившееся чувство ломает тщательно выношенные планы, принеся Ибену и Эбби радость взаимной любви. Но, опутанные сетями расчетов, они попадают в плен мучительных подозрений и отчуждения, приводящих к ужасной развязке — убийству младенца. Очевидный в их поступках отрыв от органической жизни предопределяет трагический исход — лишь осознав свою вину, испытывают герои пьесы в финале миг очищения и трагического просветления.

Несомненные переклички с «Любовью под вязами» в своей проблематике обнаруживает очень интересная пьеса «Марко-Миллионщик» («Marco Millions», 1925, опубл. 1927, пост. 1928). Ее жанровая структура отличается большой сложностью: это философская притча, написанная в форме восточной сказки, в которой ярко проявился сатирический дар О'Нила. Острые его сатиры направлены на главного героя, знаменитого путешественника Марко Поло, первым из европейцев посетившего Дальний Восток — Монголию и Китай. Зерно образа — погоня за материальным богатством, в которой герой безнадежно растрчивает богатства души, предает высшие идеалы и, сам того не понимая, теряет надежду на подлинное счастье. Претендуя

на бессмертие души, он на самом деле несет в себе проклятие стяжательства, тяготеющее над всей западной цивилизацией.

Рисуя в «Великом боге Брауне» («The Great God Brown», 1926) трагедию художника в американском обществе, который вынужден жертвовать интересами искусства ради успеха, О'Нил вновь соединяет трагедию и сатиру. Как и в рассмотренных выше пьесах, героя, талантливого архитектора Дайона Энтони, отличает усугубляющееся по мере развития действия расщепление сознания, которое делает неизбежной его гибель. Для передачи психологического разлада драматург использует здесь маски, которые также трансформируются, отражая расширяющуюся пропасть между видимостью и сущностью (впервые они появились у О'Нила в «Косматой обезьяне», в сцене на Пятой авеню, где они выступают как одно из средств сатирического обобщения: в масках движется перед Янком, впервые попавшим в этот фешенебельный район, процессия «манекенов» — заправляющих миром, но утративших малейшие признаки жизни, «механических» владельцев состояний).

В раскладе сюжета Дайону противопоставлен Билли Браун, преуспевающий бизнесмен и заурядная личность, перед которым закрыт путь к тайнам искусства. В первой части пьесы не блещущий ни умом, ни талантом, ни душевной широтой Билли выступает главным объектом сатиры, и все же его нельзя рассматривать как подлинного антагониста героя. В изображении О'Нила антагонист — это сама общественная система, навязывающая всем ложные ценности. В финале пьесы Билли, который гибнет от пули полицейского, уже предстает в облике трагического героя. Драматург неизменно настаивал на трагичности тех потерь, которые вызваны служением богине успеха, и в свете такого понимания американского бытия подобный поворот не выглядит особенно неожиданным. Однако он недостаточно подготовлен самим развитием действия, подрывает единство замысла и трагического эффекта, хотя и усиливает общечеловеческое звучание пьесы.

Так же трагически бесповоротна судьба героини «Странной интерлюдии» («Strange Interlude», 1928). О'Нил явно откликнулся в этой пьесе на трагедию «потерянного поколения», определенные черты которого нашли отражение в образе Нины Лидс. Первая мировая война безжалостно вторглась в ее уютный, казалось бы, надежно укрытый от внешних потрясений мир, разрушив его до основания. Потеряв возлюбленного, сгоревшего в небе над Францией, Нина, надломленная пережитым, становится жертвой болезненных комплексов и неврозов, неотвратимо толкающих ее к саморазрушению.

В «Странной интерлюдии» снова возникает мотив попорченного естества, мстящего тем, кто пытается подчинить своей воле, пусть даже из благих побуждений, непреложный закон природы. Желая спасти Нину, ее друзья создают как будто безупречный план, но природа, в темной глубине которой скрывается недоступная человеческому разуму тайна, жестоко смеется над их самонимием. Нина оказывается связана узами брака с нелюбимым человеком, разорвать которые не имеет морального права, даже встретив любовь. Ее уделом становится безрадостное существование, вечная ложь, разочарование во всем, обман и терпение, которое дает ей силы пережить смерть своей любви.

Воплощая в образах своих героев, непоправимо утративших цельность души и нравственные основы, современного человека, О'Нил находит выразительную форму, позволяющую непосредственно ощутить то расщепление души, которое с неизбежностью предвещает трагический исход. Распад личности, неспособной соединить в единое целое свои отдельные грани и управ-

лять ими, представлен в пьесе контрастом диалогов и монологов-«поток сознания».

Начиная работу над монументальной трилогией «Траур — участь Электры» («Mourning Becomes Electra», 1931), которой О'Нил открыл 30-е годы, он первоначально намеревался использовать маски для воплощения разорванности сознания героев, но впоследствии отдал предпочтение средствам психологической драмы.

Основу трагедии составляет в трилогии новая вариация уже знакомого мотива фатального отпадения самой человеческой природы от положенного природой закона. На этот раз усечение личности происходит под воздействием пуританства и утверждения индивидуальной воли. Воспитанные в суровом пуританском духе, герои трилогии не способны к любви и состраданию. В их иссохших сердцах легче уживаются ненависть и гордыня. Они не знают радости и естественного наслаждения жизнью, и под крышей их дома никогда не жило настоящее счастье.

Сохраняя в общем плане канву классического мифа о падении дома Атридов, вдохновлявшего великих трагиков древности — Эсхила, Софокла и Еврипида, О'Нил рассказывает мрачную историю крушения могущественного ново-английского рода. Как и в «Любви под вязами», параллели с античным мифом раздвигают рамки действия, выводя его во вневременную сферу, хотя оно ни в коей мере не порывает с современностью и реально-историческим временем, к которому отнесена трилогия. Ее события разворачиваются по окончании Гражданской войны в США. Завязкой служит возвращение домой ново-английского генерала Эзры Мэннона, который вскоре гибнет от рук жены, Кристины.

Пытаясь сбросить власть прошлого, герои трилогии все больше становятся его пленниками. Они берут на себя роль мстителей, но лишь множат число жертв, прокладывая кровавый след в бесконечность будущего. Однако трилогия не завершается полной безнадежностью. Как и в «Любви под вязами», ее финал знаменует нравственную победу одной из героинь, Лавинии. Поединок с судьбой, в который она вступает, требует от нее не только огромного напряжения сил, но и жертв. Чтобы разорвать узы родового проклятия, Лавиния отказывается от личного счастья, избирая жизнь, равнозначную смерти. Навсегда заколоченные двери родного дома поглотят ее, как могила. Поступок Лавинии — реальный шаг к изменению мира, которое виделось драматургу не как результат воздействия на него извне, а как устремление духа, рожденное в глубинах сердца.

После трилогии, работа над которой потребовала огромного творческого напряжения, О'Нил написал еще две пьесы. Одна — легкая, исполненная некоторой ностальгии комедия, вещь для О'Нила исключительная, пользовавшаяся большой популярностью в свое время, да и теперь сохраняющаяся в репертуаре американского театра. Другая — драма, герой которой, страдающий от разорванности сознания, пытается сломить ее религиозным смирением, — не принесла ему успеха. Вскоре после постановки этой пьесы О'Нил, тяжело переживавший свою неудачу, надолго прерывает непосредственные связи с театром. Кажется, что, находясь в расцвете сил, драматург положил конец своему творчеству.

К счастью, этого не произошло. У него возникают новые замыслы: начинается работа над грандиозным историческим циклом, «Сказанием о собственных, обокравших самих себя». В конечном счете цикл, разраставшийся по мере работы, должен был состоять из 11 пьес, охватывающих более по-

дуга столетий. Из-за тяжелой болезни О'Нил не смог осуществить свои планы, завершив лишь одну пьесу, «Душа поэта» («A Touch of the Poet», опубл. 1943, пост. 1957). Остальные были им уничтожены, однако впоследствии было обнаружено несколько незаконченных рукописей других пьес цикла.

Одновременно он работает также над циклом автобиографических пьес, циклом одноактных пьес, а также философской притчей «Продавец льда грядет» («The Iceman Cometh», 1939, опубл., пост. 1946). Грандиозность замысла пьесы раскрывается далеко не сразу. Замедленная экспозиция вводит в атмосферу убогого салуна, напоминающую обстановку «морских пьес». Его завсегдатаи — «бывшие люди» — представляют собой гротескную карикатуру на великое американское общество. В основу пьесы, окрашенной ностальгической дымкой, драматург положил собственные воспоминания о днях своей юности. Сила ее воздействия заложена в разработке темы иллюзии, которая в изображении О'Нила выступает единственной опорой личности в ее конфликте с действительностью, свидетельствуя о глубине его разочарования в окружающем мире. Но ни острота ее проблематики, ни высокое драматургическое мастерство в разработке характеров и действия не обеспечили успеха постановке пьесы, признанной впоследствии наряду с пьесой «Долгий день уходит в ночь» вершиной его творчества и драматургии США.

Согласно воле автора пьесы «Долгий день уходит в ночь» («Long Day's Journey Into Night», опубл. 1940, пост. 1956), как и «Луна для пасынков судьбы» («A Moon for the Misbegotten», 1943, пост. 1947, опубл. 1952), основанная на автобиографическом материале, должна была увидеть свет лишь спустя 25 лет после его смерти. В ее создание страдавший тяжким недугом О'Нил вложил всю боль своего сердца, увенчав свой творческий путь «сто-процентной американской трагедией».

Как уже говорилось, все эти пьесы оставались неизвестны театру и читателю. Возвращение О'Нила на сцену после двенадцатилетнего перерыва состоялось в 1946 г. с пьесой «Продавец льда грядет», тогда не имевшей успеха. Критика вынесла в то время суровый приговор, подводящий неутешительный итог творческого пути писателя, оказавшийся преждевременным.

Блестящим ответом подобным критикам была оценка, которую дал О'Нилу еще в 30-е гг. в своей нобелевской речи Синклер Льюис. Его заслуги «перед американским театром, — сказал тогда писатель, — выражаются всего лишь в том, что он за какие-нибудь десять — двенадцать лет совершенно преобразил нашу драму, представлявшую собой аккуратную, лживую комедию, открывшую нам благодаря ему великолепный, страшный и грандиозный мир... жизнь ему представляется не разлощенной по полочкам в кабинете ученого, а как нечто грандиозное и часто даже ужасное, наподобие урагана, землетрясения или всепожирающего пожара»¹.

Судьбу творческого наследия О'Нила решили посмертные постановки пьесы «Долгий день уходит в ночь» и других поздних пьес в 1956—1957 гг. С них началось возрождение интереса к его драматургии и ее окончательное триумфальное утверждение на американской сцене, которой его пьесы больше не покидали.

Лучшие пьесы О'Нила прочно вошли в золотой фонд американской и мировой драматургии XX в. и начиная с 20-х гг. ставились в крупнейших те-

¹ Писатели США о литературе. М.: Прогресс, 1982. С. 246.

атрах мира при участии выдающихся актеров — П. Лорд, П. Робсона, Л. Фонтенн, А. Назымовой, Дж. Робардса, Л. Ульман, Л. Оливье и др.; в фильмах снятых по его пьесам, выступали Г. Гарбо, К. Хелберн, М. Ричардсон. Большой вклад в освоение драматургии О'Нила в нашей стране внес А. Я. Таиров, чьи постановки с А. Г. Коонен имели международный резонанс. Их высоко ценил и автор, называвший их лучшими среди всех, какие он видел.

Жан-Поль Сартр (1905—1980)

Литератор энциклопедического склада, Жан-Поль Сартр в современной культуре Запада скорее исключение, чем правило. Разносторонние дарования не были чем-то из ряда вон выходящим во Франции просветительского XVIII в., в XX столетии они редкость. Философ солидной университетской заправки, виртуоз журнально-газетной полемики, блистательный эссеист, Сартр, кажется, и создан для того, чтобы быть идеологом, властителем дум рядом со своими собратьями — художниками слова.

Сразу же после 1945 г. Сартр и стал им в глазах мелкобуржуазной интеллигенции. Сартр будоражил мысль, бережил совесть, давал толчок и пищу умам. Острота его анализа, умение чуть ли не с ходу докопаться до корня назревших вопросов под углом зрения отдельной личности — все это немало способствовало тому, что атеистический экзистенциализм, вождем которого Сартр выступил, к середине XX в. оказался третьим — после марксизма и католичества — ведущим течением в духовной жизни Франции, да и не только Франции.

Герой романа «Тошнота» («La Nausée», 1938) к своим тридцати годам успевший с избытком накопить душевную усталость, писатель Антуан Рокантен, пытается разобраться в странных и крайне неприятных состояниях, которые иногда его охватывают. И постепенно обнаруживает, что уяснить себе эти приливы дурного до болезненности настроения означает не больше не меньше как докопаться мыслью до самых что ни на есть первооснов человеческого бытия. «Тошнота» — лирическая исповедь, где дан предварительный, еще не очищенный от житейской плоти и прибегающий пока к обывательскому языку набросок теории поведения личности, вскоре выстроенной Сартром по всем правилам философствования в его труде «Бытие и ничто» («L'Être et le Néant», 1943). За исходный пункт он берет анализ свободы изолированного одиночки в жизни, которая не знает никакой изначальной предопределенности, в том числе и божественной.

Озарение, приносящее окончательную ясность, посещает его в разгар самого мучительного припадка. Очнувшись, Рокантен спешит записать: «Недавно я сидел в городском саду. Корень каштанового дерева уходил в землю как раз под моей скамьей. Я уже не сознавал, что это именно корень. Слова исчезли и вместе с тем значение вещей, способ обращения с ними... И затем мне было откровение. — От него перехватило дыхание. Никогда раньше, до этих последних дней, я даже не предчувствовал, что такое «существовать»... И вот вдруг все стало ясно, как день: существование внезапно сбросило покровы. Оно утратило облик безобидной отвлеченности и оказалось самым тестом вещей, корень был весь из теста существования».

Самочувствие такого рода насквозь трагично по той простой причине, что им утрачены мало-мальски надежные мерила, на основе которых оно могло бы судить о сравнительной ценности тех или иных явлений, намерений, действий, их разнице, степени важности, вреде или пользе, смысле или

бессмыслице. В царстве всеуравнивающей разноразности даже сама жизнь не имеет ни значения, ни оправдания — исчезли предпосылки, исходя из которых ей отдается предпочтение перед смертью. И когда из-под пера Рокантена произвольно выходит слово «абсурд»¹, оно кажется самому пишущему последним увенчанием осенившей его мудрости.

Сартр полагает краеугольным камнем достоинства личности трезвое признание нелепицы «существования». В «Тошноте» ведется настойчивый спор против двух разновидностей мышления, поставляющего доводы в пользу подобного метафизического и одновременно житейского самообмана, — «ловчей совести» и «недобросовестного верования», «дурной веры» («la mauvaise foi»), как он называется у Сартра.

Первая, пошлая, низменно-своекорыстная разновидность — довольное собой, тупо уверенное в себе мещанское правильное мышление. Оно особенно сквозит в облике, повадках, разговорах и даже одежде «отцов города» — торговой, деловой и чиновничьей верхушки его обитателей. Самое глупое в них и самое несносное — то, за что Рокантен всех их скопом припечатывает в своих записках презрительным «мерзавцы»², — ревностная серьезность, с какой они деловито прозябают сами и насаждают вокруг уклад своего прозябания. Понятия этих, по слову нашего Гоголя, «существователей» о подобающем жизненном «порядке» внушены заботой о выгоде и преуспевании, но приобретают в их услужливо-оборотистых умах мнимобескорыстный ореол освященных свыше, дарованных волею Божьей. Сартр пробует взорвать слав собственничества и христианства, метя в отправную философскую бездоказательность жизнечувствия, замешанного на вере.

Заход именно отсюда по-своему напоминал бы давние споры рационалистического просветительства против богословия и очевидно «неразумного» суеверия, если бы опорная площадка гуманистов, уповающих на всемогущество и ценности разума, не казалась Сартру едва ли не столь же шаткой, что и у «мерзавцев», которые тоже ведь не прочь прослыть гуманистами, только христианскими, выводящими свои права и обязанности из воли Божьей. Правда, преемники возрожденчески-просветительского гуманизма в глазах Сартра несравненно великодушнее выжиг-«правоблюстителей». Но и простодушнее. Они беспомощны, крайне недалеки и потому зачастую жалки. В «Тошноте» этих мировоззренческих противников Сартра олицетворяет помятый жизнью бедняга, которому Рокантен дал про себя прозвище Самоучка, который прилежно изучает от корки до корки книги, беря их подряд по алфавиту. Самоучка уповает на то, что по завершении своего «алфавитного» образования он сделается энциклопедистом, будет сведущ во всем на свете, и тогда ему откроется самая последняя правда. Карикатурным Самоучкой Сартр пробует высмеять худосочие книжной культуры. И, шараясь в противоположную крайность, отдает предпочтение непосредственному наитию Рокантена.

А вслед за этим не менее решительно объявляется беспочвенной и главная ценность гуманизма, с большей или меньшей долей осознанности извлекаемая из предположения, что человек есть самое совершенное чудо природы.

¹ В свете будущих судеб этого понятия во французской культуре Сартр словно выпускает джинна из бутылки: в «Тошноте» «застолблено» почти все, что позднее воплотится в кошмарно-причудливые притчи «театра абсурда» Беккета и Ионеско и сочинения неороманиста Роб-Грийе.

² Французское слово «les salauds» можно перевести и резче: «сволочи».

ды и вместе с тем доказательство целесообразной устремленности всего этого. Она, эта ценность, без которой вообще нет гуманизма, как бы он ни толковался, — в благоговении перед личностью ближнего, в возведении братской приязни к себе подобному (для верующих еще и «богоподобному») в степень высшего долга совести, во всем том, что подразумевается под словом «человеколюбие»... И светский гуманизм, согласно Сартру, есть всего только обмирщенное христианство, псевдорационалистическая надстройка над суеверием.

Однако победоносность этой расправы раннего Сартра над гуманизмом совсем не бесспорна. Хотя бы потому, что не-гуманизм Рокантена зиждется на недоказуемом «откровении».

Вымысел — единственное, что не вязнет в «существовании», а отрывается от липкой материальности, над ней воспаряет... В привокзальном кафе Рокантен слушает заезженную пластинку с записью джазовой песенки. И ему внезапно приходит в голову, что сочиненная кем-то неведомым музыка являет собой совершенный порядок, где каждый следующий звук действительно неслучаен, неизлишен, необходим. А вместе с тем она и не сводится к доносящим ее до слуха «существованиям» — певице, инструментам и тем, кто на них играет, патефонной игле, разьеженным канавкам диска... И все, кто причастен к созданию этой мелодии, — композитор, певица, музыканты — «спасены... Они смыли с себя грех существования».

Рокантен решает испытать похожий путь — написать книгу. Только не историческую, не посвященную тому, что однажды существовало, а полностью вымышленную. Чем, однако, задуманная книга будет так уж отличаться от тех, что берет подряд с полок Самоучка и на досуге почитывают прочие «мерзавцы»? Из этого порочного круга, куда втянута мысль Сартра в «Тошноте», выход только один: всячески настаивать на безотносительности того, что предстоит сочинить, к «существованию». Но, увы, выход мнимый. Бессодержательность результатов такого труда сделает бессодержательным и сам труд, жизнь, потраченную на добывание беспримесного «не».

Театру Сартра, как и его прозе¹, в завоевании публики принадлежит не последняя роль. Каждая из его пьес — очередная встреча на подмостках Сартра-философа и Сартра-политика. Возникая на пересечении этих двух главных линий его мышления, родственно близких, но далеко не во всем стянутых в тугую узел, сартровский спектакль всегда в большей или меньшей мере откровенно философичен и в большей или меньшей мере публицистичен. Умозрительная притча и журналистский памфлет — два крайних полюса, между которыми он колеблется, в обоих случаях оставаясь сугубо идеологичным, приглашающим зрителя в первую очередь не к сопереживанию, а к соразмыслению.

В театре середины XX в. иногда выделяют «театр представления» и «театр переживания». Следуя духу этого различия, театр Жан-Поля Сартра можно назвать «театром обсуждения». Каждая из его пьес — очередная встреча на подмостках Сартра-мыслителя, создавшего самостоятельную разновидность «философии существования» (экзистенциализма), и Сартра —

¹ Помимо романа «Тошнота», к наиболее значительным прозаическим произведениям Сартра принадлежат сборник рассказов «Стена» («Le mur», 1939), трилогия «Дороги свободы» («Возмужание» — «L'âge de raison», 1945, «Отсрочка» — «Le sursis», 1946, «Смерть в душе» — «La mort dans l'âme», 1949), повесть о детстве «Слова» («Les mots», 1964).

политического публициста. Притча и памфлет — два крайних полюса, между которыми он колеблется, в обоих случаях оставаясь подчеркнуто интеллектуалистским, приглашающим зрителя дополнить непосредственный «наивный» отклик углубленным размышлением.

Думать в театре Сартра приходится всерьез и о серьезном. Не о мелочах житья-бытья, а о том, с чем не обязательно сталкиваешься повседневно, но над чем стоит порой ломать голову, коль скоро ты одарен разумом. Пытка мыслью — обычное состояние личности в пьесах Сартра, тут почти все на дыбе неумолимого «быть или не быть». А произносил свое «да» одной из возможностей, не просто сохраняют жизнь или подписывают себе смертный приговор, но закладывают краеугольный камень мировоззренческого сооружения со своей онтологией и вытекающей из нее нравственностью. Лицом к лицу с вселенной, историей, государством, веком, когда связь времен распалась так, что надежд соединить ее накрепко вроде бы нет, человек своим выбором и порой единственным поступком решает и собственную судьбу, и судьбу других, многих. Огромная, подчас непосильная душевная ответственность ложится на его плечи. Ведь выбрать линию своего поведения, а стало быть — выбрать себя самого, смысл своей жизни волей-неволей означает попытку придать тот или иной смысл жизни окружающих, подтолкнуть и их на предпочтительный путь. В конечном счете добавить от себя желательный — пусть малый — оттенок к тому, в чем усматривается смысл жизни всего человечества.

Конечно, ход земных дел может ни капельки не измениться от этого вмешательства, просто сметая с дороги упрямую человеческую пылинку. Но перед собственной совестью — поистине последним судьей там, где нет ни Божьего промысла, ни его мирских замещений, — она достойна именоваться личностью лишь тогда, когда, вопреки своей хрупкости и смертности, отстаивает свою правоту. Чувство, заряженное мыслью и ставшее призванием. Сартр, по его словам, через головы своих относительно близких предшественников, драматургов бытового и психологического театра, хочет вернуться к урокам XVII в., к отцу французской трагедии Корнелью, и еще дальше в глубь прошлого — к заветам древнегреческих трагиков.

При всех своих несогласиях со старым просветительством Сартр наследует его первоочередную обращенность к самостоятельному разуму, благодаря которому человеком движет не слепое наитие, а осознанная решимость. Нужды тела при этом тоже не оставлены в небрежении. Сартр в своем театре (не говоря уже о прозе) на редкость откровенен, когда речь заходит о терзаниях и запросах плоти. Не брезгает он и впрямую физиологией. И это проступает даже на уровне слога — в сплав языке, изоциренно отточенного в передаче оттенков мысли, — с просторечием, площадной вульгарностью, вплоть до крепких словечек из арго. И тем не менее «отелесненный» таким способом анализ не лишен своих пробелов: если считать (вслед за Платоном), что человек, так сказать, «трехсоставен» — рассудок, душа, тело, — то у Сартра, особенно раннего, ослаблена чуткость к среднему звену.

Свобода недоволощенная, «проект» личности претворяется — по ходу обдуманного, внутренне взвешенного и вслух проговоренного определения позиции — в личность воплощенную, состоящую, действительно и весомо присутствующую в мире. Необходимая для этого острая ситуация поэтому не просто внешняя обстановка, рамка происходящего, но основной рычаг пьесы Сартра, считающего свой театр прежде всего «театром ситуаций». Последние могут быть с виду весьма непритязательными, порой даже сводиться к

случаю из газетной хроники. Однако они неизменно повернуты и толкуются так, чтобы «освещать самые существенные стороны человеческого удела» («Ковать мифы»).

В попытках встряхнуть, побудить к требовательной самопроверке и сплотить умы, полчаса назад разрозненные, вокруг того, что касается или может коснуться решительно каждого, — назначение спектакля. И в этом «обряде» соразмышления многих, когда они одновременно протягивают мысленную нить от сугубо личного и житейского к бытийно-всезначимому, сохраняется, в глазах Сартра, немало от древнего ритуального зрелища.

Театральное призвание проснулось в Сартре сравнительно поздно, в тридцать пять лет. И пробудил его немецкий лагерь для военнопленных, куда он попал в 1940 г. Залом, где состоялся дебют драматурга, чьим пьесам вскоре предстояло обойти сцены европейских и американских столиц, был барак за колючей проволокой; первой пробой себя на незнакомом поприще — самодеятельный рождественский спектакль. Текст его остался знакомой лишь товарищам Сартра по заключению предыстории его театра.

Историю этого театра открывает трагедия-миф «Мухи» («Les mouches»).

Когда в июне 1943 г. в занятом гитлеровцами Париже был показан первый спектакль по Сартру «Мухи», зритель безошибочно улавливал в этой обработке древнегреческого мифа об Оресте, мстящем за убийство своего отца Агамемнона матери Клитемнестре и ее сожителю Эгисфу, злободневное иносказание, призыв к непокорству. Воображение легко втягивалось в русло подстановок: Эгисф — это нацисты, хозяйничающие в покоренной стране. Клитемнестра — их пособники из Виши, вступившие в преступную связь с иноземными насильниками, тираноборец Орест — один из первых добровольцев Сопротивления, подающий соотечественникам пример свободы, его сестра Электра — французы, мечтающие о низвержении кровавых правителей, но колеблющиеся и не дерзающие взяться за оружие.

Все это, несомненно, подразумевалось в «Мухах». Дело только в том, что подобное прочтение, затрагивая лежавший на поверхности пласт «Мух», далеко не исчерпывает этой притчи для подмошечников. Вернее, для Сартра сами исторические потрясения тех лет — особенно разительное напоминание о том, что он, как и Мальро и примерно в том же смысле, называет «человеческим делом».

«Жестокие условия нашей битвы, — писал Сартр в статье «Республика молчания» (1944), — сняв все румяна и покровы, сделали наконец самой нашей жизнью то невыносимое, душераздирающее состояние, которое именуется уделом человеческим. Изгнание, плен, особенно смерть, ловко замаскированные от нас в пору благоденствия, оказались теперь предметом наших повседневных забот; мы постигли, что это вовсе не случайности, которых можно избежать, ни даже опасности постоянные, но все-таки привходящие, — нет, нам пришлось взглянуть на них как на наш удел, нашу судьбу, как на глубинные предпосылки человеческого существования». Театральный пересказ древнего предания об Оресте и выполнен Сартром в этом двойном ключе: как переключка с тем, что пережито французами в годы нашествия, но переключка, которая понуждает расслышать в сегодняшних бедах отголоски извечного людского проклятия. «Мухи» — столько же иносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько и миф об одной из граней «человеческого удела».

Отсюда — двойной масштаб, принятый Сартром и позволяющий ему постоянно переключать все, что происходит или говорится в трагедии, из плоскости иносказательно-исторической в плоскость философствования об «уделе» и обратно. Отсюда — двойной завет, брошенный Орестом в зрительный зал: одновременно агитационный лозунг и мировоззренческое «исповедую». Отсюда — два врага, которые даны Оресту: Эгисф и Юпитер, тиран земной и тиран небесный, диктатор и бог.

Жители города Аргоса, где царит Эгисф со своей пособницей Клитемнестрой, не просто забыты и напуганы. Они еще и жертвы не лишнего хитрости внушения: изо дня в день их уверяют, что они вполне заслужили свой позор и потому обречены на нескончаемые угрызания совести. Когда-то, слышав доносившиеся из дворца крики убиваемого Агамемнона, они заткнули уши и смолчали. Эгисф ловко раздул их стыд за тогдашнюю трусость, превратил его в первородный грех, объявив покаяние личной добродетелью и гражданской доблестью. Духовным оскотением подданных Эгисфа пятнадцать лет кряду занимается пропагандистская машина, вдалбливающая в головы мысль о повальной и неизбывной вине. В ход пушено все, от оружия стражников до проповедей жрецов, от напавших на город мух — материализованных укоров нечистой совести до наглядных пособий в виде измазанного кровью идола, водруженного на уличных перекрестках. Не обошлось и без назидательного личного примера — самой Клитемнестры, чьи основополагающие, «конституционные» прегрешения всем уже навязли в зубах и которая теперь, потеряв слушателей среди знающих все наизусть горожан, выворачивает грязное белье своего прошлого перед первым приезжим. И как апофеоз государственного покаянного культа: раз в год — ритуальные бдения на празднике мертвецов, когда аргосцы, поголовно впадая в мазохистский экстаз, предаются иступленному самопоношению.

Вечно трепещущим горожанам Эгисф кажется грозным владыкой. На деле же он сам — жалкий раб, порождение их испуга. Все его «заслуги» — ловкость шулера, скрывшего от них своим кривляньем один простой секрет: они свободны. Достаточно, чтобы эта истина озарила ум хрупкого юноши Ореста, и Эгисфу ничего не остается, как позволить проткнуть себя мечом, словно чуело.

Ведь в конце концов Эгисф со всеми его охранниками только марионетка в руках паясничавшего громовержца Юпитера. Он — земное орудие надмирной тирании, инструмент, который выбрасывают, когда тот изнашивается. Эгисфы приходят и уходят, Юпитеры остаются. Юпитера одолеть куда труднее. Электра испытала его железную хватку в ночь после расправы над отчимом и матерью, когда вместе с братом укрывалась в храме Аполлона и здесь поняла, что ей не достанет мужества оправдать по совести собственный поступок. А между тем, кто, как не она, перенесенными ею с детства унижениями заслужила право мстить? И кто, как не она, беззащитная девочка в белом платье, отдала себе отчет в том, что необходимо прибегнуть к насилию? «Зло одолеешь лишь злом», и такое «зло» есть добро. И вот, дождавшись свершения своих чаяний, Электра вдруг потеряла почву под ногами. Теперь уже Юпитеру ничего не стоит убедить ее в том, что, перейдя от слов к делу, она сделала преступницей и, подобно матери, навек обречена замаливать грех. Вместо того чтобы самой решать, справедливо ли ее мшление, Электра, не умеющая жить без санкции извне, прибегает к заповедям о предустановленном кем-то свыше добре и зле и тем передоверяет носителю божественной воли право осудить ее или оправдать.

Спор Ореста с Юпитером — философская сердцевина пьесы и призван обосновать неотчуждаемое право личности выбирать свой способ действий независимо и даже вопреки любым сверхличным предначертаниям извне, чьи бы уста их ни возвещали — человеческие или божеские. Спор этот завязался, когда Орест на душевном распутье, колеблясь между желанием поскорее убраться из города и побуждением вступить за справедливость, просил совета у всевышнего. И тотчас же его получил: Оресту лучше не вмешиваться, оставить в Аргосе все по-прежнему. Выходит, повелителю Олимпа любезен кающийся город с его мухами, убийцей на троне, культом виновности и особенно его страхами: ведь страх божий — залог благочестия, послушания, несвободы.

Оресту ясен теперь промысел небес — и он поступает наоборот. Ни перед кем, кроме самого себя, Орест не желает отчитываться, сделал свободу от всех и вся краеугольным камнем своей морали. Мишенью обстрела со стороны Сартра, конечно же, не древнегреческий пантеон небожителей. Повелитель аргосских мух с равным успехом может сойти за христианского, иудейского, мусульманского и любого другого бога. Они одинаково связывают по рукам и ногам верующих, допуская свободу до тех пор, пока она не выходит за рамки верооткровенных заповедей, где бы они ни были записаны — в Ветхом Завете, Евангелиях или Коране. Прозрение Ореста как раз и состоит в том, что он должен оставить надежды на поддержку извне.

Подобная свобода не есть познанная и использованная законосообразность, а вызов законосообразности, вплоть до ниспровержения всякого естественного — природного или исторического — сцепления причин и следствий. И провозглашение безоглядной воли единственным побудителем личности. В этом смысле «Мухи» — не трагедия в ее издавна привычном облике. Не потому ли и трагедия Сартра об Оресте носит по-аристотелевски комедийное название: «Мухи»?

Но в таком случае отчего побежденный громовержец вовсе не спешит складывать оружие? Проницательный небожитель не поставил крест на взбунтовавшемся Оресте, прекрасно зная, что тот избрал ухабиный путь, где легко снова споткнуться. Ведь твоя свобода, роняет он пророчески Оресту на прощанье, — тяжелое бремя, «отлучение», «парша» изгнанного из стада. Снятие трагедии в «Мухах» на поверку есть перемещение источника трагического извне — вовнутрь, в сокровенное ядро свободной личности. И суть этой переименованной трагедии — в мучительной неуверенности обретения ценностных установок и смысла собственной жизни.

Трагедия такой свободы, выбросившей за борт вместе с верой в «священное» доверие к любым сущностям, — в ее бегстве от собственной тени, в ее боязни задержаться хоть на миг и опредметить себя, отлиться хоть в какой-то закон.

В «Мухах» впервые распрямилась в рост фигура сартровского искателя и мученика свободы, — затем, меняя одежды и мужая, он зашагает из пьесы в пьесу. Здесь обозначены и два тянущих его в разные стороны искуса: метафизические притязания, мираж «чистой» свободы — и потребность внедрить ее в историю, где она неизбежно сталкивается с жестокой необходимостью.

«Мухи» приоткрывали дверь в трагическую святая святых сартровской свободы: раз она на первых порах не столько служение и переделка жизни, сколько самоутверждение и пример, ее нет без зрителя, без взирающих на нее других. И вместе с тем другие для нее — опасность. Другие как посто-

янная угроза — один из ключевых моментов и в онтологии, и в творчестве Сартра. Примыкающая к «Мухам» пьеса «За закрытой дверью» («Huis clos», 1944) вышелушивает философское зерно всех этих раздумий.

Даже среди ранних драм Сартра, всегда наперед «спрограммированных», а затем ловко и ладно выстроенных, «За закрытой дверью» поражает геометрической стройностью рисунка, предельным лаконизмом, жесткостью и обнаженностью всей конструкции. Изящество этой философской теоремы на подмостках — изящество классического шахматного этюда.

На этот раз притча черпает в мифологии не какой-то один эпизод, а самую исходную посылку — дело происходит в аду. Сартровский ад, впрочем, совсем не похож на христианский: здание с бесконечным рядом камер для пыток, где каждая из комнат — всего-навсего банальный гостиничный номер. Правда, несколько переоборудованный: окон нет, дверь наглухо закрыта извне, звонок к коридорному не звонит, а электрический свет не гасится ни днем, ни ночью. Да и невозможно установить, какое сейчас время суток, — в загробном мире время остановилось. Грешники обречены ни на минуту не смыкать глаз на веки вечные и за неимением зеркал искать свой облик в зрачках соседей — вот и все уготованное им наказание, пытка бодрствованием, созерцанием друг друга, бессонницей, неусыпной мыслью.

Вскоре выясняется, что она пострашнее иных физических мук. Служитель вводит мужчину по имени Гарсен, потом по очереди двух женщин, одну зовут Инес, другую Этель. Осмотревшись, самая проницательная из них, Инес, высказывает догадку: администрация, сэкономив на адских орудиях и заплочных дел мастерах, ничуть не прогадала, просто каждому придется попеременно быть и жертвой остальных, и их палачом. Уединиться среди других невозможно, невозможно спастись в одиночку. Остается последний шанс — попытаться спастись вместе. Для этого стоит познакомиться поближе, поведав друг другу, кто за что угодил в столь странное пекло.

Броский афоризм «ад — это другие», венчающий «За закрытой дверью», сослужил дурную службу и пьесе, и ее автору. Вырванный из контекста и на все лады прокомментированный, он породил устойчивую легенду о Сартре — философствующем цинике и мизантропе, исключавшем, по крайней мере в пору работы над этой вещью, все другие связи между людьми, кроме связей жертвы и палача. Однако текст пьесы подтверждений тому не дает. Философская истина, вытекающая из мучений всей адской троицы, по словам Сартра, гораздо скромнее. Она состоит только в том, что другие чрезвычайно важны в жизни отдельной личности, которая не в силах до конца честно разобраться в себе, пока не знает мнения о себе других. Собеседники становятся палачами лишь постольку, поскольку сами они всячески прячутся в иллюзию о себе, предпочитая удобное ослепление жестокой правде.

В 1965 г., поясняя «За закрытой дверью», Сартр дал понять, что другой не обязательно мучитель, он может быть союзником и другом. Это, конечно, мысль Сартра двадцать лет спустя; в 1944 г. в его философских воззрениях она была не столько истинной, сколько гипотезой. И чтобы она стала знанием, Сартру предстояло спуститься на почву истории, немало пересмотреть и еще больше открыть заново. Понять, что «завербованность» зачастую не враг свободы, а свобода-своеволие сплошь и рядом и есть закрепощение.

История прямо вторгается в несколько разреженную атмосферу притчи уже в следующей пьесе Сартра — «Мертвые без погребения» («Morts sans sépultures», 1946). Канвой для нее Сартру послужил не миф, а случай из совсем недавнего прошлого — дней партизанского Сопротивления во Фран-

ции. Пятеро схваченных партизан заперты на захлапленном школьном чердаке. Внизу, в классной комнате, их поочередно пытаются, чтобы добить сведения о том, куда скрылся их командир. В отличие от товарищей, погибших накануне, им отведено несколько «лишних» часов, когда ничего не осталось, как думать о предстоящих пытках и казни. Им даже утаивать на допросах нечего, поскольку они действительно не знают, где теперь их командир. Они выбыли из жизни. Исчезли, развеялись все заботы, еще вчера рисовавшиеся столь важными, — каждый очутился наедине с мыслями о своем смертном уделе.

И все-таки чердак смертников у Сартра не герметически закупоренная колба. Жизнь врывается сюда. Она направляет к отрезанным от всего света пленным своего посланца, их случайно попавшего в облаву, но не узанного карателями командира Жана. И если его не выдадут, он вернется к своим и приведет с собой отряд мстителей.

Скальпель беспощадного сартровского анализа жесток даже и для видевших виды в безднах затравленного сознания. С хладнокровием хирурга он анатомирует пять душ, втянутых в поле смерти. В огромной литературе о фашистских застенках не часто встречается такое почти кощунственное вскрытие черепной коробки смертника. Близость пыток и последнего часа сдирает все покровы, заставляя каждого обнажить настоящее, подчас ему самому неведомое нутро. Из всех пятерых один только старый революционер-подпольщик, грек Канорис, не делает для себя никаких открытий — и тюрьмы, и пытки, и свидание со смертью для него не внове. Зато мудрая прозорливость ветерана позволяет именно ему исчерпывающе обозначить сложившееся положение: «Все, что происходит в этих стенах, не имеет значения. Надеяться или отчаиваться — это ничего не даст». Пусть каждый поступает так, чтобы поменьше страдать, — способы безразличны.

Случайный арест Жана опрокидывает первоначальную ситуацию. Теперь заключенным есть о чем молчать. Только что рисовавшиеся равнозначными поступки получают осмысленность, становятся ценностно значимыми.

И это дает «трусю» Сорбье, стойко переносившему опасности партизанской жизни, а теперь боящемуся предательской немощи своего тела, силы узнать, чего он действительно стоит. И погнубить героем, выбросившись из окна, но ничего не выдав истязателям. Это делает страх Франсуа, еще почти мальчика, опасным не для него одного. Это перечеркивает и раздумья Анри, одного из сартровских бытийно неукорененных интеллигентов, о том, что на пороге смерти отдельная жизнь выглядит прихотью случая.

В третьей картине обстановка на чердаке накаляется непереносимо. Между Жаном, которому в случае молчания остальных суждено жить, и его соратниками, которые отстаивают жизнь других, в том числе и его, но сами обречены умереть, разверзается пропасть отчуждения. В бездну рушится все, даже дружба, любовь, даже привязанность брата и сестры. Все, кроме заботы об общем деле, успех которого — залог того, что пытки перенесены не впустую, не напрасна и сама смерть. Сделать оправданными терзания тела, спасти свою поруганную душу, спасая товарищей, — последнее, что осталось узникам. И ради этого они делают самый страшный шаг, руками Анри умертвив подростка Франсуа, который под пытками почти наверняка предаст. Умертвив не в припадке ожесточения или вражды, а обдуманно. Оттого, что иного выхода нет и они подведены вплотную к той жуткой грани, когда на чаше весов одна жизнь — или шестьдесят, все прочее не в счет.

Что же, значит, смерть не мытьем, так катаньем заранее торжествует, независимо от исхода состязания? И те, кто полагают, что еще служат жизни, на самом деле уже обитатели загробного царства, окаменевшие, мертвые души? На алтарь какой же победы принесен труп мальчика? Не просто ли он козырь в чудовишной игре, чтобы побить последнюю ставку противников перед тем, как красиво умереть? Или мальчик все-таки задушен для спасения шестидесяти партизан?

Ответа нет, да его сейчас и не может быть — Сартр отказывается судить по намерениям. Дела — единственное, что может подтвердить или опровергнуть догадки, пролить окончательный свет на происшедшее. И для этой проверки крутой поворот действия снова возвращает троим уцелевшим свободу выбора — внезапно распахивает запертую дверь в жизнь. После того как Жан вырвался на волю, пообещав подбросить свои документы к трупу одного из убитых накануне, легко направить преследователей по ложному следу. На последнем допросе шеф полицейских обещает всем помилование, если получит нужные показания. В их и только в их власти теперь либо отказаться, тем самым признав, что они внутренне накрепко скованы мнением палачей и отныне навсегда принадлежат смерти. Либо прикинуться дрогнувшими, пренебречь оценкой садистов, тем более что те обмануты, — и получить жизнь. Выбор должен придать тот или иной смысл убийству мальчика. От этого же зависит решение спора о скромности и гордыне, который вспыхнул еще в самом начале между Анри и Канорисом и затем, то разгораясь, то угасая, философски пронизал все перипетии трагедии.

Как и лишенный корней греческий принц Орест, французский студент-медик Анри угнетен сознанием случайности, необязательности своего появления на свет и своего неизбежного исчезновения. Он и в партизаны пошел из тех же побуждений, по каким Орест решился мстить, — чтобы добыть права гражданства среди себе подобных, избавиться среди партизан от гнетущего чувства своей невесомости, зрячности на земле.

По поводу всех этих бытийных терзаний товарища Канорис иронически замечает: уж не требуется ли неверующему Анри исповедник, чтобы даровать страждущему спасение души? «Ты оттого и страдаешь, — добавляет он, — что нескромен». Сам Канорис куда скромнее. Его всегда мало волновала собственная личность, он жил для дела, слился с ним и считает себя мертвым с того момента, как перестал приносить пользу. Победа в том историческом сражении с фашизмом, в которое он вступил уже давно и вне которого не мыслил себя ни минуты, — вот с лихвой достаточное Канорису оправдание жизни и смерти.

Убийство мальчика обостряет положение. Анри не вправе отвергнуть упрек, что задушил из гордыни, — не столько ради дела и товарищей, сколько ради себя: ради того, чтобы возможное предательство мальчика не лишило и его гибель обретенного было оправдания, ради возможности исправить допущенную на первом допросе слабость, выйти победителем из поединка с палачами и перед расстрелом взглянуть на них свысока. Он и сам не в силах разобравшись, что именно возобладаало в нем, когда он сжимал рукой хрупкое горло. Но вот, с появлением шанса остаться в живых, спор этот обретает небывалую ответственность. Анри жаждет смерти. Он выиграл партию, он может теперь умереть, примирившись с собой, гордо. Под пытками он еще раз убедился, что мир, производящий извергов, подобных их мучителям, — нелеп, постыл, омерзителен. И когда представляется случай покинуть его незапятнанным, слишком глупо этим не воспользоваться. Не лучше ли

громко хлопнуть дверью вовремя? Но героизм здесь таит в себе боязнь отступиться на следующем шаге, свобода настолько не доверяет себе, что предпочитает венчающую ее гибель дальнейшему вторжению в жизнь, где ее ждут всяческие подвохи.

Прихоть одного из палачей, осмелившегося из природной подлости или зверского озорства ослушаться приказа начальства и перестрелять заключенных, обрываает это воскресение к жизни. Мертвецы остаются лежать на школьном дворе непогребенными. Но они погибли не просто великомучениками, они пали победителями. Они молчали под пытками и одержали верх в неравном поединке с истязателями. Они сделали больше — одолели жуткое наваждение, которое заживо хоронит обреченного умереть, отрывает от товарищей и близких, от всего на свете, и толкает на невольное отречение от того, что он считал своим призванием на земле. Служение правому делу они предпочли самозакланию.

«Мертвые без погребения» Сартра — пожалуй, единственная героическая трагедия французского театра XX в., действительно наследующая суровый пафос корнелевского долга: тут нет поругания гражданско-исторического поприща как царства отчуждения личности, сплошь неподлинного, лицемерного, пропитанного отравой «ловчащей совести». Своих партизан на свидании со смертью Сартр заставляет перейти от ничего не желающего слушать «нет» к стократ труднейшему «да».

И все-таки, даже воздавая сполна должное тому запасу душевной прочности и мужества, какой приносит бытийно неприкаянным совет: «Надо работать. Спасение придет само собой», — тем не менее к концу «Мертвых без погребения» безотчетно-непосредственное нравственное чувство не может отделаться от подозрений, что в этом афоризме не все ладно, что-то тяготит, настораживает. В свете убийства мальчика ради нужд дела, пусть не своекорыстного, — русская память почти наверняка предположит здесь отзвук рассуждений у Достоевского о слезинке ребеночка, пролитой во имя грядущей всемирной гармонии, — заповедь старого партизана с ее отпущением грехов прочитывается ни больше ни меньше, как разрешение на «кровь по совести», если прибегнуть к словам того же Достоевского.

Мировоззренческое «добро», которое Сартр дает подобному делячеству от истории, весьма метко было окрещено как «историцизм». Театральным манифестом последнего явилась пьеса «Дьявол и Господь Бог» («Le Diable et le Bon Dieu», 1951).

...Рыцари-наемники и лесные отшельники. Мятёжное городское просто-народье, погрязшее в суевериях крестьянство. Откупщики и шлюхи в походном обозе. Церковники всех мастей и рангов — сановники в сутанах, бродячие монахи, пастыри бедноты, самозванные пророки. Развороченная Крестьянской войной Германия XVI столетия, где распря и междоусобице нет конца, где все ополчилось на всех: города на архиепископов, крестьяне на сеньоров, владельцы замков — на соседей, брат — на брата. А исчадие этой войны, Гёц фон Берлихинген, помимо всего прочего, еще и на Отца Небесного — самого Господа Бога.

И все же сартровский «Дьявол и Господь Бог» не хочет даже прикинуться пьесой исторической. Прошрое не реставрируется, просто-напросто в его гардеробе берутся напрокат костюмы. Трезвые доводы и кощунственные хулы, обрушенные с подмостков в зал, звучат откровенным анахронизмом: то переключкой с Тертуллианом, Паскалем и Достоевским, то глухими отголосками Кампанеллы, Толстого и Ганди, что-то отдаленно намекает на марк-

сизм, вот это уж прямо из Ницше: «Бог умер». Одного только недостает в этом интеллектуальном Вавилоне: схоластического богословия и реформаторских ересей, Лютера и Мюнцера — умственного крошева самой тогдашней Германии. Да и у самого Гёца нет его знаменитой «железной руки» — кажется, одного из первых протезов в истории. «Дьявол и Господь Бог» — не эпизод из феодальных смут и народных бунтов позднего средневековья, а притча об интеллигенте — «богоотступнике» и «смыслоискателе». Очередной театрализованный миф трагического гуманизма XX в.

«Ты принесешь в жертву двадцать тысяч крестьян, чтобы спасти сто тысяч», — подает пророк бедноты Насти совет Гёцу, приглашая его командовать повстанческим войском, где дисциплину предстоит налаживать с помощью обмана и казней («для остротки»). Арифметики от истории XX в. в сходных случаях ведут счет покрупнее — на миллионы, а то и на сотни миллионов.

«Историцизм» имеет подчас хождение в масштабах огромных государств, где «культурные революции» оборачиваются и против культуры, и против революции, и против людей.

Однако при всем своем аналитическом даре Сартр затрудняется помочь своим выломившимся из мирового бытия детищам, когда они терзаются проклятым «или — или». Он дает понять, будто приобщил своего Гёца к революционной нравственности, но ведь Насти всего-навсего склонил его к псевдореволюционной, иезуитской безнравственности¹.

«Историцистское» действие, по Сартру, обнажает свою крайнюю уязвимость не просто с отвлеченно-моралистической точки зрения, но и в свете самих нужд исторического действия, неработоспособного без нравственно осознанной преданности тех, кто в него вовлечен.

Для «историцизма» нет истории как тянущейся издалека и далеко вперед преемственности множества поколений, которая обязывает при определении целей и средств мыслить широко, поверяя свои шаги духовно-нравственным опытом, накопленным народами за века. А есть лишь дробность кратких отрезков с исключительно близлежащими, частичными запросами дня, которые вычленены из сцепления времен и не нуждаются в соотносении с чем-то более крупномасштабным, чем они сами по себе. Понятно, что в таком случае личность связана с другими, включая сегодняшних соратников, вчерашних предтеч и завтрашних преемников, узами духовно поверхностными, обедненными, скудными. И по-прежнему склонна ощущать себя внутренне неприкаянной, покинутой. Достаточно, стало быть, выдернуть «священно»-верооткровенную ось, чтобы чувство обязанностей и прав относительно себе подобных, которое как раз и выражается нравственными предписаниями, побудителями, запретами, различием между добром и злом, должным и непозволительным, культурой и варварством, — чтобы все, что совокупно зовется гуманистическими ценностями и целиком не сводимо к одним только насущным деловым требованиям в данных обстоятельствах, оказалось, в свою очередь, обесценено, упразднено. Наметившееся было в «Мертвых без погребения» движение к трагическому гуманизму в «Дьяволе и Господе Боге» пресекается.

Сартр — писатель повторяющихся, постоянно подхватываемых мотивов. Пьеса «Затворники Альтоны» («Les séquestrés d'Altona», 1960) — подобно

¹ Спустя двадцать с лишним лет сам Сартр совершенно верно определил свою радикальную «замену абсолюта историей» как «реалистический имморализм».

«Мухам», бывшим параллелью к публицистике военных лет, — служит как бы театральным продолжением статей Сартра, заостренных против отечественного и вновь возрождаемого зарейнского фашизма.

Даже рядом с «Мухами» или «Дьяволом и Господом Богом» «Затворники Альтоны» — произведение гораздо более многослойное.

Прежде всего пласт онтологический, ведущий свое происхождение от давней трагической метафизики Сартра. И для старшего, и для младшего поколения фон Герлахов не секрет роковой удел, тяготивший их предшественников по сартровскому театру: «Существует только одна правда — жить невыносимо страшно». В загородном доме фон Герлахов под Гамбургом снова прокручивается вечная история, оборванная на очередном витке в гостиничном аду «За запертой дверью».

На этот раз, правда, «другие» — не случайно встретившиеся чужаки, а члены одного семейства. И это сильно осложняет элементарную схему. На метафизику бытия вообще накладывается пласт экзистенциалистского психоанализа. Между стариком и его детьми, между каждым из детей в отдельности складывается запутаннейшая система притяжений и отталкиваний, вражда внутри клана, спянного безграничной властью отца над умами и сердцами своих отпрысков.

Помимо этого проклятия, корнящегося, по Сартру, в самой природе семьи как феноменологической клеточки и подтачивающего ее изнутри, над ней тяготеет и другое, внешнее, проклятие — судьба их обреченного историей класса. В пьесе это дает еще один пласт — социологический. Фон Герлахи — капиталисты эпохи кризиса, почва ускользает у них из-под ног. Закат фон Герлахов критика не раз сопоставляла то с последними днями горьковских Артамоновых и Булычевых, то с измелчением Будденброков Томаса Манна. По сути, это уже не театральная притча и не обычная сартровская «пьеса ситуации». Хотя здесь есть и давно пришедшая на подмостки техника кинозаходов в прошлое, и кое-какие из приемов, введенных впервые или подновленных «театром абсурда», хотя у Сартра на диалог падает интеллектуальная нагрузка, привычная лишь в философском театре, а его характерам, напротив, подчас недостает житейской плоти, — тем не менее костяком «Затворников Альтоны» служит социально-бытовая семейная драма, опирающаяся на почти вековую и весьма разветвленную традицию.

С той, однако, разницей, что большая история, чаще всего остававшаяся в подтексте такого рода пьес и исподволь дававшая им атмосферу, здесь выступила на поверхность, образовав в самом тексте мощный исторический пласт. «Затворники» отгородились от века стенами дедовского дома-крепости, но у них общее с веком преступление — фашизм. Они подтолкнули к власти и вооружили Гитлера — потому что это им было выгодно. Они отдали свои родовые земли под лагеря уничтожения — потому что не хотели ссориться с заказчиками. Они, наконец, поставили эсэсовцам отборных палачей — потому что воспитали своих сыновей в духе презрения ко всем иноплеменным, иноязычным, инакомыслящим: «принцами» промышленных династий, которым все дозволено. Фашизм пустил в ход пивной ура-патриотизм, мистику расы и культ насилия, но все это осталось бы выходкой зарвавшихся головорезов, если бы русские и гамбургские фон герлахи не подперли их экономической мощью своих концернов.

Сказав совершенно недвусмысленно в «Затворниках Альтоны» об историческом происхождении гитлеризма, Сартр на этом не останавливается. Все его усилия сосредоточены на том, чтобы раскусить фашиста как один из

экземпляров человеческого рода, залезть ему в душу и затем уже с большей точностью судить, почему же он сделался преступником и какова мера его личной ответственности.

Четырнадцать лет спустя после падения гитлеровского государства Нюрнбергский процесс вдруг оказался на Западе не меньшей злобой дня, чем в пору его проведения. Налицо был и возрожденный вермахт под командованием бывших нацистских генералов, избежавших наказания или милостию прощенных, и возрожденная военная промышленность, принадлежавшая бывшим поставщикам Гитлера. Ничего не понявшие и ничему в прошлом не научившиеся, они обеляли себя прежде всего ссылками на патриотизм и воинскую дисциплину. Теория безликого функционера стала идеологическим отпущением всех грехов, и это заставляло еще раз крепко задуматься над личной ответственностью каждого за содеянное по приказу свыше. Насущность именно этой стороны вопроса усугублялась тем, что концлагеря, расправы с мирными жителями и пытки были, как выяснилось, варварством вовсе не сугубо немецким, а международным, коренящимся где-то в самой цивилизации XX в. В Париже свои отечественные фашисты — совсем как некогда в германских городах — громили помещения газет. В Алжире сыновьям тех, кого пытали в гестаповских застенках, приказывали пытать партизан и всех подозрительных. «Затворники Альтоны» шли в дни, когда на стенах домов французской столицы можно было среди прочих прочесть надпись: «Расстреляйте Сартра». Пьеса была не простым напоминанием о прошлом, а страстным разговором о сегодняшнем дне. В «Затворниках Альтоны» это образует пласт публицистический — этический и политический одновременно. В конечном счете все прочие пласты располагаются по отношению к нему, поставляя дополнительные данные, уточняя ту задачу, которая решается прежде всего на уровне этого, быть может, самого мощного и самого злободневного пласта.

Сартр позволяет офицеру гитлеровского вермахта высказаться пространно до конца. Франц фон Герлах не отпетый громила и даже не ницшеанский сверхчеловек (во всяком случае, поначалу) — скорее стандартный образец фашиста, чем выродок. Он отвергает правосудие людское, поскольку его вершат «рыцари демократии», на совести которых Хиросима. Но он не лишен вовсе потребности перед кем-то оправдаться. На этой-то почве в его воспаленном мозгу и рождается фантазмагория совершенно беспристрастного суда, перед которым в ХХХ в. предстанет человечество наших дней. Холодные душой скрипучие Крабы на потолке — галлюцинация ума сдвинутого, потрясенного, но и в бреду продолжающего следовать логике сознания морального. Он наглухо заперся в четырех стенах, остановил время, выбросил часы — и все это для того, чтобы обмануть свою болящую совесть, ничего не видеть и не слышать, кроме фальшивых сообщений о бедствующей Германии, которыми сестра ежедневно утоляет его нравственный голод.

С появлением наверху Иоганны, жены брата, эта химера рассеивается, как дым. Францу приходится взглянуть в лицо правде, от которой он бежал все эти тринадцать лет. Иоганна — судья очень податливый, гораздо более понимающий и терпимый, чем подозрительный и всеведущий ХХХ век, она готова учесть все смягчающие обстоятельства: ведь она товарищ по несчастью, ей тоже знаком искус гордыни. Она и есть близкая душа, представительница той самой невымышленной Германии, ради которой, казалось Францу, он пожертвовал личной честью. И даже эта любящая женщина ужасается, узнав о «подвигах» Франца в России, даже ее милосердие имеет

предел, даже она отшатывается от преступлений, которые Францу хотелось бы навязать всем, в том числе и ей, чтобы всех, в том числе и себя, оправдать. Нет, «смоленский палач» не патриот, а чудовище, изверг, и он заслужил кару, презрение во веки веков. В глазах живой соотечественницы он читает приговор, которого старался избежать, апеллируя к бескровным крабам. На магнитофонной пленке, завешанной им перед самоубийством, запечатлена голая правда, оставшаяся его тайной до тех пор, пока не разорвался в клочья накинутый на нее покров лжепатриотической легенды. Оказывается, зов отчизны здесь ни при чем, он сам пограл в душе своей человека и позволил проснуться дремавшему на дне ее дикому хищнику.

В посмертной защитительной речи, вывернув наружу свое звериное нутро, Франц плутует только в одном — в ссылках на век и в желании представить свою жизнь чуть ли не крестным шествием на Голгофу с бременем грехов человеческих на плечах. Слова, звучащие под занавес, не раз — особенно западногерманские постановщики «Затворников Альтоны» — пробовали подать как заключительный тезис самого Сартра, как «я обвиняю», обращенное им к коварной эпохе и отпускающее людские прегрешения: такова-де слабая природа наша, в каждом сидит звероподобный предок, и никому не устоять перед нищенским соблазном, начинающим историю наших дней. Подобное толкование сразу же превращает театр Сартра в резонерски-назидательный, тогда как проблемность, даже проблематичность предлагаемых в нем задач заложена во всем его строе. Последний магнитофонный монолог «Затворников Альтоны» — не проповеднический урок, а приглашение подумать, вопрос, заданный залу. Слушатели достаточно осведомлены о говорящем, чтобы самостоятельно рассудить, где он честен, а где пускается на уловки. Век здесь причастен лишь постольку, поскольку послужил хронологической рамкой для фашистского одичания в таких масштабах, каких не знало ни одно столетие. Но век был отмечен и совсем другим — в частности, человеческим достоинством тех смоленских партизан, что замучены Францем в сарае. Рассказанная нам история их истязателя не оставляет сомнений в том, что в его падении повинны не столько таинственно-неуловимые стихии времени вообще, а вполне поддающаяся четкому обозначению атмосфера его семьи, его общества. Сартр далек от того, чтобы амнистировать Франца. Писатель расширяет круг виновных, вводя сюда и старика, и его дело, и чреватый личными и историческими катастрофами уклад жизни, заведенный фон Герлахами.

Взрывчатый заряд «Затворников Альтоны» как раз и состоит в том, что здесь вскрыта подноготная некогда провозглашенного сартровским Орестом принципа: «Я сам себе указ», — и мы вплотную подведены к мысли, что дать личности свободу — значит переделать порядок жизни, обрекающий ее на несвободу.

Драма Сартра — всегда попытка на свой лад ответить на запросы, выдвинутые сегодня историей, зачастую прямой отклик на злобу дня, — и вместе с тем всегда определенный рубеж в становлении мысли, которая всякий раз с редкой и даже вызывающей откровенностью признает свою незавершенность, не маскируясь и тогда, когда не может, а подчас и не хочет вести концы с концами. Мысли, которая в вечном споре с самой собой вчерашней и в вечном поиске себя завтрашней.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабенко В. Г. Драматургия современной Англии. М., 1981.
 Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу. М., 1982.
 Великовский С. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М., 1999.
 Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Меллиндик, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979.
 Коренева М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. М., 1990.
 Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965.
 Пирсон Х. Бернард Шоу. М., 1972.
 Ромм А. С. Юджин О'Нил//Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978.
 Хьюз Э. Бернард Шоу. М., 1966.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПОЭЗИЯ

Новые тенденции в развитии поэзии обозначились уже на протяжении второй половины предыдущего столетия. Они проявились в «Цветах зла» Шарля Бодлера и в творчестве Уолта Уитмена, в основном при жизни отвергнутого современниками. Невиданной интенсивностью чувства и высвобождением ритма те же тенденции заявили о себе в стихах Эмили Дикинсон и Джерарда Мэнли Хопкинса — поэтов, которых современники практически не знали: корпус их текстов долго не публиковался и стал достоянием именно первой половины нового века. Французский символизм и импрессионизм ярко и программно выразили себя в поэзии — в сонете Рембо «Гласные», ставшем манифестом символизма, в музыкальности зарисовок Верлена, в стилевом мистицизме Малларме. На рубеже веков дерзкая суть поэтического обновления обозначилась в поэзии Р. Киплинга, Р. М. Рильке, У. Б. Йейтса и Гийома Аполлинера, в стихах поэтов «поколения 98-го года» в Испании. Пути развития поэзии XX в. уже можно прозревать в творчестве этих мастеров слова, многое определивших в грядущем поэтическом новаторстве.

В начале XX в. кардинально изменилось представление о концепте поэзии — она потребовала определения заново, а вместе с нею — и всего арсенала поэтических средств. Поэты начала века размежевались по принципу ответа на основополагающие вопросы: что такое поэзия? какова ее цель? есть ли правила? что такое красота? художественный образ? Конечно, основным стал вопрос о выработке современного поэтического языка. Но, быть может, впервые за все время существования поэзии столь жестко встал вопрос о том, что представляет собой мир и человек в нем. Некоторые критики видят аналогии между потрясениями начала века и потрясениями века XVII — при том, что ряд поэтов XX в. обратились к наследию поэзии той эпохи.

Причинами пересмотра поэтического арсенала стало несколько факторов. Прежде всего, резко расширилась сфера материала для поэтического выражения, включившая в XX в. практически всё — даже то, что было лишь достоянием прозы или исподволь параллельно расширяло ее пределы. Например, как и всему искусству, поэзии пришлось освоить бытовую сферу, а затем и область безобразного — сферу сугубо непоэтическую. Другими словами, поэзия резко приблизилась к повседневности, отбросив жреческую избранность. Этот шаг был связан, в свою очередь, с кардинальным изменением окружающего мира. Из привычной национальной Ойкумены («мира знакомого») человеческий мир в XX в. превратился во вселенское противоборство хаоса и космоса. Мир «разомкнулся» вовне, что прежде всего сказалось на форме поэтического произведения. С начала XX в. можно наблюдать утверждение верлибра — на смену «закрытой форме» стихотворения, организованной посредством системы рифм и равномерной длины стиха, пришел свободный стих, не связанный прежними художественными условно-

стями и основанный только на ритмике звуковых и смысловых повторов. Вся поэзия XX в., вне национальных и языковых различий, обнаруживает — в большей или меньшей степени — тяготение к этим «открытым формам», т. е. к белому стиху или верлибру, в многочисленных ритмических комбинациях.

На главное место в поэзии выдвигается лирика, что предопределено центральностью индивидуального жизненного опыта, ценностью непосредственного переживания бытия.

В зависимости от того, как именно видится этот опыт — через скептически-безысходную линзу, в перспективе общей разорванности, одиночества и гибели, или через надежду, веру и любовь, в духе объединения людей, — и различают два направления в поэтическом творчестве XX в. — модернистское и реалистическое. Необходимо сразу же оговориться: в поэзии подобное разграничение проводить часто бывает довольно затруднительно, но в принципе все же возможно.

В первой половине XX в. развитие поэзии характеризуется широчайшим разнообразием новых путей и интенсивностью индивидуального художественного поиска. Найти верные слова, чтобы выразить жестокий и мистический мир — и, если удастся, возобладать над ним, держаться гармонии, находясь в центре хаоса — внешнего и внутреннего, — вот задача, в разрешении которой перед поэтом XX в. встали огромные, иногда непреодолимые трудности. Прежде, в XIX в., интерпретацию мира брали на себя священники, осуществлявшие это в рамках устоявшейся веками религиозной доктрины, главным образом христианской. Теперь эту миссию взял на свои плечи поэт, которому пришлось начинать с нуля, ища личных образных определений мистериям жизни и смерти, любви и ненависти, красоты и безобразия. Общее усложнение поэтической формы сделалось результатом давления многократно усложнившейся реальности. Пафос поиска — жизненного и духовно-творческого — чрезвычайно важен для поэта, современника всемирных потрясений, даже если это только поиск верной точки отсчета. Утрата под бомбами Первой мировой веры в Бога привела к разрыву со всей системой личностных координат: переоценке подверглись понятия традиции, истории, миропорядка, человечности, общества.

В начале XX в. поэзия перестала быть достоянием избранных — она сделалась достоянием всех, ибо общество стало быстро утрачивать былую сословность. Бурная и неустойчивая — социально и духовно — действительность XX в. толкнула поэтов на поиски своих дальних предшественников, она начала определять собственные корни относительно дальних эпох и неожиданных традиций. Поэты начинают признавать важность восточных поэтических импульсов. Так, у американских модернистов учителями становятся древнекитайская и японская, подчас и своя, индийская поэзия, у эпиков — Данте, для многих поэтов Европы барочная поэзия XVII в. открывается заново в наследии Гонгоры¹ (для испанцев), Джона Донна и «метафизиков» для англичан.

Модернистское обновление поэзии проявилось в рамках ряда направлений начала века — дадаизма и сюрреализма во Франции, экспрессионизма в Герма-

¹ Луис Гонгора-и-Арготе (1561—1627) — один из ведущих поэтов испанского барокко, языку поэм которого («Сочинения испанского Гомера», 1627) свойствен усложненный, вычурный язык.

нии, имажизма в США. На отдельных поэтов, развивавшихся внутри и вне этих направлений, продолжала порой еще оказывать влияние традиция символизма.

Сюрреализм в целом, с его лозунгами чудесного в повседневном и нарушения логического порядка вещей, провозглашения мирового хаоса, с принципом автоматического письма, не поддающегося контролю разума, замкнулся в узких рамках технических приемов и потому не смог сильно продвинуть вперед поэзию; более того, он оказал на нее пагубное воздействие, освободив поэта от ответственности за свои идеи и предоставив ему возможность строить порой выразительные, но непонятные образы вместо внутренне организованных. Поэтический сюрреализм, обогатившись участием в 1920-е гг. крупных поэтов: Луи Арагона, Поля Элюара, — по завершении этого десятилетия вскоре умер как направление. Наиболее радикальными абсурдистами в поэзии были дадаист Тристан Тцара и сюрреалист Андре Бретон. Ряд стихотворений у них обрел характер поэтического манифеста (например, «Песенка дада» Тцары).

Экспрессионизм в поэзии Германии и Австрии обнаружил большее родство с декадансом конца XIX в. Экспрессионизм выражал смятенность сознания германоязычной интеллигенции в период Первой мировой войны и революции, страх обыденного сознания перед ужасом нестабильной действительности. Он возник в 1905 г. и развивался до 20-х гг. В литературе органами экспрессионистов были журналы «Штурм» (1910), где обосновались в основном мистики и визионеры, и «Акцион» (с 1911), в котором группировались социал-демократы и пацифисты. В поэзии достижениям экспрессионистов подвели итог два сборника 1919 г. — «Сумерки человечества» («Штурм») и «Товарищи человечества» («Акцион»). В эти антологии вошло творчество Георга Гейма, Георга Тракля, Готфрида Бенна, Франца Верфеля, ранних И. Бехера и Б. Брехта. Кошмарные апокалиптические видения, своеобразные ноктюрны лирического героя, где преобладали темы смерти и смутных пророчеств, составили содержание подавляющего большинства стихов, помещенных там. Франц Кафка, читая эту антологию, заметил: «Книга навеивает на меня грусть. Люди видят не дружеские руки [поэтов], а судорожно сжатые кулаки, нацеленные в глаза и сердце».

Имажизм развивался в США, где он объединил творчество примерно десятка поэтов, среди которых лидерство принадлежало **Эзру Паунду** (1885—1972), сформулировавшему кредо имажизма в 1912 г. Позже Паунд отошел от имажизма, и его идеи продолжала Эми Лоуэлл. Среди прочих можно назвать имена Хильды Дулитл, а в Англии — Р. Олдингтона. Движение имажистов повлияло на поэзию Мэриан Мур, Уоллеса Стивенса, Д. Г. Лоуренса и Т. С. Элиота. Было выпущено четыре антологии, из которых известнее всего «Des Imagistes» (1914). Поэзия имажизма отличалась точностью изобразительности, свободой метра, конкретикой языка. Поэты ратовали за самодовлеющую роль образа.

Начинавший как лидер имажизма, Эзра Паунд всегда оставался большим теоретиком поэзии, на практике же старался довольно догматично следовать положениям своей постоянно меняющейся теории и задачам формального эксперимента. То это были стихотворения-маски, «переосмысленные» из средневековой японской, средневековой английской или древнекитайской традиций, то попытки имитировать ритмику древнегреческой лирики, то повторить в поэзии опыт Данте с «поправкой» на Джойса (создание модернистской эпик в виде «Кантос», которых за 37 лет поэт написал до сотни). Паунд сильно повлиял на американскую поэтическую традицию, прежде все-

го в лице Т. С. Элиота. Его стихи, однако, состояли из серии поэтических аллюзий, имитирующих старых мастеров. В эстетике удержался его формалистический лозунг — своеобразное эхо верленовского «Прежде всего — музыки!»: «Поэзия — это новость, которая всегда нова». В дальнейшем, с течением времени, сотрудничество Паунда с режимом Муссолини в Италии, куда он выехал, завершилось творческим бесплодием этой противоречивой творческой личности.

Из американской модернистско-имажистской традиции нужно отметить стоящий особняком талант **э. э. каммингса** (1894—1962). Поэт, опиравшийся на философское и поэтическое наследие Ральфа Эмерсона и Эмили Дикинсон, занимался также живописью — что, скорее всего, повлияло на активное экспериментирование с рисунком стихотворения, с синтаксическими конструкциями, пунктуацией, комбинациями из больших и строчных букв. Ирония (часто горькая) на темы современного «маленького человека», антивоенная тема в духе «потерянности», сатира на потребительство («не страдай больному бизнесмонстру/бесчеловечеству...»), мистицизм, навеваемый природой, — вот основные темы его стихов, нередко представляющих собой лингвистические загадки.

Значительнейшим поэтом-модернистом англоязычного мира в XX в. стал **Томас Стернс Элиот** (1888—1965). Он родился в Америке, но обнаружил тяготение к Англии и впоследствии проводил свою жизнь попеременно в Европе и США. Поэтическое наследие Элиота не очень велико, но ярко и разнообразно: лирика, нередко ироничного и сатирического характера, модернистские поэмы, «Бесплодная земля» и «Полые люди», синтетические произведения «на стыке» поэзии и музыки («Четыре квартета»). Творческий путь Элиота закончился созданием стихотворных драм («Убийство в соборе», «Скала» и др.). Основная мысль мироощущения Элиота — оскудение, исчерпанность и умирание западной цивилизации, процесс которого художник регистрирует. Кредо поэта по окончании Первой мировой войны — консерватизм, как заявил об этом он сам: «роялизм в политике, англокатолицизм в религии, классицизм в литературе». Элиот всегда уделял большое внимание форме, но она монтировалась у него из сочетания огромного числа аллюзий и прямых цитат, символов, организованных на нетрадиционный манер для выражения отчаяния и отчуждения между людьми, царящих в современной цивилизации. Вечные вопросы, накопленные человечеством, не смогут найти своего ответа — по причине исчерпанности человечности:

Бесконечные поиски и открытия
Дают знание движения, но не покоя;
Знание речи, но не безмолвия;
Знание слов и незнание Слова.
Знание приводит нас ближе к незнанию,
Незнание приводит нас ближе к смерти,
Ближе к смерти, не ближе к Богу.
Где Жизнь, которую мы потеряли в жизни?
Где мудрость, которую мы потеряли в знании?
Где знание, которое мы потеряли в сведениях?

(Пер. А. Сергеева)

Элиот, как и многие его коллеги-поэты в XX в., начинает с попытки создать духовный портрет молодого современника, в котором немало самодирекции, где явно просматриваются автобиографические черты. Таковой была

«Любовная песнь Альфреда Пруфрока» (которую можно сравнить с поэмой «Хью Селвин Моберли» Паунда, а во второй половине века — с «Вещными песнями» Джона Берримэна). Опустошающие уроки войны привели к появлению известнейшего произведения Элиота — поэмы «Бесплодная земля» («The Waste Land», 1915), в которой развернута картина обанкротившейся культуры, крушения тысяч судеб в вихре мировой войны, мифологизма человеческого сознания и поражения в попытках постичь непостижимое. Поэзия Элиота отличается свободой сочетания ритмов, умелым использованием излюбленного поэтического приема XX в. — контрапункта (вариативная смена поэтического метра), горечью иронии и интеллектуализмом. Влияния Элиота, получившего за свою поэтическую и критическую деятельность Нобелевскую премию, не избежал в той или иной мере ни один поэт англоязычного — и, в какой-то мере, даже неанглоязычного мира.

Значительным влиянием на англоязычную поэзию XX в. пользуется и другой английский поэт модернистского толка, Уистан Хью Оден (1907—1973). Выпускник Оксфорда, где возглавил кружок поэтов-последователей («оксфордцев»), он активно начал писать, смешивая все стили и традиции. В 30-е гг. он утвердился как мастер, уверенный интерпретатор современного общества и человека XX столетия, обладавший редким умением давать точные характеристики и приметы эпохи, «духа века». Оден проделал разительную эволюцию от лефтизма к христианству. Два его качества в поэзии — игра и аналитическое наблюдение — составляют полюса, между которыми расположена широчайшая гамма оттенков этого сложного художника. Оден явно пользуется порой, как Эдит Ситуэл, приемом, заимствованным у символизма и сюрреализма, — он стремится заменить смысл одной лишь музыкой слов. Однако в лучших его вещах Оден, несомненно, достигает силы мыслителя в образах. Таковы «В музее изящных искусств» и особенно «Щит Ахилла» («The Shield of Achilles», 1955), а также «Paysage moralise».

С наследием интеллектуальной и усложненной, граничащей с герметизмом поэзии связано в XX в. творчество американского поэта Уоллеса Стивенса (1879—1955), на котором прослеживается влияние Одена и Элиота. Стивенс стал приобретать известность в 1910-х гг., сделавшись частью общего «поэтического возрождения» в США, когда десятки поэтов получили известность на страницах передовых журналов «Поэтри» и «Литтл Ревью». Стивенс отличался тщательной формальной отделкой своих стихов, и каждый из его семи поэтических сборников содержал памятные стихотворные вехи. Он стремился создать в них воображаемый мир, чуждый будничной прозе современности. Отсюда некоторая искусственность этого мира. Поэзия в эпоху гибели богов должна стать современной религией, считал Стивенс. Поэт, экспериментируя с материалом и создавая собственную философию поэзии, выдвинул идею релятивизма по отношению к реальности, что отразилось в программном стихотворении «Тринадцать способов видеть черного дрозда» («Thirteen Ways to see a Black Thrush», 1917), которое вошло в первый сборник «Гармониум» (1923). В то же время стихотворение отражает усложнившуюся реальность, «вполне успешно противостоящую интеллекту», по мнению Стивенса. Моменты хаоса чередовались у поэта с моментами гармонии, о чем красноречиво свидетельствует известное стихотворение «Идея порядка в Ки Уэст» (1934) из сборника «Идеи порядка» («Ideas of Order», 1935). Здесь получили выражение мысли о том, что художник вносит принцип порядка в хаос природы и бытия. Изначален ли этот хаос — остается неясным. Столь же программно и более позднее стихотво-

рение «О современной поэзии» (1940), где она именуется «поэзией мысли». Мир изменился, и теперь от поэта требуется открытие, но интеллект лидирует в этом процессе. Слово «астог» может означать и «актер», и «действующее лицо», с которым ассоциирован поэт. Он,

Как метафизик во тьме, на ощупь ищет
Свой инструмент и щиплет проволочные струны,
Чтоб звук внезапным озареньем истины выразил полностью
Содержание разума, поэзия не имеет права
Оказаться ниже, а выше не хочет...

(Пер. В. Британишского)

Как можно видеть, «способов видеть черного дрозда» у Стивенса и вправду немало, и среди них есть тот, который сводит поэзию к акту чистого разума, что ведет к отказу от эстетической образности и организации стиха.

Несмотря на влияние более новых эстетических приемов и школ, многие поэтические экспериментаторы XX в. не могли не вплести наследия романтизма, которое они в массе своей отвергли, и символизма, которое в XX в. оказалось, хотя бы на время, более востребованным. Традиции символизма присутствуют в поэзии А. Блока, У. Б. Йейтса, Ст. Георге и Ф. Гарсиа Лорки и, конечно, у некоторых поэтов-французских, например Аполлинера и Валиери.

Развитие поэзии, особенно лирики, в мировом масштабе в сравнении с другими родами литературы существенно затруднено проблемами перевода — и значит, контактами поэтов друг с другом. В XX в., например, наметился разрыв между германско-франко-русскоязычным, с одной стороны, и англо-американским поэтическими «братствами» — с другой. Очевидно, что поэзия требует иных исторических сроков для проявления своего влияния, для освоения иноязычных «континентов». В частности, например, русская поэтическая традиция отстояла дальше от растущего стилевого обмена, повлиявшего на испанскую и английскую поэзию, и потому сохранила всего последовательнее традиционный облик стиха.

Если говорить о влиянии на весь англоязычный мир и даже в какой-то мере за его пределами, следует коснуться наследия англо-ирландского поэта Уильяма Батлера Йейтса (1865—1939). Его искания и открытия были впитаны как модернистами вроде Элиота, так и реалистами. Время показало, что такие качества этого поэта, как вечный духовный непокой, смена идейно-эстетических вех, позиция пророка, провидца, шута и мечтателя, превратили Йейтса, впервые со времен Теннисона, в величайшую фигуру англоязычной поэзии. Йейтс на протяжении своей поэтической карьеры «применял» на себя немало поэтических масок, однако не остался доволен ни одной. По Йейтсу, жизнь представляет собой поле борьбы оппозиционных сил — творческого ума и стареющего тела. Продолжая идеи символистов, Йейтс верил, что в моменты творчества он способен повелевать миром или приводить в движение мировые силы. Истина и красота, дух и разум следовало по-новому примирять в образе. Писать стихи Йейтс начал с 1885 г. Будучи мистиком, он впитал идеи и образы Уильяма Блейка, Платона, неоплатоников, Сведенборга, позднее алхимиков и индуистов. Однако начал он с героев и сюжетов кельтской мифологии, влияние которой на поэта сохранилось и впоследствии. На пороге XX в. Йейтс прославился такими стихами, как «Песнь скитальца Энгуса», «Остров Иннисфри», «Горе любви» и «Печаль любви», а также многими другими, сочетавшими влияние романтизма и

символизма. Многие из них вошли в сборники «Странствия Ойсина» («The Wanderings of Oisín», 1889) и «Кельтские сумерки» («The Celtic Twilight», 1893).

С 1909 по 1914 г. тон поэзии Йейтса меняется — он обновил технику и источники вдохновения и пришел к новому пониманию реальности, большей емкости и взвешенности образа. Из стихов этого периода наиболее известны «Плавание в Византий», «Второе пришествие» и «Пасха 1916 года». В поисках истины, совмещая традиции мировосприятия Запада и Востока, Йейтс пришел к убеждению о центральности символа уходящей вверх спирали как интеллектуальном и эмоциональном стержне мира, что выразилось в книге «Видение» («The Vision», 1925). В 1923 г. Йейтс за свою деятельность поэта, прозаика и драматурга получил Нобелевскую премию. В числе крылатых цитат, оставшихся от Йейтса, есть и его собственная эпитафия:

Окинь холодным оком
жизнь и смерть — и проезжай,
о всадник!

Символистская традиция в немецкой поэзии проявилась в творчестве Стефана Георге, а в новом, конкретном, присущем XX веку виде — в стихах **Райнера Марии Рильке** (1872—1926). Ему, крупнейшему со времен Гейне немецкоязычному поэту, удалось, впитав опыт французских символистов, придать немецкому стиху динамизм и современную тематику. Рильке вел жизнь странника, исполненную вечного духовного не покоя, изъездив ряд европейских стран. В 1897 г. он открыл для себя Россию, ставшую, по его словам, поворотным пунктом для его зрелой поэзии. Из этого опыта родился сборник «Часослов» («Das Stundenbuch», 1905). Вещный мир поэзии Рильке отличается стремлением создать пластический эффект от вещного окружения.

В лирике через вещную конкретику неповторимости сиюминутного переживания сопрягается мельчайшее и всеобщее, крайние аспекты бытия — конкретное и умоизобразительное. Вселенная творится внутри индивидуума — вот поэтическая философия XX в. и ее итог для поэта первой половины столетия. Непрерывный интенсивнейший духовный поиск становится поэтической программой в окружении хаоса и деструкции, коммерции и индустриализма. С особенной силой это проявилось в стихах Рильке из «Часослова»:

И кто под тяжестью прикрытых век
Не разглядел игры вечерних бликов,
И ропота ночных глубинных рек,
И в нем самом рождающихся ликов —
Тот конченный, тот старый человек.
И день его — зиянье пустоты,
И ложью все к нему обращено.
И ты, Господь. И будто камень ты,
Его влекущий медленно на дно.

(Пер. Т. Сильман)

Затем последовал затяжной кризис, завершившийся созданием двух вершинных циклов, «Дуинские элегии» («Duineser Elegien», 1923) и «Сонеты к Орфею» («Sonnette an Orpheus», 1923). Подобно поэзии Йейтса, стихи Рильке соединяют для германоязычной поэзии наследие XIX в. с XX в.

В итальянской поэзии первых десятилетий XX в. выделяется первая антология «герметистов» — «La poesia ermetica» (1936). Термин этот относится к группе поэтов, исповедовавших мистицизм, идущий от писаний Гермеса Трисмегиста. Стихи их характеризовались краткостью и неясностью. Под термином «герметическая поэзия» обычно понимается неясная, трудная и потому «закрытая» поэзия, отличающаяся крайней субъективностью образов, где намеки и музыкальность доминировали над смыслом. Лидером итальянского герметизма стал Джузеппе Унгаретти. Он культивировал короткие стихотворения, стараясь отказаться от знаков препинания и всего, что могло бы отвлечь читателя от восприятия выразительности самих слов. За ним последовал ряд поэтов, развивавших это направление до конца Второй мировой войны; впоследствии они выработали собственный стиль — речь идет прежде всего о Сальваторе Квазимодо (Нобелевская премия в 1959 г.) и Эудженио Монтале (Нобелевская премия 1975 г.).

Судьба испанской поэзии в XX в. оказалась нелегкой. Крупные поэты и литераторы «поколения 98-го года» Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Мигель де Унамуно и Хорхе Гильен каждый по-своему развивали традиции интеллектуализма, не без влияния французского символизма конца XIX в.; вопрос об обновлении поэзии затянулся у них на несколько десятилетий, а затем франкизм, пришедший к власти в Испании, обрек поэзию на изгнание. Гегемония творческого акта, проблема отношения к Богу, спор об устойчивости природы и истории, полемика между земной красотой и Божественной обусловленностью определяли раздвоенность их поэтического мира. Унамуно и его современников в поэзии можно назвать «поэтами сомнения». Они трудно искали путь к единению интеллектуализма с народным наследием, ратуя за отстаивание личной независимости. Наиболее значительным явлением среди поэтов молодого поколения (Лорка, Мигель Эрнандес, Рафаэль Альберти) стал **Федерико Гарсиа Лорка** (1898—1936).

Лорка начинал как наследник и реализатор нескольких важнейших традиций, определявших своеобразие испанской культуры. Именно в его поэзии к синтезу пришло народное наследие (фольклор) испанских провинций, музыкальные ритмы и песенная поэтика срослись с литературно-книжной традицией (сборники «Стихи о канте хондо» — «Poeta del cante jondo», 1921); «Цыганский романсеро» — «Romancero gitano», 1924—1927). Поначалу так происходило в поэзии Лорки, имитировавшего жанры песен и музыкальных народных ритмов через восприятие, обусловленное символизмом и язычеством, однако с течением времени эти тенденции уступали место книжной изошренности, социальной ангажированности и мавританской образной традиции. От жанра, развивавшего традиции музыки фламенко, народных романсеро, баллад и песен («Баллады о трех реках», «Баллада морской воды») Лорка пришел к медитативной образности «Дивана тамарита» и новому пониманию народных корней в поэзии («Песни по-галисийски»). Поэзия стала неотъемлемым элементом театра Лорки. На всем творчестве поэта лежит отчетливая печать символизма; мировосприятие поэта трагично, хотя его лирический герой жив чувством красоты и упоением от полноты бытия.

И тополя уходят —
но след их озерный светел.

И тополя уходят —
но нам оставляют ветер. <...>

А мир светляков нахлынет —
и прошлое в нем потонет.

И крохотное сердечко
раскроется на ладони.

(Прелюдия, пер. А. Гелескула)

Лорка — тонкий лирик, вобравший в себя многообразное наследие, чу-тко отзывавшийся на любые народные ритмические структуры (так, напри-мер, в цикле «Поэт в Нью-Йорке», 1929—1930, Лорка отозвался однове-менно на американские поэтические традиции и на кубинские музыкаль-но-поэтические жанры, например соны). Трагическая гибель его от рук франкистов, как и гонения на ряд других крупных поэтов Испании, надолго затруднили путь развития испанской поэзии во второй половине XX в.

Поэтические искания Лорки с особой яркостью демонстрируют одну из ведущих тенденций в развитии мировой поэзии первой половины XX в.: путь поэзии к народу, уничтожение барьеров, влиявших на избранность и абст-рактность, умозрительность, на изоляцию поэзии от реальности. Крестьян-ский импульс внес в русскую поэзию С. Есенин, а вместе с ним — целая группа «крестьянских» поэтов, отразивших включение в поэтический поток XX в. крестьянской составляющей.

В США, где поэзия на пороге XX в., как и проза, переживали триум-фальное шествие реализма, ряд крупных поэтов стал каждый по-своему ис-кать синтеза поэзии с народом. Особенно характерен этот импульс в поэзии Вэчела Линдсея (1879—1931), впитавшего сказовость, ритмику и образность народной песни разных этнических традиций («Конго», «Призраки бизонов»).

Целое направление в американской поэзии обозначилось с возникнове-нием «гарлемского ренессанса», где талантливые «черные» литераторы принялись активно утверждать афро-американскую составляющую как на-циональную для США. Среди наиболее известных — Джин Тумер, Каунти Каллен. Можно, таким образом, говорить о пробуждении в первой половине века поэзии «этнических окраин», когда в творческий процесс включились дотоле «молчаливые» этнокультурные компоненты в результате великого де-мократизирующего процесса XX в. Ведущей фигурой среди «гарлемцев» стал Лэнгстон Хьюз (1902—1967). Прежде всего этот разносторонне ода-ренный литератор является поэтом, однако он писал прозу, эссеистику, про-бовал себя в драме и собирал афро-американский фольклор. Хьюз заявил о себе в стихотворении «Негр говорит о реках» (1921). Не случайно его путь в поэзии начался благодаря поддержке народного по складу поэта Вэчела Линдсея. Его важнейшие сборники — «Усталый блюз» («The Weary Blues», 1926) и «Доброе платье для еврея» («Fine Clothes to the Jew», 1927), позд-нее — «Монтаж отложенного сна» («Montage of a Dream Deferred», 1951) и другие. Поэзия Хьюза проста по лексике, он легко сочетает верлибр и рифмованный стих, обнаруживая сильное влияние черного фольклора, осо-бенно влияние негритянских музыкальных жанров, в частности блюза.

Развитие реалистической поэзии в первой половине XX в. требовало действенного гуманизма и социальных акций самоутверждения и протеста, непосредственного включения в процесс переустройства мира на гуманных социалистических началах. Целый ряд поэтов недвусмысленно связали свою жизнь и творчество с революцией или социальными акциями демократиче-ских преобразований. Это относится к Маяковскому в России, Йоганнесу Бехеру и Бертольту Брехту в Германии, Н. Й. Вапцарову в Болгарии. Герои

ка рабочего человека, завладевшая сознанием поэта, рождала стихи, подоб-ные «Письму» и «Вере» Н. Й. Вапцарова, где есть такие строки:

Но умереть в тот час,
когда смыывает
с себя земля
столетний яд и плесень,
когда миллионы
к жизни воскресают,—
да, это будет
лучшая из песен!

(Пер. М. Павловой)

Тот же действенный импульс, только в аспекте противостояния сил гу-манизма и фашизма, продолжился в поэзии Сопротивления, вовлекшей в себя в 30—40-е гг. все лучшие поэтические силы Европы. Прежде всего это коснулось оккупированной Франции, реализовавшись в двух антологиях «Честь поэтов», собранных П. Элюаром, куда вошли такие классические вещи Арагона, как «Баллада о том, как поют под пыткой» и «Габриэль Пери» Элюара. Отмечая роль Сопротивления в развитии поэзии, один из ее создателей заметил: «Понадобилась эта война, чтобы наши поэты заговари-ли человеческим языком». Фашизм заставил замолчать, эмигрировать одних поэтов, других уничтожил или «герметизировал» во внутренней эмиграции. В эту борьбу включились и немецкие поэты-антифашисты, творившие в тот период в эмиграции, — И. Бехер и Б. Брехт, которые начали свое сопротив-ление фашизму еще в начале 30-х гг., например, в знаменитом стихотворе-нии Брехта «Скверные времена для поэзии»:

Во мне вступили в борьбу
Восторг от яблонь цветущих
И ужас от речей маляра (Гитлера. — А. В.),
Но только второе
Властно усаживает меня за стол.

(Пер. Е. Эткинда)

Брехт активно развивал и использовал устную народную поэтическую традицию, как немецкую — Ганса Сакса, народных баллад и песен, так и европейскую (Ф. Вийона), а также древневосточную (Китай, Япония), подчи-няя их делу объединения людей. В его лирике сильны философская и поли-тическая тенденции (например, «Замена колеса» и «Песнь единого фрон-та»). Многие из них положены на музыку и стали частью брехтовских драм.

Поэзия социального действия вовлекла в свою орбиту и передовых пред-ставителей поэзии Востока. Турецкий поэт-коммунист Назым Хикмет (1902 — 1963) представляет собой наиболее яркое явление такого рода. Политический узник у себя на родине, гость СССР, он творит эмоциональ-ный, взволнованный, порывистый стих, содержащий традиции, формы и об-разы Востока и Запада. Основной пафос поэзии Хикмета — жизнотворение, упоение трудом в процессе справедливого всемирного переустройства бытия:

Здесь много бед.
Подмоги нет.
Оглохли
уши у сердец.

Здесь воздух давит, как свинец. —
Я говорю в ответ ему:
— Пусть, как Керем,

сгорю,
сгорю!

Ведь если я гореть не буду,
и если ты гореть не будешь,
и если мы гореть не будем,
так кто же здесь

рассеет тьму?

(Пер. Л. Мартинова)

Одна из линий развития реалистической поэзии в XX в. вела в сторону создания больших эпических форм. В революционной России это был Маяковский. В Западной Европе поэтом-эпиком, вобравшим дух начала века, стал Эмиль Верхарн. В США линию Уитмена открыли и продолжили в начале века прежде всего такие поэты, как Мастерс и Сэндберг. **Эдгар Ли Мастерс** (1868—1950) использовал при этом традицию античной эпитафии, которую применил для создания поэтической книги «Антология Спун-Ривер» («Spoon River Anthology», 1915), вобравшей в себя основное в наследии поэта. Поэт приводит читателя на кладбище провинциального городка и заставляет говорить камни надгробий, из-под которых звучат голоса исповеди тех, кто жил в Спун-Ривер, — среди них дети, юноши, девушки, старики и старухи, великие и малые мира сего, повествующие о своих растрченных жизнях так, как они видят их сами. Перед читателем предстает мир утраченных надежд и горьких разочарований, мир, который на самом деле жесток и глубоко отличен от того, каким кажется внешне. В нем правит бал, как и прежде, Вельзевул, а американский городок предстает кладбищем утраченных человеческих надежд.

Как и Мастерс, поэтом-верлибристом является **Карл Сэндберг** (1878—1967), органически близкий народному началу. Это поэт оптимистического настроения и технического прогресса («Стихи о Чикаго» — «Chicago Poems», 1916), верящий в справедливость и могущество человека труда («Народ — Да!» — «The People, Yes», 1936), хотя и исполненный сомнений в человеческой природе («Трава»). То, что создавали эти поэты-эпики, именуется еще «симфонической поэзией».

Крупнейшим поэтом Латинской Америки, продолжившим эту традицию, стал чилиец **Пабло Неруда** (1904—1973). Писать он начал с раннего возраста, опубликовав несколько лирических сборников. В течение ряда лет затем Неруда занимал дипломатические посты в азиатских и латиноамериканских странах. Будучи по своим убеждениям коммунистом, Неруда был вынужден скрываться после поворота правящего режима в Чили вправо. В 40-е гг. Неруда написал одну из величайших эпических поэм об Америке под названием «Всеобщая песнь» («Canto general», 1950). В длинном ряду больших и малых лирических стихотворений он разворачивает историко-культурную панораму освоения латиноамериканского континента в его важнейших вехах, определяя ее место в культуре человечества. В 1971 г. Неруде была присвоена Нобелевская премия.

Индивидуальные поэты-лирики реалистической направленности в первой половине XX в. составляют внушительный отряд — это поэты, заинтересованные в конкретике вещного, окружающего мира, в социальной детермини-

рованности человеческих чувств. Во Франции эту линию последовательно представляли Луи Арагон и Поль Элюар.

В Греции возник ряд поэтов, оставивших заметный след в европейской поэзии. Важнейшим из них является **Константинос Кавафис** (1863—1933). Для него характерны попытки поверить современный мир античным урокам, осмысляя их в духе насущных нравственных проблем наших дней. Таковы известные стихотворения «Ожидая варваров», «Фермопилы» и ряд других.

В США, помимо Мастерса и Сэндберга, развивавших свободный стих, в авангарде развития реализма находились и более традиционные поэты, экспериментировавшие с традиционными художественными средствами. К ним относятся Э. А. Робинсон и Роберт Фрост.

Самой удачной из форм, присущих поэзии **Эдвина Арлингтона Робинсона** (1869—1935), явилась драматическая лирика, хотя в том же духе он писал и поэмы — в частности, характерны «Дети ночи» («Children of the Night», 1897) и «Человек на фоне неба» («The Man Against the Sky», 1916). В названии этой последней поэмы заключено два смысла: как смотрит современный человек на фоне божественного предназначения? И одновременно — это бунт «против неба», если промысел, заведший человека на перепутье XX в., все же существует. Поэма пропитана сомнениями, и гамма ее настроев — от стоицизма отчаяния до замешательства перед лицом бездны, морем неразрешимых вопросов, обрушенных новой ответственностью на плечи индивидуума. Человек уходит в закат — этим образом начинается и продолжается поэма Робинсона.

Поэт существенно обновил жанр баллады, и лучшими среди его стихов признаны мистичные драмы индивидуальных, пусть и непознаваемых человеческих судеб: «Ричард Кори», «Минивер Чиви» и особенно выразительное «Люк Хэвергол», в котором «закрытость» формы оспаривается трагической многозначностью, заложенной в сущности бытия.

От большой эпической формы Робинсон не отказался и впоследствии, о чем свидетельствуют «Мерлин» (1917), «Ланселот» (1920) и «Тристрам» (1927), приспособляющие к XX в. темы сюжетов о короле Артуре.

Цельный и долгий путь прошел в поэзии **Роберт Фрост** (1874—1963). Уроженец Новой Англии, унаследовавший ее пуританскую традицию, он был, однако, поэтом-фермером в том смысле, что тяготел к сельской жизни и выстроил на ее основе свою жизненную и творческую философию. По своим эстетическим установкам Фрост отличался консерватизмом — он начал с освоения романтического наследия (в первом сборнике, «Прощание с юностью», 1913, он поставил в название цитату из Лонгфелло). Излюбленный настрой Фроста — медитативная лирика, по форме обычно рифмованный стих. Из поэтов особую близость он испытывал к Э. А. Робинсону, особенно ценил Йейтса. Среди многих определений поэзии, оставленных Фростом, были и формулы о том, что стихи — это «мгновения истины и гармонии на фоне хаоса»; «слова, которые стремятся стать делом». Свое отношение к миру поэт именовал «Любовной размолвкой с бытием» (1935). Фроста можно представить себе искателем истины в философских этюдах на темы реальности, взятых из бытовой повседневности. Деревня, снег, пастбище, лес, ручей, дорога, часто в Вермонте или Нью-Гемпшире, — вот обычные образы Фроста; его лирический герой — человек наедине с собой. Начиная со второго сборника, «К северу от Бостона» («North of Boston», 1914), частой формой у поэта становится драматический диалог, обычно написанный бе-

лым пятистопным ямбом. Этот сборник содержал два известных стихотворения — «После сбора яблок» и «Починка стены». В сборнике «Нью-Гемпшир» (1923) появилось наиболее известное и многозначное стихотворение Фроста — «Остановка в лесу снежным вечером». Фростом всего было издано девять поэтических сборников, четыре из них получили Пулитцеровскую премию — случай беспрецедентный в США, в связи с чем на склоне лет Фроста именовали уже «национальным поэтом Америки». Что касается общественно-эстетических взглядов, поэт говорил о себе: «Не знаю, что такое прогресс, но, во всяком случае, он никогда не облегчит нам главной задачи — сделать так, чтоб не погибла в этом мире наша душа... сохранить достоинство, нашу целостность».

* * *

Первая половина XX в., взвалившая на плечи человеку и подарившая человечеству небывалый мир, полный жестоких испытаний и открытий, отразилась в поэзии обнаженным нервом, спектром внутреннего мира поэта как выразителя Вселенной. Широчайший диапазон эстетических поисков и политических платформ, которые занимают поэты, не смог скрыть одного поэзия как эмоциональный мир человека подтвердила гениальность пушкинского императива: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Кумиром поэзии XX в. стала точность чувства. Поэт не может оставаться равнодушным наблюдателем над миром, не может быть лицемером. Поэтому завоеванием поэзии первой половины века стала страстная причастность ко всем моментам жизни человечества — и самым страшным, и самым уютно-прекрасным.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

«ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ». АНТИФАШИСТСКИЙ ФРОНТ В ЛИТЕРАТУРЕ

«Потерянное поколение»

Новая литературная эпоха, воцарившаяся после окончания Первой мировой войны, отмечена появлением новой генерации писателей, лейтмотивом творчества которых стал болезненный «расчет с прошлым» без обретения настоящего и надежды на будущее. Речь идет о литературе «потерянного поколения», получившей это название благодаря Гертруде Стайн, как-то мимоходом назвавшей поколение молодых людей, прошедших войну, потерянным поколением, и Э. Хемингуэю, употребившему эти слова в качестве эпиграфа к своему первому роману «И восходит солнце» и тем самым придавшему этому образу права литературного термина. Война обнажила фальшь многих привычных догм и общественных институтов, опровергла считавшиеся неизменными нравственные ценности и лишила молодых людей, переживших войну, идеалов и жизненных целей. «Ложь, которой была проникнута довоенная жизнь, сделала ложь войны и жизни во время войны возможной», — восклицал Р. Олдингтон в своем романе «Смерть героя», объясняя процесс утраты молодым поколением веры в общепринятые основы и святыни общества. Тревожная, сотрясаемая кризисами и инфляциями жизнь послевоенного западного мира лишь укрепляла в их душе мучительную опустошенность, болезненную надломленность. На жестокость и хаос окружающего мира «потерянные» молодые люди отвечают самоизоляцией, эскапизмом, стремлением разрушить свое одиночество посредством ухода в любовь, в вино.

Ф. С. Фицджеральд, один из представителей литературы «потерянного поколения», назвал свою эпоху джазовым веком. Термин «век джаза», появившийся благодаря Фицджеральду, дал новую оценку послевоенной Америке. Он выразил ощущение неустойчивости, мимолетности жизни изверившимися в ней молодыми людьми, спешащими жить и тем самым убежать, хотя бы иллюзорно, от своей потерянности.

«Ритмы джунглей и ностальгическое завывание джаза, — пишет английский критик К. Кросс, — идеально выражали то безнадежное отчаяние, с которым молодые мужчины и женщины Фицджеральда пытались насытить сладостным опытом каждое дорогое убегающее мгновение юности». Подобное мироощущение века было характерно для всех героев литературы «потерянного поколения», безотносительно к их географической и национальной принадлежности.

Национальные причины, вызвавшие яростный бунт «потерянных», в каждой стране носили специфический характер. Бунт англичанина Р. Олдингтона был направлен в первую очередь против морали и нравственных норм изжившего себя викторианского века, его ханжества и лицемерия; немца

Э. М. Ремарк — против милитаризованного прусского государства, видящего в личности только пушечное мясо и с неумолимой кафианской логикой превращающей его в таковое; бунт американцев против бесчеловечного алогизма войны, пожирающей самое себя, ее бессмысленной жестокости, не разбирающей ни врагов, ни «своих», и это осмысление войны, имеющее вполне конкретный исторический смысл в романах Хемингуэя, абсолютизируется, превращается в абстрактную метафору «потерянности» в «Солдатской награде» У. Фолкнера, писателя, не успевшего принять участие в военных действиях.

Книги писателей «потерянного поколения» отличают трагическая тональность, интерес к теме самопознания, лирическое напряжение. Беспощадная критика устоев цивилизации, допустившей войну, яростный пафос неприятия этой цивилизации определили место литературы «потерянного поколения» в ряду произведений реалистического направления, однако пессимизм, погружение героя в свои эмоции и переживания, восприятие им общества как злой враждебной силы, ощущение фатальности конца жизни под властью злого рока позволяют говорить о романтических тенденциях, собственных этой литературе, и о ее близости модернизму.

Крупнейшими писателями «потерянного поколения» стали англичанин Р. Олдингтон со своим романом «Смерть героя» (1929) и книгой «Прощайте, воспоминания» (1930), немец Э. М. Ремарк (романы «На западном фронте без перемен» (1929), «Возвращение» (1931), «Три товарища» (1938), американцы Э. Хемингуэй («И восходит солнце» (1926), «Прощай, оружие» (1929)), Дж. Дос Пассос «Три солдата» (1921), Ф. С. Фицджеральд («Рассказы века джаза» (1922), «Великий Гэтсби» (1925), «Ночь нежна» (1934)), У. Фолкнер «Солдатская награда» (1926).

Эрнест Хемингуэй (1899—1961)

Эрнест Хемингуэй родился в городке Оук-Парк в окрестностях Чикаго в семье врача. Хемингуэй рос на лоне природы и в единении с ней, с детства увлекался рыбной ловлей, позже — охотой. Матушка писателя, пуританка, заставляла сына после каждого грубого, с ее точки зрения, слова полоскать рот с мылом, и взрослый писатель признавался, что вкус мыла он постоянно ощущал во рту, став взрослым. Он вырос в любви к природе и простым людям, живущим с ней одной жизнью, и в ненависти к истеблишменту, его фальши и лицемерию. Это стало основным в его жизненной позиции и эстетике.

Окончив школу, Хемингуэй уезжает в Канзас и начинает репортерскую работу в газете «Канзас Стар». После вступления США в Первую мировую войну Хемингуэй пытается уйти на фронт, и в мае 1918 г. с автоколонной Красного Креста ему удается уехать в Италию санитаром. В начале июля того же года Хемингуэй был тяжело ранен при попытке спасти раненого солдата-итальянца. Несколько месяцев он пролежал в госпитале в Милане, там же пережил первую любовь, перед самым заключением перемирия вновь выехал на фронт.

Военный опыт в большой степени определил мировоззрение Хемингуэя и характер его творчества. В своих ранних произведениях 20-х гг. Хемингуэй выступает как писатель «потерянного поколения» — сборник рассказов «В наше время» («In Our Time», 1924—1925), романах «И восходит солнце» («The Sun Also Rises», 1926, в русском переводе «Фиеста»), «Прощай, ору-

жие!» («A Farewell to Arms», 1929). Но если сборник рассказов «В наше время» только констатировал ощущение потерянности, а роман «И восходит солнце» показал «потерянных» молодых людей уже в послевоенном мире, прожигающих жизнь, чтобы прогнать ужас перед реальностью и чувство безысходности, то роман «Прощай, оружие!» был призван исследовать причины появления «потерянного поколения».

Герой романа, лейтенант Генри, американец, добровольно вступивший в итальянскую армию, поддавшись шовинистической пропаганде, alter ego самого автора, на собственном горьком опыте познает бессмысленную и жестокую сущность войны. Дегероизация войны, познание лейтенантом Генри ее истинной сути являются главной темой романа, заявленной автором уже на его первых страницах: прелестный осенний ландшафт, чистая вода горной речки и движущиеся колонны военных, вносящие диссонанс в эту природную красоту и гармонию, и уничтожающие ее. «Затем пришли дожди, а вместе с дождями — холера, но ее вовремя удалось остановить, и в армии от нее умерло только семь тысяч человек». Так гуманистическая трагедия, которой является смерть человека, любого человека, во время войны, обесценивающей человеческую жизнь, превращается в безликую статистику.

Хемингуэй тщательно и психологически точно прослеживает в романе постепенное отрезвление лейтенанта Генри от шовинистического угара, постижение им суровой правды. Для усиления основной идеи романа о войне как о бессмысленной бойне Хемингуэй идет на нарушение некоторых важных деталей собственной биографии. Сам Хемингуэй был ранен, когда пытался вынести из огня товарища; его автобиографический герой получает тяжелое ранение самым прозаическим образом, во время трапезы в траншее.

С течением времени рокантеновская «тошнота», сопутствующая, по Сартру, познанию мира, приводит героя к тому, что для него «абстрактные слова, такие, как «слава», «подвиг», «доблесть» или «святость», были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами», а жертвы военных действий отличались от чикагских боен только тем, что «здесь мясо просто зарывали в землю».

Кульминационным моментом романа становится поражение итальянцев при Капорето, сцена, в которой итальянская военная полиция расстреливает офицеров, выходящих из окружения, в которое итальянская армия попала по вине собственного бездарного руководства. Герой спасается бегством, прыгнув в реку, и вода «смыкает с него гнев вместе с чувством долга». Отныне он решает заключить сепаратный мир с войной, но в мирной Швейцарии, где герой находит прибежище от войны вместе со своей возлюбленной Кэтрин Баркли, рок, воплощающий неумолимую логику войны, призванной уничтожать, находит героя. При родах умирает его возлюбленная, погибает и сын, а сам Генри, раздавленный горем, оставлен автором под дождем, извечным символом надвигающегося несчастья в романе, на улицах чуждого ему городка. Его история тоже окончена.

Уже в первых произведениях Хемингуэя складывается основной тип его героя, нерв личности которого — в стоическом следовании лично сформулированному кодексу чести, хотя с прагматической точки зрения подобный стоицизм не приводит ни к каким практическим результатам. В хемингуэевском мире понятия «победа» и «поражение» меняются местами. Одну из своих статей 20-х гг. Хемингуэй озаглавит: «Победитель не получает ниче-

го». Зато победу, нравственную победу, его герои часто обретают именно в поражении. Таков путь исканий всех героев Хемингуэя, наивысшим выражением которого станет история Старика в повести «Старик и море» («The Old Man and the Sea», 1952), суммированная автором в сентенции, являющейся кредо его творчества: «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

В ранних произведениях Хемингуэя определилась также его творческая манера, его стиль. Для его прозы характерна крайняя сжатость, лапидарность повествования, нетерпимость к высокопарному слову, к риторике и слезливой напыщенности, мастерское использование неоднократно повторяющегося лейтмотива (лейтмотив дождя в романе «Прощай, оружие!»), естественный диалог, мастерство изображения «говорящей» детали («теовый айсберга»).

В 20-е гг. Хемингуэй в качестве корреспондента канадской газеты «Торонто Стар» объездил многие европейские страны, становясь свидетелем последствий той мировой бойни, которую он заклеил в романе и рассказах: долгое время жил в Париже среди артистической богемы (Г. Стайн, Дж. Джойс, Э. Паунд). Успех романов «И восходит солнце» и «Прощай, оружие!» обеспечил писателю материальную независимость. Хемингуэй поселяется на крайней южной оконечности США — на острове Ки-Уэст во Флориде, не раз выезжает в Африку, охотясь в саваннах Кении и Конго на львов и носорогов; посещает Испанию ради столь любимой им корриды. Его увлечения отражены в книгах очерков «Смерть после полудня» («Death in the Afternoon», 1932) и «Зеленые холмы Африки» («Green Hills of Africa», 1935). Тема богатства и богатых и их тлетворного воздействия на жизнь людей блестяще развита в новеллах «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» (1936) и «Снега Килиманджаро» (1936), в одном из лучших социальных романов этих лет — «Иметь и не иметь» («To Have and Have Not», 1937).

Отвращение Хемингуэя к войне не сделало его пацифистом. Хемингуэй в своем отношении к войне всегда инстинктивно различал ее причины и движущие силы, видел ее социальную суть, и когда в 30-е гг. в Европе стал поднимать голову фашизм, Хемингуэй не колеблясь встал в ряды борцов с угрозой демократии и ценностям гуманизма. В борьбе с фашизмом он увидел «совсем другую», справедливую народную войну. В 1936 г. Хемингуэй принял участие в Гражданской войне в Испании, снарядив на свои средства санитарные автомашины для республиканцев. Результатом участия Хемингуэя в Гражданской войне стали пьеса «Пятая колонна» («The Fifth Column», 1938), сценарий «Испанская земля» (1938) и роман «По ком звонит колокол» («For Whom the Bell Tolls», 1940), пожалуй, лучший роман писателя.

«По ком звонит колокол» — роман о борьбе испанских республиканцев с фашизмом, показанной на небольшом участке в тылу противника, в горном партизанском крае. Главное действующее лицо — американец Роберт Джордан, преподаватель испанского языка в одном из американских колледжей, добровольцем отправившийся на войну, подрывник. История сылки Джордана во вражеский тыл, подробный рассказ о трех днях и ночах проведенных им в партизанском отряде, о взрыве моста, который должен был сыграть существенную роль в общем наступлении республиканской армии, — таков сюжет романа. Джордан идет на опасное задание и ведет с собой партизан, будучи убежден, что выполнение задания на любом участке фронта — залог общей будущей победы: «Если они не пройдут здесь, они не пройдут нигде».

Взорвав мост и распрощавшись с уходящими партизанами, Роберт Джордан, тяжело раненный, с карабином в руках, остается у моста, чтобы и в последние минуты своей жизни сразить еще нескольких фашистов. Правда, героический пафос произведения несколько снижен за счет того, что самоотверженный поступок Роберта Джордана, оказывается, не имел никакого практического значения — противник к этому времени уже раскрыл план наступления республиканцев. Таким образом, поступок Роберта Джордана, его героическая смерть приобретают значение не как эпизод Гражданской войны, но как великая победа Человека в войне, которую ему приходится вести от начала мира, — войне с самим собой, за преодоление своего индивидуализма и единение с другими людьми во имя общих значительных целей. В этом контексте и следует воспринимать слова из проповеди английского поэта XVII в. Джона Донна, которые Хемингуэй поставил в качестве эпиграфа к своему роману: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе; каждый человек есть часть материка, часть суши; и если волной снедет в море береговой утес, меньше станет Европа. Смерть каждого человека умалет и меня, ибо я един со всем человечеством; а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе».

Войну с фашизмом Хемингуэй продолжил затем на фронтах Второй мировой войны. Он выслеживал немецкие подводные лодки у берегов Флориды и Кубы, в 1944 г. вместе с отрядом вторжения высаживается во Франции и присоединяется к партизанам французского Сопротивления. Вместе с ними доходит до Парижа, врывается туда и захватывает с группой партизан отель «Ритц». В декабре 1944 г. он уже на фронте в Арденнах, где был дважды ранен в голову.

Послевоенное творчество Хемингуэя неровно. Роман «За рекой в тени деревьев» («Across the River and into the Trees», 1950) оказался повторением тем и образов, прославивших ранние романы Хемингуэя; «Праздник, который всегда с тобой» («The Movable Feast», 1964), — изданная посмертно книга воспоминаний о его творческой юности в Париже. Зато повесть «Старик и море» заслуженно принесла писателю Нобелевскую премию в 1954 г. И все же чувство единения, единства со всем человечеством, похоже, уходит из мироощущения писателя, сменяясь ощущением одиночества, отразившимся в названии одного из его последних романов — «Острова в океане». Человек все же становится Островом в Океане, отъединенным от Суши.

Очевидно, это чувство и привело писателя, долго и тяжело болевшего в последние годы жизни, к самоубийству 2 июля 1961 г. Гуманист и демократ, блестящий художник-новатор, Эрнест Хемингуэй навсегда останется одним из крупнейших американских писателей XX в.

Ричард Олдингтон (1892—1962)

Романист, поэт, новеллист, литературный критик и переводчик, Ричард Олдингтон (Richard Aldington) родился в Хемпшире. Учился в Лондонском университете. Дебютировал как поэт-имажист. Его стихи вошли в сборники «Образы» («Images», 1915), «Образы войны» («Images of War», 1919), в которых поэт противопоставляет катастрофичности бытия в современном обществе красоту античных образов. В 1913—1917 гг. редактировал журнал «Эгоист». В 1916 г. Ричард Олдингтон был призван в армию, отправлен на фронт, тяжело ранен. Мучительные воспоминания о войне, потребность рассказать правду о мировой войне побудили писателя перейти от имажистских

стихов к прозе. Через десять лет после войны Олдингтон написал роман «Смерть героя» («Death of a Hero», 1929), роман, сделавший его одним из главных представителей литературы «потерянного поколения».

«Смерть героя» — это страстное обвинение против войны и тех, кто ее развязал, кто послал молодых людей бессмысленно умирать в окопах, это реквием по погибшему, несостоявшемуся поколению. По признанию писателя, «эта книга, в сущности, — надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало». Но это и глубокое исследование причин трагедии, пережитой поколением Джорджа Уинтерборна, героя романа.

Тонкий, талантливый, художественно восприимчивый юноша, Джордж Уинтерборн вступает в жизнь, прочитав к шестнадцати годам всех поэтов, начиная с Чосера, прекрасно знает и поэзию, и живопись, мечтает стать художником. Реальная жизнь английского буржуазного общества, основанная на фальши и лицемерии, которые проникают и в семью, и в личные отношения людей, и в общественные и государственные институты, постепенно лишает его иллюзий, вызывает острое разочарование. Он давно знал, что представляют собой его отец, «эгоист» из породы самоотверженных, обладавший даром портить жизнь окружающим, и миссис Уинтерборн с ее 26 любовниками, обожавшая в жизни театральные эффекты и непостоянные чувства. Но вот и любимая девушка, существо нового века и взглядов, при первой же опасности реальной жизни спряталась за викторианский бастион добродетели и заставила Джорджа, не готового к этому шагу, жениться на себе. Ложь и лицемерие, торжество викторианского ханжества Джордж обнаруживает и в интеллектуальных кругах Лондона, среди жрецов литературы и искусства.

Рассказчик, близко знавший Джорджа, передает отношение последнего к журналистике, которую он заклеил как «унизительнейший вид унизительнейшего порока — умственную проституцию», уничижительные характеристики, данные Уинтерборном авангардным поискам в живописи. Досталось и известным литераторам, и мэтрам авангарда, выведенным в романе под ироничными сокращениями Бобб, Шобб, Тобб. Запутавшись в своих отношениях с любимыми женщинами, женой и ее подругой, разочаровавшись в возможностях обретения идеала или хотя бы честной жизни в мире английской творческой богемы, герой идет на войну.

Несколькими годами позже другой великий писатель, Уильям Фолкнер, воскликнет по поводу аналогичного решения своих героев: «Какое заблуждение! Война никогда никому не помогала разрубить гордые узлы. Она все еще более запутывает и усложняет!» И Джордж Уинтерборн скоро узнает справедливость этого суждения на собственном трагическом опыте.

В армии он мгновенно превращается из Личности в порядковый номер, задача которого — не рассуждать, но выполнять приказы и убивать. Джордж не может отказаться от первого и принять второе. Для него, интеллигента и художника, неприемлема бессмысленная жестокость войны, ему глубоко чужда армейская муштра. И, не в состоянии больше выносить душевного одиночества, Джордж в отчаянии совершает акт самоубийства, встает в траншею во весь рост под сильным огнем противника и, простреленный, погибает. Рассказчик иронизирует по поводу того, что даже смерть Джорджа была использована милитаристской пропагандой — его поступок выдали за Подвиг героя, ринувшегося в атаку на врага под шквальным огнем неприятеля.

Иронично заглавие романа, иронией пропитан и весь роман. Иронично построение романа по законам древнегреческой трагедии, постоянные аллюзии к ней в художественной ткани произведения. Как было принято в древнегреческой трагедии, роман состоит из пролога, части первой, части второй, части третьей, эпилога; рассказчик выполняет в романе роль древнегреческого хора; о трагических событиях сообщается в прологе, что свойственно драматургическому принципу древнегреческой трагедии; постоянно встречаются реминисценции тем и героев классических трагедий. Ирония возникает из несоответствия между характером трагического в античном мире и в XX в., что не мешает Олдингтону воссоздать посредством иронии и сатиры подлинную трагедию человека, судьба которого представляет в романе судьбу всего его поколения.

Форма романа имеет еще одно измерение, вполне современное, о чем сам автор говорит в посвящении драматургу Олкотту Гловеру: «Эта книга — не создание романиста-профессионала. Она, видимо, вовсе и не роман. В романе, насколько я понимаю, некоторые условности формы и метода давно уже стали незыблемым законом и вызывают прямо-таки суеверное почтение. Здесь я ими совершенно пренебрег... Я написал, очевидно, джазовый роман».

Действительно, композиция романа Олдингтона напоминает трехчастное музыкальное произведение с прологом: каждую часть сопровождают особые тональность и темп — от умеренно-быстрого в прологе, где сообщается о смерти героя, к оживленному, когда речь идет о рождении и юности, до медленного адажио в части романа, посвященной войне. При помощи этого темпоритма автор раскрывает свою тему и передает душевное состояние героев романа. Так американец Ф. С. Фицджеральд и англичанин Р. Олдингтон, независимо друг от друга, воссоздали судьбу своего поколения и его трагедию с помощью одной и той же культурной формы своего времени, века джаза.

«Смерть героя» — социально-политический роман, роман-трагедия с сатирической направленностью, роман-симфония, роман-джаз — стал вершиной творчества Р. Олдингтона, но навсегда поссорил его с официальной Англией. С 1928 по 1936 г. Олдингтон жил во Франции, с началом Второй мировой войны эмигрировал в США, оттуда снова вернулся во Францию.

В романах Олдингтона, написанных в 30-е гг., нет прямого изображения Первой мировой войны, но все совершающееся в них либо является трагическим последствием войны, либо свидетельствует о приближении нового бедствия. Тень войны лежит на всех романах Олдингтона, определяя их тематику и умонастроение.

В романе «Дочь полковника» («The Colonel's Daughter», 1931) частная драма женщины, умной и тонкой, изображается как одно из проявлений жизни «потерянного поколения», как трагедия, обусловленная войной. Джорджи Смизерс, дочь полковника, одинока. Она не может обрести счастья, не может найти мужа, потому что мужчины ее возраста убиты на войне. Главную сюжетную линию следующего романа, «Все люди враги» («All Men are Enemies», 1933), составляет жизненный путь представителя «потерянного поколения» Энтони Кларендона. Антивоенный пафос романа проявляется в первую очередь в теме разрушенной гармонии. До войны жизнь Энтони в Вайнхаузе, недалеко от моря, среди прекрасной природы была полна гармонии. Но война растоптала поэтические мечты юности. Вернувшись с фронта, Энтони с ужасом осознает, что в мирной жизни не легче

уцелеть и сохранить свою личность, чем на войне. Героя постоянно преследуют чудовищные картины военной катастрофы, свидетелем и участником которой ему пришлось стать. Энтони настолько измучен кошмарами, что у него возникает мысль о самоубийстве. Но, в отличие от Джорджа Уинтерборна, он находит в себе силы преодолеть смятение и подавленность. Он находит утешение и исход в том, к чему приводил некоторых своих героев Ремарк, — в любви. Но в конце романа герой чувствует, как над этой совершенной любовью нависла опасность — угроза новой войны. Жизнь по мрачной тени прошедшей войны и в предощущении грядущей — таково мироощущение героев Олдингтона. И они отказываются сдаваться.

Герой рассказа «Раздумья на могиле немецкого солдата» Камберлен, измотанный войной и послевоенной жизнью, обращаясь мысленно к убитым, дает клятву: «Если когда-нибудь правители моей страны объявят «Великую войну», рука, которую их предшественники научили убивать, убьет их. Мы обратим их преступное оружие против них самих».

Широкую известность получили биографии английских писателей, написанные Олдингтоном.

Эрих Мария Ремарк (1898—1970)

Эрих Мария Ремарк, немецкий писатель, родился в семье переплетчика в Оснабрюке. В 1916 г. с гимназической скамьи ушел на фронт добровольцем и более двух лет провел в окопах Западного фронта. Из фронтового опыта вырастет его антивоенная проза, переведенная на все языки мира. После войны был учителем, коммерческим служащим, репортером, редактором журнала, писал развлекательные романы.

Всемирную известность принес Ремарку его первый роман о войне — «На Западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues», 1929), роман, открывший тему «потерянного поколения» в творчестве Ремарка. В нем Ремарк рассказывает о «поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов». В центре внимания автора — семь одноклассников, отравленных шовинистической пропагандой в школах кайзеровской Германии и прошедших подлинную школу на холмах Шампани, у фортов Вердена, в окопах на Сомме, где обесценились прежние идеалы и ценности, исчезла разница между добром и злом и остались только безысходное чувство обреченности и фронтовая дружба, бесильная перед лицом смерти. В своем обреченном одиночестве эти юноши прозревают и начинают понимать, кто их истинные враги. Герой романа Пауль Боймер, вглядываясь в документы убитого им француза-печатника Жерара Дювала, в фотографию его жены и дочери, говорит: «Прости меня, товарищ! Мы всегда слишком поздно прозреваем. Ах, если б нам почаще говорили, что вы такие же несчастные маленькие люди, как и мы, что вашим матерям так же страшно за своих сыновей, как и нашим, и что мы с вами одинаково боимся смерти, одинаково умираем и одинаково страдаем от боли!» Другой герой романа предлагает, чтобы «при объявлении войны устраивалось нечто вроде праздника, с музыкой и с входными билетами, как во время боя быков. Затем на арену должны выйти министры и генералы враждующих стран, в трусиках, вооруженные дубинками, и пусть они схватятся друг с другом. Кто останется в живых, объявит свою страну победительницей. Это было бы проще и справедливее, чем то, что делается здесь, где друг с другом воюют совсем не те люди».

Стремясь передать суровую правду войны и ее бессмысленную жестокость, Ремарк намеренно сужает сферу своего обзора видением окружающего Паулем Боймером. А война для Пауля и его друзей — это прежде всего «свой» окоп или блиндаж, товарищи рядом и безымянные враги по другую сторону фронта, бомбежки, грязь. Постепенно бессмыслица жизни на войне перерастает в роковую необходимость смерти на ней. Постепенно погибают все семеро. Алогизм войны достигает своего апофеоза в сцене гибели Пауля Боймера, погибшего «в один из тех дней, о которых в газетах сообщалось: «На Западном фронте без перемен».

Книга Ремарка, правдивая и искренняя, отмеченная особой доверительной интонацией, выросла на почве немецкой литературы о войне, хотя некоторые исследователи считают, что на ней заметны следы литературно-стилистического влияния американских писателей «потерянного поколения». Вряд ли в этом случае имеет смысл говорить о влиянии, скорее, о типологическом сходстве. Сходные общественно-политические ситуации содействовали почти одновременному рождению сходных явлений в культуре — война породила «потерянное поколение» в ряде воевавших стран, а каждая национальная литература адекватно отразила этот процесс.

Продолжением темы «потерянного поколения» стали в творчестве Ремарка романы «Возвращение» («Der Weg zurück», 1931) и «Три товарища» («Drei Kameraden», 1938). В «Возвращении» Ремарк рисует только последние дни войны, да и то лишь в начале романа, а свою главную художественную задачу он видит в том, чтобы показать, как труден и мучителен обратный путь к мирной жизни для тех, кто уцелел, но вернулся с войны искалеченным физически и морально, как сложно бывшим солдатам адаптироваться к мирной жизни, руководствуясь теми нравственными принципами, которые помогали им выживать на фронте. Логика мирной жизни, социальные различия и имущественное неравенство разрушают призрачную гармонию фронтового братства. Война показана в этом романе ретроспективно, через ее последствия, через раны, которые продолжают кровоточить, и оттого военные картины производят еще более удручающее впечатление на читателя. Мужская дружба, верность и любовь, как последние прибежища против враждебных и, в конечном итоге, сокрушающих человека сил жизни, — акова трагическая концепция романа «Три товарища». При прочтении этих трех романов создается впечатление, что в них действует один и тот же герой. Эрнст Биркхольц, герой «Возвращения», очень похож на Пауля Боймера, которому удалось выжить, а Роберт Локамп, центральный персонаж «Трех товарищей», — словно дальнейшее развитие образа Эрнста Биркхольца. И дело не столько в сходстве биографий, в совпадении ряда подробностей в жизни этих трех героев, сколько в общности их судьбы, типичной для целого поколения.

Доверительная манера повествования, сдержанное немногословие речи, поэзия любви обреченной во многом роднят романы Ремарка и Хемингуэя и объясняют неугасаемую читательскую любовь к Ремарку.

Начиная с романа «Возлюби ближнего своего» (1940) в творчестве Ремарка усиливается антифашистская тема, наиболее яркое воплощение получившая в романе «Триумфальная арка» («Arc de Triomphe», 1946), который принес автору новый международный успех.

Доктор Равик, герой «Триумфальной арки», наиболее полно воплощает тип ремарковского героя, человека всегда одинокого, не знающего ни семьи, ни дома. «Далеко не все люди могут распоряжаться собственной жизнью».

ню, как домом, который можно все роскошнее обставлять мебелью воспоминаний, — объясняет своей возлюбленной доктор Равик. — Иной проводит жизнь в отелях, во многих отелях. Годы захлопываются за ним, как двери отдельных номеров». Подобное мироощущение близко и самому писателю, который эмигрировал из Германии и с 1932 г. жил за рубежом во Франции, США, Швейцарии. Сама земля кажется его герою недостаточно надежной, история представляется чередой кровавых преступлений, обманов, демагогии, фанатизма. «В век, когда все рушится, вновь и вновь, с муравьиным упорством строить солидную жизнь? — думает Равик. — Лучше переждать, а потом откупывать заживо погребенных». Время жизни для него — это только отсрочка от падения мира в пропасть войны, в еще более гибельный хаос.

Экзистенциальная обреченность мироощущения героя «Триумфальной арки» имеет четко обозначенные в романе исторические детерминанты. Хирург Равик пережил приход к власти фашистов, гестаповские застенки, полгода в Испании воевал на стороне республиканцев, а теперь, во время романного действия, вынужден жить во Франции на положении нелегального эмигранта и оперировать под чужой фамилией. Оpozнав палача-гестаповца Хааке, Равик в одиночку расправляется с ним. Антифашизм доктора Равика носит индивидуалистический характер, что несколько не умаляет его значения для оценки поступка героя. «Он понимал, что Хааке, маленький прислужник смерти, сам по себе значит очень немного, и все же убить его было бесконечно важно».

Равик заставляет себя увидеть в этом ничтожном, пошлом говоруне и любителе выпить не человека, а представителя сил зла. Казня Хааке, он, как умеет, наносит удар по этим силам, отстаивая насущные для себя человеческие ценности. Отказ от этой ненависти, от действия равносильного для него дезертирству, предательству.

«Тема моя — человек нашего века, вопросы гуманизма», — заметил однажды Ремарк. В его произведениях обычен трагический финал; в каждом новом романе герой Ремарка словно поднимается вновь и, несломленный, упорный, ироничный, продолжает свою одинокую борьбу. Он всякий раз заново ищет путь к другим людям.

После романа «Искра жизни» («Der Funke Leben», 1952), события которого происходят в гитлеровском концлагере, Ремарк создал в романе «Время жить и время умирать» («Zeit zu leben und Zeit zu sterben», 1954) собирательный образ нового «потерянного поколения», разочарованного и дезориентированного недавней войной, обманутого фашизмом. В романе «Черный обелиск» («Der schwarze Obelisk», 1956), рассматривая события 20-х гг. в исторической перспективе, писатель обнаруживает истоки гитлеризма и Второй мировой войны в политической действительности Веймарской республики и тем самым проводит параллель с настоящим, вновь, по его мнению, чреватый фашизмом.

Художественная манера Ремарка с годами заметно менялась. Если в его первых романах еще слышались запоздалые отзвуки экспрессионизма, то «Три товарища» возвестили о приближении писателя к литературной школе Э. Хемингуэя с характерными для него сюжетными мотивами, с особой техникой лаконичного диалога, с недосказанностями и психологическим подтекстом. А в романе «Черный обелиск» наместились новые для Ремарка черты гротескно-символического стиля.

Антифашистский фронт в литературе

Одной из наиболее характерных особенностей литературы 30-х гг. является ее крепнущая связь с политическими событиями. Этому во многом способствовал экономический кризис 1929 г., потрясший США и Западную Европу (так, число безработных в Германии дошло до 8 миллионов к 1932 г.), но особенно — приход к власти фашистов в ряде стран, в том числе установление гитлеровской диктатуры в Германии. Удушение демократических свобод, бесчинства черно- и коричневорубашечников, физическая расправа с инакомыслящими, а затем франкистский мятеж в Испании — все это практически исключало возможность личного политического нейтралитета. Брожение в массах нарастало. Немецкие промышленники, сговорившиеся с Гитлером, своими субсидиями прокладывали дорогу фашизму. Путь ему расчищали и его поборники в духовной области, создатели **фашистской литературы**.

В начале 20-х гг. вошел в литературу Эрнст Юнгер (1895—1989), опубликовав свой военный дневник «В стальных бурях» («In Stahlgewittern», 1920) и книги «Лесок. Хроника окопных боев 1918 года» (1925) и «Огонь и кровь. Маленький эпизод большой битвы», воспевающие войну и героизирующие ремесло солдата. В полуфилософском эссе «Война как духовное переживание» («Der Kumpf als inneres Erlebnis», 1922) писатель эстетизирует кровавые сражения. Следуя за Ницше, Юнгер заявляет, что война — это судьба нации, что в огне войны «рождается новый человек, новая воля к жизни...». Он считает благодатью, что «здесь явился тот солдатский тип, которого воспитали упорные, рассчитанные, кровавые и непрерывно катившиеся битвы техники». Э. Юнгер за два года до прихода фашистов к власти создал модель «тотального государства». Его книга «Тотальная мобилизация» («Die totale Mobilimachung», 1931), исходя из исторического анализа технологий ведения войн в прошлом, описывает государственную организацию «нового борющегося мира», поставившего целью ниспровергнуть остальной мир. «Рабочий» («Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt», 1932) дополняет эту картину, перенося идею тотальной мобилизации на область техники и экономики, обосновывает «принцип фюрерства» и «необходимость» разрушения рабочих организаций.

Во второй половине 20-х гг. Германия оказалась наводнена книгами, в которых культивировалась идея реванша. «Роковая судьба» немцев описывается в романах Эдвина Эриха Двингера (1898—1981) «Армия за колючей проволокой» («Die deutsche Passion. Die Armee hinter Schlachtdraht», 1928), «Между белыми и красными» («Zwischen Weiß und Rot», 1930) и «Мы зовем Германию» («Wir rufen Deutschland», 1932). Двингер стремится убедить читателя, что Германии суждено властвовать над миром, хотя на пути к возвышению она не может избежать падений. Он призывает полюбить «немецкую судьбу». Судьба, изображенная Двингером в романах, — это судьба немецкого офицера, «воителя», который попадает в русский плен, блуждает между фронтами Гражданской войны в России и возвращается в Германию с думой о том, чтобы снова двинуться на восток.

В 1926 г. появился двухтомный роман Ганса Гримма (1875—1959) «Народ без пространства» («Volk ohne Raum»). Этот громоздкий, написанный тяжелым, неуклюжим языком роман совершенно очевидно показывает цель, ради которой он написан: «завоевать вновь национальное право человека в мире, где все занято англичанами». Бывший экспрессионист Ганс Йост

(1890—1978) выступал теоретиком фашистского искусства. Свои мысли об «обновлении немецкого искусства» он выразил в книге «Я верую» («Ich glaube! Bekenntnisse», 1928), в которой проповедует «сознательное германское кинофильмство», «непосредственно чувственный, национально-культовый театр». Йост — прямой апологет фашистской «фюрерской и имперской мысли». Его перу принадлежит серия драм о «политически-исторических судьбах» на южеты из недавней истории. К этой серии относится и героизирующая «жертвенную смерть» драма «Шлагетер» («Schlageter», 1933). Это та самая драма, где герой провозглашает пресловутый фашистский пароль: «Когда я слышу слово «культура», я спускаю предохранитель моего револьвера».

В идейной и эстетической борьбе 20-х — начала 30-х гг. и противостоянии силам фашистской реакции выдающаяся роль принадлежит писателям социалистического направления. Возникновение самостоятельного **социалистического «литературного дела»** является важнейшим событием в истории немецкой литературы этих лет.

Большую роль в укреплении немецкой социалистической литературы сыграло создание в октябре 1928 г. Союза пролетарско-революционных писателей Германии. Его инициатором и теоретиком становится Иоганнес Р. Бехер. Это движение соединило в себе два потока молодых художественных сил, активно входивших в 20-е гг. в немецкую литературу. С одной стороны в него влилась значительная группа радикально настроенных буржуазных интеллигентов, искавших связи с социально активными и революционно настроенными слоями общества. С другой стороны в союз влилась масса одаренных выходцев из пролетарской среды, искавших пути к самовыражению в литературе и журналистике. Движение пролетарско-революционных писателей выдвинуло целую плеяду новых талантов, ярко засиявших в немецкой литературе 30—40-х гг.: А. Зегерс, Л. Ренн, Б. Брехт, Ф. Вольф, В. Бредель, Г. Мархвица и др.

В сплочении и активизации писателей-антифашистов немалая заслуга принадлежит деятельности убежденного демократа Генриха Манна и той непримиримой позиции, которую с середины 30-х гг. занял Томас Манн. «Кто пишет, тот действует» — этот лозунг литературно-политического журнала «Нойе дойче блеттер» стал лозунгом писателей-эмигрантов.

Ведущую роль приобрела московская группа писателей-антифашистов (И. Бехер, В. Бредель, Э. Вайнерт, Ф. Вольф и др.), которая своей деятельностью собирала и организовывала весь антифашистский фронт немецкой литературы. В Европе формируется очень широкий фронт писателей, живо реагирующих на одни и те же конкретно-политические проблемы, ставшие поистине общечеловеческими, — проблемы войны и мира. Вырисовывается невиданное ранее тлготение писателей к объединению, к созданию не только внутринациональных, но и международных союзов, к согласованию действий, к выработке общей политической и эстетической программы. В 1935 г. в Париже был проведен Международный конгресс писателей в защиту культуры. Второй Международный конгресс писателей собрался летом 1937 г. в пылающей Испании и проходил в самых крупных центрах антифашистской борьбы: Мадриде, Валенсии, Барселоне. Эти форумы сыграли важную роль в активизации писателей в борьбе за мир и прогресс, часть литераторов приняла непосредственное участие в борьбе с реакцией в своих странах и в Интернациональной бригаде, сражавшейся на стороне испанских республиканцев. В этой борьбе погибли Ф. Гарсиа Лорка, М. Залка, Р. Фокс, Д. Корнфорд, К. Кодуэлл и др.

Создаются ассоциации революционных писателей и художников во Франции и Греции. С антифашистскими манифестами выступают писатели Чехии, Словакии, Югославии. Среди прозаических жанров особой популярностью пользуются социальный и антифашистский романы и публицистика, в которой центральное место занимают книги об Испании, героическом международном фронте, собравшем под знамена Испанской республики антифашистов из стран Европы, Америки и Советского Союза.

В реалистических произведениях этого периода значительно более глубоким становится анализ происходящих событий, больше, чем в прежние годы, уделяется вниманию действиям и роли народных масс; героями произведений становятся бойцы-антифашисты. Эти тенденции свойственны произведениям не только представителей социалистической литературы, но и многих крупнейших мастеров реализма — Э. Хемингуэя, Т. Манна, Г. Манна, Ф. Гарсиа Лорки, А. Цвейга, А. де Сент-Экзюпери, Э. М. Ремарка, Р. Роллана, Л. Фейхтвангера. Они проявляются в литературе Народного фронта, антифашистской литературе первой половины 40-х гг., а также в литературе Сопротивления, литературе стран, оказавшихся под пятой гитлеризма.

Бесценным памятником литературы европейского антифашистского сопротивления стал «Репортаж с петлей на шее» (1943) **Юлиуса Фучика**, чешского журналиста, литературного критика и редактора подпольных коммунистических изданий. «Репортаж с петлей на шее» написан в фашистских застенках за шесть недель, в перерывах между допросами, избиениями, и сохранен благодаря чехам-надзирателям. Определение жанра этого произведения довольно условно. Это не столько свидетельство о событиях в гестаповском застенке и формах «обработки» узников, с трудом поддающихся воображению, сколько размышления о людях и людishках, о героизме и предательстве, выстраданным итогом которых звучит обращение к человечеству: «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!»

В «Репортаже» есть свой сюжет и система образов, драматизм и динамика развития чувств, есть философия и попытка в подтексте осмыслить трагедию войны и личности на войне, а также вести диалог с теми, кто на воле и переживает автора. После войны книга Фучика привлекла к себе внимание и как документ трагического времени, и как послание потомкам.

Большинство французских писателей активно включились в борьбу с гитлеровскими захватчиками: Л. Арагон, П. Элюар, Э. Триоле, Л. Муссинак, Ф. Мориак, Ж.-П. Сартр, А. Шамсон, Ж. Кассу, Ш. Прево, Веркор.

Сопротивление преобразило поэзию П. Элюара: в эти годы он написал свои лучшие стихи «Свобода» и «Мужество». Сопротивление создало писателя Веркора, открыло новые грани в творчестве Ж. Фревиля, Л. Муссинака, Ж.-Р. Блока. Героика подвига во имя человека и человечества вошла в книги А. де Сент-Экзюпери. Национальное признание получили произведения о Сопротивлении Э. Триоле.

Литература французского Сопротивления разнообразна в жанровом отношении. Поскольку в условиях подпольного существования обязательными требованиями к ней становились оперативность, краткость изложения, максимальная концентрированность событий, естественно, что наиболее распространенными жанрами ее стали документальный очерк, рассказ, повесть, репортаж, воззвание. Не чужда была литературе Сопротивления и драма. Тираторборческие драмы Ж. Ануя «Антигона» (1942) и Ж.-П. Сартра «Мухи» (1942) прозвучали в оккупированном Париже как вызов обывательской рас-

судочности, как призыв к протесту, борьбе. И все же ведущее место в литературе Сопротивления заняла поэзия.

Поэтической летописью Сопротивления стала книга стихов Л. Арагона «Французская заря», изданная в 1945 г. Как и в предыдущих сборниках поэт говорит в ней о любимой родине, но она предстает уже не как пассивная и страдающая жертва, она показана просыпающейся и дающей отпор фашистским захватчикам и их слугам. Памяти погибших и замученных героев посвящено стихотворение «Роза и резеда». В «Балладе о том, кто пел во время казни» воспета героическая смерть редактора подпольной «Юманите» Г. Пери. Широко известны такие стихотворения Арагона, как «Песня о Страсбургском университете» (один из центров Сопротивления, с которым гитлеровцы жестоко расправились) и «Романс о сорока тысячах», прославляющий героизм марсельцев, поднявших в 1943 г. восстание против фашистских властей.

О каждом из упомянутых в этом разделе авторов можно было бы рассказывать развернуто, но если выбирать для более подробного рассмотрения одного, то одновременно индивидуальным, ярким и отражающим основные веяния времени окажется именно творчество Луи Арагона (1897—1982). Оно, подобно творчеству Герхарда Гауптмана в Германии, — живая летопись истории искусства XX в. И в значительной мере повороты в художественной эволюции этого французского поэта и прозаика, его взгляды на историю связаны с отношением его к СССР.

«Московская ночь» — так называлась глава одной из поэм Л. Арагона середины 50-х гг. — лирическая прогулка по Москве, вокруг памятника Пушкину, мимо Консерватории и фигуры Чайковского, светящаяся громада университета — луч, уходящий в светлый завтрашний день. Два десятилетия спустя то же сочетание — московская ночь — встретится у Арагона в ином контексте: глухая пора, когда внезапно стучали в дверь и черный «воронок» увозил ничего не понимающих москвичей — навсегда, на погибель.

Как произошла эта смена интонаций? Какой след оставила она в творчестве и как виделись Москва, Россия, Советский Союз еще раньше — когда только свершилась Октябрьская революция, прокатилась волна Гражданской войны, начались гигантские стройки, жестокая коллективизация и первые политические процессы? Эти вопросы затрагивают судьбу не только Арагона. Поэтому, размышляя о драматических моментах его жизни и творчества, конечно, постоянно имеешь в виду судьбы и других мастеров искусства, повернувшихся — на определенном этапе — лицом к идеалам социализма. А тут ведь сразу придется назвать имена едва ли не всех крупнейших художников века — Роллан и Шоу, Мальро и Элюар, Пикассо и Леже, Витезслав Незвал и Пабло Неруда, Сикейрос и Карпентьер, Ст. Цвейг и Бехер, А. Дёблин и Б. Брехт, Эптон Синклер и Г. Уэллс, Тувим и Фейхтвангер, Андре Жид и Дос Пассос...

Ровесник века, Арагон воспринимал первые вести о событиях 1917 г. с большой долей иронии. В одной из статей он решительно называл свершившееся в России «министерским переворотом», не имеющим никакого отношения к революции. В этом суждении может удивить нотка сожаления — к сожалению, мол, не революция...

Неужели юный Арагон мечтал о революции? Да, но в том понимании, какое придавали революции сюрреалисты, — он был среди инициаторов этого влиятельного художественного движения, соавтором ряда программных манифестов. Для собратьев Арагона сюрреализм и был революцией, которая

должна была преобразовать художественный язык, весь строй чувств, человеческих взаимоотношений, код коммуникации. «Речь идет о создании совершенно новой Декларации прав человека», — убежден был Арагон.

Что произойдет при этом с экономической базой, было неважно. Тем не менее, к партиям и странам, которые декларировали желание строить новый мир, сюрреалисты относились с большим интересом. Союзы (то краткосрочные, то продолжительные) возникали на протяжении 20—30-х гг. неоднократно. В том числе, конечно, и с Французской коммунистической партией. В 1927 г. несколько членов группы — в их числе Арагон — вступили в ряды ФКП.

Поэтические сборники («Фейерверк», «Беспрерывное движение», «Великое веселье») и прозаические тексты («Анисе, или Панорама», «Столичные удовольствия», «Вольнодумство», «Волна мечтаний», «Парижский крестьянин», «Трактат о стиле») 20-х гг. обнаруживают блистательный талант, с равной силой проявляющий себя и в сфере бескомпромиссного разоблачения лицемерия, всех принятых в обществе нравственных устоев, и в искрометной легкой звуковой игре, жонглировании ошеломляющими образами.

«Фейерверк» и «Анисе» написаны под влиянием дадаизма¹ — антибуржуазного модернистского направления, существовавшего в 1916—1922 гг. и нацеленного на то, чтобы вызвать «творческую силу изумления», иногда просто сумятицей звуков. В мае 1922 г. дадаизм «официально» закончил свое существование из-за разногласий в среде его сторонников, и Арагон — во главе выросшего из него сюрреализма, строя свои последующие произведения по принципу автоматического записывания ассоциативных форм.

Разрыв Арагона с сюрреалистами произошел по чисто политическим мотивам. Встретив любовь своей жизни — Эльзу Триоле — и приехав в 1930 г. в СССР, он был очарован масштабом свершений, трудовым энтузиазмом, оптимистическим настроением совсем незнакомых людей — и в Москве, и потом, во время поездки по Уралу.

Ее длинные косы тяжелее песков золотых.
Косы — осень, страна любовных причуд.
Ее длинные косы, где тлеет огонь Октября,
Ее длинные косы в железных путях и сигналах,
В грохоте войск и машин броневых.

(Пер. О. Брика)

Гладь груди ее воздух овеял касаньем
Гладь груди, раздираемых тьмой Обещанья
Волшебного млека
Гладь груди ее соткана из тишины вечеров
Когда у окна зачарованно медлит
Юность... —

(Пер. Г. Рукавова)

Лирико-патетические строки о бескрайних просторах России — это выражение абсолютно искреннего восхищения красотой созидания во имя лучшего, которое виделось торжеством справедливости.

Отправившись в Россию как частное лицо (повидаться с сестрой жены Лилей Брик, потрясенной смертью Маяковского), Арагон был приглашен на

¹ Дадаизм — от фр. «dada»: «игрушечная лошадка», «детский лепет».

Вторую международную конференцию революционной литературы, собравшуюся в Харькове, и неожиданно для себя оказался в ситуации, поссорившей его с ФКП и с сюрреалистами. Партия была недовольна, что он — чужаком не делегированный — взялся представлять французскую культуру; Бретон был поражен тем, что Арагон, ни разу не споривший с ним, поддерживавший все его инициативы, вдруг выступил с заявлением, где отмежевался от «анархизма» сюрреалистов и пообещал «безоговорочно стоять на идейной и политической платформе Международного объединения революционных писателей», подчинять свое творчество «контролю партии». Этот документ, хранящийся в московских архивах, произвел в литературной среде Франции эффект разорвавшейся бомбы. Возвращение Арагона на родину было поистине драматическим. Ему пригрозили исключением из партии. Бретон же требовал публичного выступления с разъяснением позиции и тех заявлений, которые были сделаны в СССР.

Арагон пытается ответить иначе — публикует поэму «Красный фронт» (ноябрь 1931 г.), по-сюрреалистически дерзкий, эпатазирующий читателя памфлет против Франции, но с использованием интонаций в духе мировой пролетарской поэзии:

Будет день — мы взорвем Триумфальную арку!

Арка, сравнимая с дивною призмой дождя, — ничто
перед великолепной хаотической грудой,
воздвигнутой из церквей при помощи динамита!

(Пер. С. Кирсанова)

Призыв взорвать Триумфальную арку, смести Елисейский дворец и строить в полицейских безнаказанных не остался: во Франции в январе 1932 г. против автора «Красного фронта» возбуждено уголовное дело за подстрекательство к насилию. Сюрреалисты не раздумывая бросились на помощь, заявив, что «полностью солидарны» с поэмой «Красный фронт», а само обвинение считают «неожиданным и скандальным... поскольку до сей поры не было случая, чтобы о поэтической строке судили по ее содержанию, словно это обычная речь».

ФКП, принявшая решение «простить» Арагона только в случае его полного разрыва с сюрреалистами, требует, чтобы Арагон дезавуировал таких защитников, что он в конце концов и делает (в газете «Юманите» в марте 1932 г.). Начинается новый этап творчества: на гребне антифашистского движения Арагон, словно отбросив сюрреалистское прошлое, запрещающее славить Францию (согласно убеждениям сюрреалистов, это было равносильно разжиганию шовинизма), он устремляется к художественному исследованию французской истории. Выходят романы цикла «Реальный мир» (название, конечно, полемично по отношению к сюрреалистским программам), в которых запечатлены события начала XX в. Четвертый из них — «Орельен» (вышел из печати в 1944 г.) — поведал о драме «потерянного поколения» в пассивном предательстве, на какое идет Орельен Лертиллау, и расставаясь с любимой женщиной, и предпочитая тактику коллаборационизма. Высекается искра, сомкнувшая две войны, две эпохи. Восторженное мнение об этом романе высказал Поль Клодель, написавший Арагону в 1945 г., что очень сожалеет по поводу того, что к его мнению не прислушались и дважды отклонили кандидатуру Арагона, выдвинутую Клоделем, в члены Французской академии.

Размышляя о драматических моментах истории Франции, мог ли Арагон в конце 30-х гг. не думать о том, какие зигзаги совершает история в СССР? Документы, как опубликованные, так и находящиеся пока в архивах, наводят на мысль, что задумываться об этом Арагон просто не решался. Андре Жид, например, побывав в СССР в 1936 г., написал книгу, в которой сомнения превалируют над восхищением, и вскоре убедился, что прав; Ромен Роллан ни разу в течение 30-х гг. не выступил с осуждением политических процессов в Советском Союзе, но эпистолярное наследие его переполнено сомнениями, а обращения к Сталину, Горькому с просьбой остановить преследования или хотя бы отчетливо разъяснить западной интеллигенции, что происходит, свидетельствуют о душевных метаниях. В некоторых письмах Роллан мотивирует свой отказ давать заявления для печати: они поддерживали бы ярых реакционеров, презирающих и народ, и демократию, мечтающих вообще повернуть колесо истории вспять. Арагон — на эмоциональном уровне — многое воспринимал болезненно, но углубиться в размышления себе, похоже, не позволял. Странный предсмертный зов Горького, злобные серые фигуры в толпе во время его похорон, исчезновение писателя Кольцова, филолога Луппола, мужа Лили Брик генерала Примакова... И как защитная реакция — решение больше в СССР не приезжать. Однако это не заставило его вслух поделить сомнениями.

Следует учитывать ситуацию 20–30-х гг., разочарование западной интеллигенции в капиталистических ценностях, страх перед наступающим фашизмом, чьи последователи в разных странах особенно рьяно критиковали Советский Союз, — не так легко было разобраться, где правда, где клевета; к тому же в СССР частично осуществлены были те меры социальной защиты, которые в капиталистическом мире стали достоянием лишь на следующем этапе экономического развития. Все это давало повод писателям, не считавшим капиталистическую систему образцом, с доверием относиться к опыту строительства социализма в СССР. Взяв же за основу уверенность, что в СССР идет трудный, но необходимый исторический эксперимент, зарубежные деятели культуры отказывались в течение долгого времени выступать с критикой «реального социализма», чтобы не встать на один уровень с откровенными противниками социализма и социальной справедливости вообще.

Война, оккупация Франции, концлагеря, разверзнувшие свои пасти и для французов, желтые звезды, отмечавшие «неполноценных», лишенных арийской крови, роль Советского Союза в войне с фашистской Германией — все это и вовсе отодвинуло сомнения в дальние слои памяти. Арагон переходит на нелегальное положение, помогает организации подпольной прессы, а главное — возвращается к поэтическому творчеству, с которым, казалось, он распростился: в 30-е гг. после книги «Ура, Урал!» (1934) — ни одной стихотворной публикации. А тут вдруг как прорвало плотину — поэтические подборки в журналах, лирические сборники «Нож в сердце» (1941), «Глаза Эльзы» (1942), «Французская заря» (1944) — поистине он по праву получил титул «поэта нации», выразив патетичнее и проникновеннее многих своих собратьев-поэтов трагедию преданной Франции и силу зреющего Сопровитования. Поэзия Арагона военных лет, где пронзительная любовная мелодия поддержана мелодией патриотической, но тоже без тяжеловесной торжественности, очень личной, покорила читателя. Под обложками этих книг находятся строки, которые без преувеличения можно отнести к антологическим для поэзии XX в.

Тогда же, в дни войны, были написаны первые страницы романа «Коммунисты»; роман вызвал критику и «справа», и «слева». Одни возмущались автором, воспевающим компартию; другим образы главных героев показались излишне прозаизированными, да еще явно уступающими по художественной силе фигурам, условно говоря, «попутчиков», не воспринявших необходимость идти к социализму как истину в последней инстанции. Во всяком случае, обсуждение этого романа в секретариате Союза писателей СССР было более чем скептическим: героям вменяли в вину «обыденность» поведения, отсутствие «подлинного героизма». Но когда вышла последняя из написанных книг романа (1951), он получил мощную поддержку и печати, близкие ФКП, и советской прессы.

Самое парадоксальное, что двадцать лет спустя, уже вступив, по сути, в последний период творчества и сильно изменив эстетическую ориентацию, Арагон решил создать вторую редакцию. В этом жесте скрывался двойной смысл: автор хотел все-таки подтвердить верность своим общественным идеалам и отстоять вообще правомерность обращения к такой теме; но одновременно, избавляя — по ходу правки — текст романа от разных конъюнктурных пассажей (поддержка германо-советского пакта, определение роли Сталина), Арагон обозначал свою изменившуюся политическую позицию. Вторая редакция, бесспорно, ярче первой — не столько из-за политической переориентации, сколько благодаря активной работе над стилем: он стал более динамичным, современным по синтаксису, ритму. Но, так или иначе, во многих исследованиях соотечественников Арагона ни первая, ни вторая редакция этого романа практически не рассматривалась: зачем говорить о слабостях талантливейшего поэта и прозаика, составляющего славу французской литературы?

Вообще юбилейный год Арагона, отмеченный во Франции с настоящим размахом, дает весьма поучительный урок. На страницах специального номера (1997 г.) еженедельного журнала «Лир» («Читать») высказали свое отношение к творчеству Арагона деятели культуры разных общественных пристрастий и — что еще симптоматичнее — разных поколений: Жан-Франсуа Ревель, Франсуа Нурилье, Жан Дютур, Франсуа Таландь, Жан д'Ормессон, Патрик Модиаго. Приведем суждения, прозвучавшие с крайних полюсов. Сначала — самого молодого, считающегося «знаковым» именем сегодняшней литературы, — Патрика Модиаго: «Никто так мастерски не умел раскачивать фразу, растягивать ее, легко вести, как по гладкому льду, никто не умел так ласкать ее. Читая Арагона, следуешь за головокружительными пируэтками конькобежца и вдыхаешь при этом все ароматы французской словесности». А теперь послушаем Жана д'Ормессона, писателя совсем иных вкусов, перешагнувшего рубеж своего семидесятилетия: «И сегодня, и тем более завтра поэзия будет сильнее политики. Поэтому молодые люди всегда будут снова и снова читать «Глаза Эльзы», его вдохновенные, великолепные стихи, демонстрирующие лучшие качества французского языка».

Конечно, во всех работах последних лет главное внимание уделяется первому, сюрреалистскому, и завершающему, «экспериментальному», как его называют, периоду творчества.

На подступах к завершающему этапу лежал роман «Страстная неделя» (1958), историческое полотно, где Арагон впервые связал воедино проблему исторического развития с проблемой творчества, языка искусства. И сразу стала очевидной переоценка Арагоном многих существенных критериев «Страстная неделя» — эпическая поэма об обществе, запечатленном в мо-

мент весьма характерной конвульсии: раздумья художника Жерико о личной ответственности за всё совершающееся в стране и о кумирах, падающих с пьедестала, проникнуты тревогами иных дней, прежде всего дней отказа от культа личности... Нация под пером Арагона многолика, изменчива: это и не привыкшая думать толпа, и затравленные нищетой, ко всему равнодушные крестьяне, и отчаянные мечтатели. Заглавие романа приобретает символическое значение: кончается пост, пора смирения, отброшено «нельзя», пришло цветение человеческих страстей, темпераментов, неисчерпаемых потенций души и тела. Арагона потому, собственно, и привлекает момент перелома, кризиса, что тут каждый задумывается о судьбах родины. Аллюзии несомненны: «Здание было построено на песке, волна прибоя все смыла... Вы же понимаете, сон вижу я, а не кто-либо другой, сон, приснившийся мне в середине XX в., когда одно разочарование следует за другим и столько пролито крови...»

После «Страстной недели» началась работа над романами, рождение которых легче всего объяснить сюрреалистическим опытом: реальность на грани сновидения, двойники, совмещение временных пластов...

«Гибель всерьез» (1965) — странный симбиоз писателя Антуана, его соперника Альфреда и героя по имени Луи Арагон, влюбленных в одну женщину, поворачивающих к нам внешний мир все время разными гранями; «Бланш, или Забвение» (1967) — две женщины, две любовные истории, которые лингвист Гэфье пытается совместить в своем сознании, чтобы найти объяснение одному человеку в другом человеке; «Театр/роман» — актер Ромен Рафаэль, писатель Удри и юный, не нашедший себя Дени, то и дело жонглирующие своими ролями, смотрящиеся друг в друга, как в зеркала... И во всех трех романах — самостоятельный персонаж — Творчество: в первом — стихия музыки (героиня — знаменитая певица, ряд эпизодов в оправе концертов Рихтера); во втором — научный поиск и тайна дискурса об этом поиске, дискурса, уходящего корнями в толщу культуры (реминисценции из Шекспира, Гюго, Гёльдерлина, Стендаля, Флобера...); в третьем — колдовство и ответственность Сцены:

Давай Выходи подымайся
На сцену и майся
Но цену
Новую
Старым словам придавай

(Пер. М. Ваксмахера)

Параллельно Арагон публиковал и поэтические тексты (лироэпические поэмы «Поэты», «Одержимый Эльзой»; исповедальные миниатюры, составившие книги «Комнаты», 1981, «Прощания», 1982), и литературно-художественные очерки. Из последних составил целый том «Заметки о современном искусстве» (1981). Вместе с изданием «Анри Матисс, роман» (1971) и книгами «Я открываю карты» (1959), «Модерн, откуда я родом» (1965) они фиксируют эстетические взгляды Арагона — в их изменчивости и одновременно стабильности.

Еще в 1929 г., в очерке, касающемся творчества художника Эмиля Савитри, Арагон намечает различие между художниками, удовлетворяющимися «пустой активностью», и теми, чья активность «перестает быть пустой, если направлена на поддержку сил, которые в данную эпоху признаны незаконными, осуждаются». При этом Арагон выступает провозвестником «открытого

реализма» — термин, который он употребил раньше, чем написал предисловие (1963) к книге Роже Гароди «Реализм без берегов». Такому реализму эксперименты только на пользу, а «дискредитирован он может быть лишь изнутри». «Я за открытый реализм, не академический, не застывший, а способный к развитию, который признает новые факты и не довольствуется теми, которые давным-давно сглажены, обглоданы и переварены; реализм, который изменяется на ходу, готовый вобрать в себя все новое... реализм, который не успокаивает нас, но будит, а подчас и выбивает из колен».

Арагон с удивительным упорством защищал право применять к истории литературы и современности понятие «реализм», трактуя его максимально широко; более того, он до конца дней будет настаивать, что и эпитет «социалистический» вполне подходит реализму, потому что и «социализм», и «революция» он понимал по критериям своих юных лет: революция — как в сюрреализме, социализм — как в мечтах... А ощущая противоречие между своим и чисто «советским» толкованием термина, он в работах конца 50-х гг. писал, что охотнее отнес бы к социалистическому реализму книги авторов которых и думать о том не думали. Один из молодых французских литературоведов, выпустивший за последние годы две книги, посвященные Арагону, приходит к выводу, что воображение (и воображаемое) в сознании Арагона гораздо интенсивнее иных импульсов. Поэтому выдвигаемая им теория реализма — это теория, доказывающая, что «область воображения шире всех прочих, поддающихся объяснению, или, во всяком случае, подчиняет их себе — в том числе и идеологию». Сравнивая последний период творчества Арагона с предыдущими, автор книги «Непостижимый Арагон» В. Старасельски считает, что, преодолев и примат искусства над идеологией (годы сюрреализма), и примат идеологии над искусством, «Арагон наконец выразил то, что давно таилось в его творчестве: для него суть искусства (да и политики) в безусловном приоритете воображаемого».

Известно, сколько энергии вкладывал Арагон в издание советских книг во Франции: сначала под его руководством — серия в издательстве «Эдифер франсэ реюни» (с середины 40-х гг. до середины 70-х), потом (с 1956 г.) серия в издательстве «Галлимар» и все расширяющийся круг имен, а главное — обращение к литературе армянской, литовской, казахской, киргизской, украинской — многонациональной... За двадцать лет согласно рекомендациям Арагона только в этой серии вышло более пятидесяти томов. Из шести предисловий, написанных Арагоном к книгам галлимаровской серии, половина вводит писателей нерусских — киргиза Айтматова, казаха Ауэзова, украинца Яновского. Причем во всех этих трех случаях Арагон очень требователен к переводу. Самое сильное впечатление на него произвела повесть Айтматова «Джамиля»; на титуле два имени переводчиков: А. Дмитриев и Арагон. Арагон заботился о нюансировке слова, о звучании — во французском варианте — подтекста, о тончайших оттенках, которые не уловит уха нефранцуза по рождению. Пристрастно отнесся Арагон и к роману «Всадники» Яновского. В вышедшей книге обозначены три имени переводчиков: М. Окутюрье, Э. Жаке, П. Занкевич. Но в Рукописном отделе Национальной библиотеки Франции хранится экземпляр перевода, выправленный Арагоном с такой неистовой страстью, что на некоторых страницах остаются нетронутыми лишь две-три строчки. Остальное переписано полностью. Синие чернила Арагона прошлились по всей рукописи — от первой страницы до последней, а на титуле добавлено его рукой: «Этот экземпляр тщательно отредактирован мною в качестве окончательного текста перевода, публикуемого в серии "Советские литературы"».

тирован мною в качестве окончательного текста перевода, публикуемого в серии «Советские литературы»».

Но приближался трагический август 1968 г.: ввод советских танков в Прагу словно снял с Арагона «обет молчания».

«Заявление Национального комитета писателей», написанное Арагоном (опубликовано 28 августа 1968 г.), его текст «Называю кошку кошкой» (11 сентября того же года), политический манифест «Ставлю точки над "i"» (19 ноября 1969 г.), декларации в защиту А. Сахарова, А. Солженицына, С. Параджанова — в этих публикациях непримиримость к порядкам в СССР абсолютно неоспорима. Трагична судьба писателя, останавливавшего себя на пороге сомнений и вопреки своим истинным идеалам способствовавшего укреплению тоталитаризма на той части суши, что была ему так дорога. Но творчество оказалось выше этой «осторожности» и «ошибочной доверчивости»; оно сумело вобрать в себя — так или иначе — и сомнения, и теплившуюся до конца дней уверенность, что вину за все случившееся в Советском Союзе не стоит возлагать на сами идеалы социализма: если они ни разу еще не воплотились в человеческой истории и даже если они неосуществимы практически из-за несовершенства человеческой природы, это еще не значит, что из сознания человечества навсегда исчезнет мечта о реально воплощенных свободе, равенстве и братстве.

* * *

Рассказ об антифашистской литературе был бы неполным без очерка творчества немецкой писательницы, чьи произведения были символом борьбы на протяжении 40-х гг. **Анна Зегерс** (1900—1983) родилась в буржуазной семье. В Кельнском, а затем Гейдельбергском университетах Зегерс занималась историей, искусствоведческими и филологическими дисциплинами, а в 1924 г. защитила диссертацию по творчеству Рембрандта. Особенно большое значение для будущей писательницы имели произведения Ф. Достоевского, Л. Толстого и М. Горького. В 1928 г. она вступила в коммунистическую партию Германии.

Первые рассказы Зегерс появились в печати в середине 20-х гг. Уже в раннем творчестве обнаруживается ее преимущественный интерес к современной действительности, но художественному методу молодой писательницы свойственны были противоречия, обусловленные влиянием натурализма. В центре ее первого романа «Восстание рыбаков» («Der Aufstand der Fischer von St. Barbara», 1928) оказывается забастовка, и Зегерс с большой художественной выразительностью передает силу стихийного народного выступления. В романе «Спутники» («Die Geführten», 1932), написанном после поездки в СССР, складывается характерный для нее тип романа — «оптимистической трагедии».

Во время гитлеровского переворота Зегерс была арестована, но ей удалось эмигрировать во Францию. В литературной и общественно-политической деятельности Зегерс периода эмиграции ярко запечатлелись ее патристические и интернационалистические убеждения. Высшим достижением Зегерс в годы эмиграции стал ее роман «Седьмой крест» («Das siebte Kreuz», 1942). Он был начат еще в 1937 г., но завершен лишь в начале Второй мировой войны. За это время Зегерс пришлось пережить поражение антифашистов в Испании, порабощение европейских стран немецкими армиями.

Когда гитлеровцы захватили Париж, Зегерс с большим трудом удалось ехать в Мексику, где она смогла закончить свой роман.

Зегерс строит свое произведение как историю побега семи заключенных из концлагеря Вестгофен на Рейне. Основное действие происходит в конце октября 1937 г. в течение всего одной недели. Искусное развитие сюжета позволяет писательнице очень выразительно показать не только характер и судьбу каждого беглеца, но и то положение, которое сложилось в Германии после четырехлетнего господства гитлеровцев. Зегерс продолжает тему испытаний, введенную в немецкую литературу Бределем. Для заключенных, ставших в лагере, побег их товарищей становится трудным испытанием не только потому, что на них сразу же обрушивается град репрессий, но и потому, что они рассматривают этот побег как своего рода разведку, от успеха которой зависит их собственная участь. Для беглецов попытка вырваться на свободу, требующая огромного напряжения всех духовных и физических сил, становится жестокой проверкой их характеров и идейных убеждений. И, наконец, для населения коллективный побег, выглядевший как политическая демонстрация, тоже становится испытанием, ибо он вновь ставит перед каждым вопрос об отношении к гитлеровскому государству, с одной стороны, и к антифашистам — с другой. Комендант Вестгофена Фаренберг приказывает поймать и привязать беглецов к крестам, утыканным гвоздями, для того чтобы продемонстрировать силу гитлеровского государства. И все-таки седьмой крест оказывается пустым и превращается в символ победы антифашистов, ибо одному из беглецов — коммунисту Георгу Гейслеру — удается спастись.

В этом романе впервые перед читателями предстала широкая панорама повседневной жизни Германии накануне Второй мировой войны. Произведение убедительно показывает, как фашизм входит в быт и становится привычным для обывателей, как страх перед гестапо и гитлеровская демагогия вытравливают в душах многих немцев всякую порядочность, совесть и человечность. Сила гитлеровцев, свидетельствует «Седьмой крест», состояла не в только том, что они создали очень разветвленный и мощный аппарат подавления, но и в том, что им удалось повести за собой миллионы обманутых, запуганных или морально развращенных людей. Это дает возможность гестапо, опираясь на активную или пассивную поддержку населения, в широких масштабах организовать травлю антифашистов.

Самым крупным художественным произведением Зегерс в годы мексиканской эмиграции стал роман «Транзит» («Transit», 1943), в основу которого легли события, связанные с крушением Третьей республики во Франции в мае 1940 г. Зегерс сама испытала многое из того, что выпало на долю ее героев, и потому роман выглядит временами как свидетельство очевидца. Это впечатление еще больше усиливает композиция произведения: роман написан в форме исповеди главного героя, немецкого эмигранта-антифашиста Зайдлера. Писательница выразительно показала, какую страшную роль в судьбе ее поколения сыграли националистическая идеология, немецкий милитаризм и гитлеровская диктатура, в повести «Прогулка мертвых девушек» («Der Ausflug der toten Mädchen», 1946), созданной в свободной форме личных воспоминаний, где прошлое и современность переходят друг в друга.

Это наиболее автобиографическое и лиричное произведение Зегерс. И потому тоска по родине проявляется в нем особенно остро.

После возвращения в 1947 г. на родину общественно-политическая и литературная деятельность Анны Зегерс приобрела особенно большой раз-

мах. Писательница вернулась с незаконченной рукописью большого антифашистского романа. Этот роман «Мертвые остаются молодыми» («Die Toten bleiben jung», 1949), как и продолжившие его романы «Решение» («Die Entscheidung», 1959) и «Доверие» («Das Vertrauen», 1968), стали самыми крупными произведениями нового этапа ее творчества, развернувшегося уже в ГДР.

ЛИТЕРАТУРА

- Балашова Т. В. Творчество Арагона. М., 1964.
 Великовский С. И. К горизонту всех людей. Пути Поля Элюара. М., 1968.
 Грибанов Б. Т. Эрнест Хемингуэй. М., 1971.
 Девекин В. Н. Немецкая антифашистская литература 1933—1945 гг. М., 1965.
 Евнина Е. М. Литература французского Сопротивления 1940—1944. М., 1951.
 Урнов М. В. Ричард Олдингтон. М., 1968.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУР ЗАПАДА И ВОСТОКА

В 1997 г. журнал «Иностранная литература», с момента своего возникновения знакомивший читателей с примечательными произведениями авторов из всех стран мира, выпустил специальный номер, посвященный новому качеству в современной зарубежной литературе, характеризующейся сегодня чертами взаимовлияния в значительно большей степени, чем в начале века. Предваряя публикации номера, российский критик Г. Чхартишвили озаглавил статью о взаимовлиянии литератур Востока и Запада, т. е. западной и восточной культуры, весьма симптоматично: «Но нет Востока и Запада нет. О новом андрогине в мировой литературе». Тем самым желая полемически подчеркнуть слиянность сложившейся к концу века новой «культурной матрицы» (М. Л. Князева), когда новая сущность несет в себе черты не только обоих родителей, но и в принципе несводима к природе одного из них. Чхартишвили пишет: «Прежде всего неплохо бы еще раз напомнить самим себе, что мы понимаем под Западом и Востоком, ибо здесь имеет место, по выражению С. Аверинцева, некоторое «терминологическое неудобство». Собственно, Восток — это всё, что по правую руку, когда стоишь лицом к Северу, а Запад, соответственно, — всё, что по левую. Посему для немца Восток — это Мекленбург и Бранденбург, для англичанина — Норфолк и Саффолк, китайцы же Уйгурию и Синьцзян называют Западным краем. Но что уж в Синьцзян ходить, возьмем лучше нашу Россию. Куда ее только не относят — то к Востоку, то к Западу, то она вбирает в себя все страны света («Нам внятно всё». А. Блок), то вообще выпадает из системы координат («Мы не принадлежим ни к Востоку, ни к Западу, и у нас нет традиций ни того, ни другого». П. Чаадаев).¹ То есть налицо, с одной стороны, явная относительность понятий, а с другой — существование общего представления о том, что различает западную и восточную культуру, в основном по принципу противоположности (рациональность — интуитивность, аналитичность — созерцательность, прогресс — неподвижность и т. д.). И готовность согласиться с кипплинговским утверждением, что Запад есть Запад, Восток есть Восток и с мест они не сойдут. Взяв следующую строку того же стихотворения Кипплинга в качестве заглавия к статье о взаимовлиянии литератур, Г. Чхартишвили хочет подчеркнуть другое: сегодня понятия Востока и Запада размылись по многим причинам, связанным в первую очередь с внелитературными параметрами (глобализация, миграция из стран «третьего мира» в Европу и Америку, уровень рождаемости), но именно через литературу и ис-

¹ Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет. О новом андрогине в мировой литературе. http://www.agama.ru/r_club/journals/inostran/N9/VOSTOC_Z.html 16.03.97.

кусство прорастают связи, способные новый человеческий конгломерат соединить в человечество, которое будет чувствовать родным домом всю планету. И действительно, уже появились произведения, позволяющие видеть контуры нового искусства синтеза западных и восточных черт. Их появление стало возможно в результате сдвигов, произошедших именно в минувшем веке.

Для начала — некоторые вехи развития культурных взаимосвязей между Востоком и Западом в Новое время. Популярный в Европе XVII — начала XVIII в. стиль «шинуазери», т. е. мода на китайский стиль мебели, обоев, обстановки, дань которому можно наблюдать, например, в женских покоях дворца Александра Меншикова в Петербурге, отражал интерес к экзотике. Сам Китай тогда переживал не лучшие годы, приняв в середине XV в. доктрину изоляционизма. И Западом называл скорее Индию (известная фантастическая эпопея У Чэн-эня «Путешествие на Запад» (ок. 1570). Восточные мотивы европейских романтиков и интерес к философии Востока американских трансценденталистов знаменовали качественно новый этап: от коллекционирования диковин писатели переходили к постижению иного взгляда на мир, который ложился основой в мировоззрение нового и новейшего времени (например, «Западно-восточный диван» И. Гёте, 1819).

Академик Н. И. Конрад при обосновании целесообразности создания затеянной в середине 60-х гг. XX в. многотомной «Истории всемирной литературы»¹ считал само собой разумеющимся факт существования таковой по аналогии с существованием истории человечества наряду с историей отдельных народов: «Каждая отдельная литература есть явление индивидуальное и вполне самостоятельное, но также вполне самостоятельным явлением уже высшего порядка является и мировая литература». Составителями томов были определены 15 культурных зон, в рамках которых описывалось литературное движение, а зримо его представляли синхронные таблицы. Изучение полученной картины подтверждает волнообразное развитие: «Если основываться на хронологии Ренессанса в каждой зоне, обнаружится, что сначала этот процесс обозначился в Китае — в VIII в., затем в Средней Азии, Иране и Северо-Западной Индии — в IX в., наконец, в Италии — в XIII в. Закончился же он в XVII в. на дальних окраинах Старого Света: в Англии — на Западе, в Японии — на Востоке». Литература нового времени, с XVII по конец XIX в., в наиболее ярких формах развивалась не в старых странах, а в новых, не в Италии, а в Англии и Франции, не в Китае, а в Японии. «При этом движение этого мирового процесса оказалось обратным первому, ренессансному: с Запада на Восток. Гребень этой волны наибольшей высоты достигает не в той стране, где этот процесс начался, а в другой: на Западе — в России, на Востоке — в Японии»².

«Открытие дверей» в Китай и Японию, произошедшее вследствие торговых договоров в середине XIX в.³, привело и к открытию доказательств давних связей между культурными регионами Востока. Так, обнаруженный в на-

¹ Всего в московском издательстве «Наука» вышло девять томов, не появился только том, посвященный XX веку.

² Конрад Н. И. О некоторых вопросах истории мировой литературы // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1985. С. 11.

³ Согласно Нанкинскому договору 1842 г. порты Кантон, Амой, Нинбо, Фучжоу, Шанхай были открыты для английской торговли, а в 1854 г. по договору в Канагава порты Симода и Хакодате — для американских судов.

чале XX в. настоящий литературный клад рукописей и ксилографов в пещерах монастыря Дунхуан в западной провинции Китая Ганьсу, которые простояли запечатанными около тысячи лет, весомо продемонстрировали влияние индийской традиции житийной буддийской литературы на формирование нескольких китайских литературных жанров. По значимости это открытие сопоставимо, пожалуй, с возвращением сгоревшей Александрийской библиотеки.

Знакомство с европейской литературной, научной и политической традицией особенно активно шло в Японии на рубеже XIX—XX вв. Наибольшее влияние оказало творчество Ж. Верна, В. Скотта, Б. Литтона, Б. Дизраэли, В. Шекспира. Постепенно наряду с приключенческими и чувствительными повествованиями, которые были традиционно популярны на Востоке, начинают укрепляться политический роман, причем в Японии под это определение попадали черты, характеризующие роман о нравах или социально-политический роман. Очень любопытно сочинение «История проникновения цивилизации на Восток» («Буммэй то-дзэнси», 1884), где автор Фудзита Мокити (Мэйкаку) рассказывает о появлении европейской культуры в Японии в XVI в. и доводит рассказ о ее судьбах до середины XIX в. При переводе название, да и содержание произведений европейской классики зачастую достаточно сильно видоизменялось, так сказать, адаптировалось к восприятию читателей, отчего появлялись вычурно звучащие для европейского уха, но вполне в духе театра Кабуки «Таинственная нить страсти, связавшая врагов. Поучительная история девушки с Запада» («Ромео и Джульетта» Шекспира) и «Последний удар меча свободы» (его же «Юлий Цезарь»). Но даже значительные переделки отражают самые насущные интересы тогдашней публики: «Дон Кихот» Сервантеса переводился с французского варианта, где герой попадает в Италию и вступает в живой диалог с Гарибальди, а в другой новелле из того же «Дон Кихота» упоминается о телеграмме, полученной героем от своих родителей. Анахронизмы налицо, но преобладающий над литературной формой жизненный интерес к политике и европейской технике обеспечивал успех такого рода «произведениям по мотивам». Затем наступил новый этап.

Для многих восточных литератур начала XX в. характерен тип писателя, хорошо знающего европейскую литературу. Зачинатель новой литературы в Персии Мирза Мальком (1833—1909) был непосредственно, на языке оригинала знаком с французской литературой, а общепризнанный основоположник реалистической литературы в Японии Хасэгава Фтабатэй (1864—1909), автор романа «Плывущее облако» («Укигумо», 1888), досконально знал русскую классическую литературу, читал лекции по русскому языку и литературе, переводил произведения Тургенева и Гоголя. Исследователи утверждают, что он сам сформировался как писатель под воздействием русской реалистической литературы и литературно-критических работ Белинского, Добролюбова, Чернышевского, когда о них, кроме него, в Японии, вероятно, вообще никто не знал. На пути из России в Японию, прямо на пароходе, Фтабатэй и скончался от чахотки. Особое значение для дальнейшего развития японской литературы сыграли его переводы «Свидания» из тургеневских «Записок охотника» и рассказа «Три встречи». Младший современник писателя Токутоми Рука вспоминает свое восхищение красотой изображенного там мира, побудившее его даже переписать эти рассказы от руки. Анализируя причины такого разительного влияния, Н. И. Конрад замечает, что Фтабатэй особенно тщательно и проникновенно перевел первую часть «Свида-

ния», где описана березовая роща, и именно это описание впоследствии было включено в базовую хрестоматию родного языка в качестве лучшего образца японской речи: «Теперь, спустя много лет, мы лучше понимаем, что тогда в японской литературе происходило: стало ясно, что не русская березовая роща как таковая была перенесена на японскую землю, а приемы написания рощи». При всей богатейшей традиции в изображении природы она основывалась на линейной перспективе, как в восточной живописи. Европейец же XIX в. привык видеть и изображать все с добавлением воздушной перспективы в соединении со светотенью. Фтабатэю удалось найти такие языковые средства, которые открыли глаза на подобное видение и его соотечественникам. «Этот пример иллюстрирует то важное положение, что переводчик может ставить перед собой задачи особого рода: задачу освоения с помощью перевода нового творческого метода, задачу разработки языковых средств, характерных для этого метода. Потому и выполнение переводческой работы получается иное: о том, что решению этих задач не способствует, особенно не заботятся, над тем же, что этим задачам служит, работают со всей тщательностью. Переводы в этом случае являются одним из средств творческого перевооружения писателя, для читателя же — одним из средств преобразования его восприятия действительности. Понятно поэтому, что на этапах становления какой-либо новой по методу, по направлению литературной переводческой работы занимает такое большое место и переводческой работой так усиленно занимаются именно писатели»¹.

Поистине без сознательной переводческой работы, зачастую проводившейся известными, влиятельными писателями, знакомство как жителей Азии, так и европейцев с творчеством друг друга могло бы растянуться на гораздо больший срок. Ключевой фигурой для Запада на этом пути обмена стал **Ромен Роллан**, который исполнился глубокого уважения к Махатме Ганди и его тактике ненасилия, сблизился с многими деятелями Индии и близкими индийской культуре европейцами и решил познакомиться Европу с оригинальной духовной жизнью Индии конца XIX—XX вв. — творениями индийских писателей, политиков, философов и проповедников. К 20-м годам относятся первые личные встречи Роллана с классиком современной индийской литературы Рабиндранатом Тагором. Их переписка весьма плодотворна, творчески насыщена и посвящена осмыслению путей связи Азии и Европы. Главное в общении двух альтруистов — как способствовать «человеческому взаимопониманию». И на пути достижения цели просвещения — конгрессы, писательские международные встречи, издательская деятельность, совместное участие в европейских и азиатских журналах, чтение лекций. 17 июня 1922 г. в письме к ученику Тагора Калидасу Нагу Роллан пишет, что поражен родством «необъятной мысли Индии с мыслью великих душ Греции», т. е. родством основ культуры. Постоянно в выступлениях французского писателя звучит тревога за будущность цивилизации Европы, если она и дальше будет терять контакт с «родным Востоком». А такая опасность была вполне зрима. В Индии шла упорная борьба против английского империализма, которую возглавил Ганди, и официальная позиция метрополий отнюдь не была рассчитана на пропаганду их культурного наследия колоний. Р. Роллан создает биографическую трилогию, рисующую преемственность духовных

¹ Конрад Н.И. К вопросу о литературных связях // Конрад Н.И. Избранные труды. Литература и театр. С. 56—57.

предводителей Индии: «Жизнь Рамакришны», «Жизнь Вивекананды» и «Махатма Ганди».

Джавахарлал Неру в книге «Открытие Индии» сравнивал Ганди с вихрем, который ворвался в атмосферу глубокого унижения и гнева Индии после предательства Англии, обещавшей предоставить ей самоуправление по окончании Первой мировой войны. Вместо этого в 1919 г. были изданы так называемые «законы Роуллетта», отнимавшие у индийцев всякие надежды, поощрявшие произвол английских властей. «Индийским народом владел страх», — писал Неру. — Ганди сказал: «Не бойтесь!» Ганди был человеком действия, преисполненным динамической энергии. В нем не было покорности судьбе или чему-либо, что он считал злом: он был всегда готов к сопротивлению, но это сопротивление было мирным и проявлялось в учтивой форме¹. Роллан не во всем был согласен с Ганди, видя в нем не интернационалиста, каким был сам, а скорее национального идеалиста, но чувствовал мощь его убеждений, цельность характера и предпринял значительные усилия, чтобы создать биографию Ганди, вышедшую в 1923 г., когда еще не было ни автобиографии «Моя жизнь», ни тем более полного жизнеописания в восьми томах Д. Тендулара «Махатма» (1951—1954). Тем самым французский писатель продолжил серию «Жизни великих людей», начатую в первые годы века, в которой вышли жизнеописания «великих душ, которые страдают во имя добра» — Бетховена (1902), Микеланджело (1906) и Льва Толстого (1911). Герой для него — тот, «кто возрождает у людей веру в жизнь и самого человека».

Стиль книги «Махатма Ганди» определялся желанием автора дать образ героя поэтически и вместе с тем эпически-торжественно, конкретно связать его со своим временем. Особенно стремится он показать при этом образ мысли, поиски и пафос действия Ганди. В центре — три года деятельности Ганди в Индии: 1920, 1921 и 1922, наиболее ярко раскрывшие как сильные, так и слабые стороны Ганди. Как известно, именно Ганди 1 августа 1920 г. дал сигнал знаменитой кампании несотрудничества. Именно он побывал во многих районах страны и выступал против кровавой бойни в Амритсаре, организованной генералом Дайером, против стремления английских властей натравить мусульман на индусов. Но, призывая к несотрудничеству с английскими властями, он видел в этом единственное средство борьбы, «неодолимое средство». Роллан подробно описывает колебания Ганди, который несколько раз останавливал акцию несотрудничества, а потом вновь объявлял. В портрете Ганди фиксируются прежде всего глаза: «спокойные, темные, с выражением великого терпения», отличные от глаз Бетховена с их неистовым блеском, но обладающие схожей мудрой правдивостью. Портрет должен подчеркнуть совершенную внешнюю «негероичность»: «хилый» человек с большими торчащими ушами, одетый в грубую ткань, сидящий на полу. У него будто вовсе нет тела. Это экзотическое впечатление даже усиливается, когда Роллан начинает раскрывать его принципы, четыре догмата веры: *Веды*, дисциплина каст, «покровительство коровы» и «культ идолов». Но тут же эти странные принципы переводятся на язык таких этических понятий, которые близки любому европейскому гуманисту: совершенствование человека в познании истины, в самообладании, «отречение от стяжания» И тогда оказывается, что Ганди близок толстовскому «царству Божьему внутри

нас», что он не только воспитывался на Льве Толстом, но и переводил Рескинса и Платона, размышлял над Торо, восхищался Мадзини — т. е. не просто образован, а «сочетался с европейской мыслью». Так через личность Ганди Роллан подчеркивает органическую связь мысли Востока и Запада.

Ганди был близок Рабиндранату Тагору и его семье, однако Тагору многое не устраивало в методах борьбы, избранных Ганди: костры из английских тканей на улицах индийских городов, страстная агитация за восстановление ремесел, прославление «музыки прялки» — то, что и Роллан у Ганди оценивал как «средневековые традиции». Об этом Тагор писал Роллану: все это «глубоко оскорбляет меня, не благоприятствует вдохновению великой гуманистической мечты, наоборот, укрепление этих взглядов в умах наших соратников приводит к разжиганию национальной исключительности»¹. Выражая свое отношение к спору между Ганди и Тагором, Роллан прямо говорит, что мысль Тагора наиболее близка ему, но и «пылкое сердце» Ганди вскормлено всей обширной страной, Индией, противостоя «фанатизму Европы». Тагор напоминает ему Платона, «с разумом свободным, широким и ясным, обнимающим совокупность всех существований», а Ганди он считает духом веры и милосердия, той «закваской», на которой взойдет новое человечество. Противопоставляя Тагора и Ганди, Роллан воссоздает их поэтические образы. Тагор раскрывается как поэт, тонко чувствующий новые ритмы в природе. Он любит своего веселого творца космоса, который забавляется среди звезд и планет и «пускает бумажные кораблики веков, нагруженные фантазией». Там, на этих корабликах, держась за край одежд творца, пытается отыскать себе место и поэт:

По твоим просторам, по водам, по горам,
В ясном небе и по тучкам скорым
Не отыщешь и следа пути.
Как же мне идти?

Вижу я, как Время в колеснице
Шесть коней стремится подхлестнуть.
Может быть, спрошу я у возницы,
Где мой путь?²

Выполненное в традиционной форме «вопрошающей» поэзии Востока, это стихотворение показывает настоятельность поиска для Тагора, ведь прогресс, нахлестывающий коней, не даст ему отсидеться в уединении. Осенью 1921 г. Тагор публикует статью «Призыв к Истине», где говорит о своем выстраданном стремлении к взаимопониманию между Западом и Востоком, о создании Университета дружбы в Шантиникетоне, искренне возмущаясь попытками изолироваться от западной культуры, считая их «поощрением худшего вида провинциализма», порожденного «духовной бедностью». Ганди менее чем через две недели отвечает статьей «Великий часовой», и ответ его суров. Да, он защищает прялку, но надеется, что возвращение к ремеслу поможет ослабить голод: «кровь не циркулирует в жилах» народа, а прялка — «жизнь для тысяч умирающих». И вера Роллана, рассказывающего об этом напряженном диалоге грезы искусства и останавливающей всякое дви-

¹ Цит. по кн.: Гильдина З. М. Ромен Роллан и мировая культура. Рига, 1966. С. 129.

² Тагор Р. Нет конца препятствиям в дороге: Собр. соч. М., 1957. Т. 7. С. 113.

¹ Неру Дж. Открытие Индии. М., 1955. С. 386.

жение нищеты, о готовности Ганди к страданию во имя своих убеждений. Раз продемонстрированной им в тюрьмах, ждет победы, вознесения истории «из болота материальных сил до вершин битв духа». Ибо искал в Ганди не только руководителя движения народов Индии, но и героя, который стоит за бортом за принцип человечности, сродни его Клерамбо из одноименного романа и Кола Брюньону. Ганди прочитал книгу Роллана и передал ему, что пытается «жить в духе того возвышенного истолкования, которое он дал моей смиренной жизни».

В 1931 г. Ганди приезжал в Швейцарию главным образом для того, чтобы повидаться с Ролланом. Более всего в беседе индийский Сократ тревожился по поводу подстрекателей ненависти между индусами и мусульманами. Последние дневниковые записи Роллана о Ганди датируются 1939 г., и фиксируют протест Ганди против мюнхенского сговора, его гневное слово, обращенное против руководителей Англии и Франции, которые отступили перед Германией и Италией — этим «объединенным союзом ненависти».

Рисуя своих героев, Ромен Роллан всегда излагает не столько объективную реальность фактов, сколько, по его словам, «субъективную правду пережитых впечатлений». Свой рассказ о Рамакришне¹ он начинает как волшебную древнюю легенду. Характерная особенность этой книги — множество контрастных метафор и других романтических средств любимого Ролланом Виктора Гюго, которые он использовал, чтобы поведать о полной перипетий судьбе бедного юноши, жившего жизнью миллионов, но поднявшегося из «тмы болота» до «неуловимого духа». Так же как в Жане-Кристофе и Кола Брюньоне, писателя привлекает в Рамакришне волнение художника, «страстный инстинкт красоты». Откуда пришло это поэтическое чутье? От традиций индийской поэзии? Чарующих напевов Чандидаса, «создателя бессмертных поэм с их трагической красотой»? Соединения музыки и театрального представления во время религиозных шествий, в которых участвовал Рамакришна?

Одновременно Роллан вводит читателя в суть индийской теории познания — через иллюзии и заблуждения. Два принципа выдвигает Рамакришна: принцип отрицания отрицания и принцип любви. Причем Рамакришна считал, что личное нельзя мыслить отдельно от безличного, соединяя тем самым видимое и конкретное со всеобщим и абстрактным. Главный символ его веры — «любить людей во всех богах», а учение — песня о человеке в традиции вишнуитской поэзии XVIII—XIX вв. На фоне индийских просветителей — аристократичных Тагоров (деда и отца поэта Тагора), борца против чудовищного обычая самосожжения вдов (сати) Рама Махен Роя, Чандры Кешаба, стремившегося сочетать в своем «Кодексе» этических предписаний индуистские, христианские заповеди и Сократа, дерзкого спорщика Сарасвати, который в одиночку сражался в Бенаресе с 300 ортодоксами индуизма, — наивный и мудрый Рамакришна, славящийся своими афоризмами, отличался умением вызвать к себе любовь бедного, простого человека. Роллан приводит много веселых поучений Рамакришны. Сказав, беседуя с любившим выпить актером, он посоветовал: «По крайней мере, пейте во славу Бога, может быть, он тоже пьет». — «Откуда вы знаете?» — спросил пораженный актер. «Если бы он не пил, как бы он мог

¹ Рамакришна (наст. имя Гададхар Чаттерджи, 1836—1886) проповедовал духовное родство всех религий, оказал большое влияние на идеологию индийского национального движения.

создать этот сумбурный мир?!»¹ В заключение книги писатель объясняет, что более всего его привлекло в образе Рамакришны то, что он — живое доказательство органической связи Востока и Запада. Юный Рамакришна напоминает Роллану юношу Моцарта. Его способность к перевоплощению переносит мысль Роллана в творческую лабораторию Шекспира. Полные иронической мудрости и основанные на здравом смысле беседы воскрешают воспоминание о диалогах Сократа, размышлениях Монтеня и Эразма Роттердамского. Его абсолютный и личный Бог обнаруживает сходство с Богом Мильтона в «Потерянном рае». По своему аскетическому идеалу Рамакришна кажется Роллану близким таким бунтарям, как Бетховен и Флобер, готовым пожертвовать жизнью, чтобы спасти «возвышенное» для искусства. Луговые улыбки в адрес лицемеров и ханжей напоминали юмор баснописца Лафонтена и Диккенса. А конец жизни Рамакришны «протекал в ясной полноте той всеобъемлющей радости, которую воспевают на Западе Шиллер и Бетховен».

Роллан нарочито сводит в своих сопоставлениях любимых музыкантов, писателей, философов Запада и Востока — чтобы показать их единство в борьбе с ненавистью и коварством. Преемником Рамакришны стал его любимый ученик Наран (Вивекананда)², для создания образа которого Роллан находит еще более эпические сравнения: Гаргантюа, Леонардо да Винчи. Вивекананда прожил короткую, но очень яркую жизнь, исходил и извездил не только всю Индию, но также выступал с лекциями и в странах Европы, и в США. Портрет его должен дать представление об удивительной мощи этого человека: физической (красив, как лев, порывист, атлетического сложения), эстетической (обладает прекрасным голосом, пишет исследования по истории индусской музыки), интеллектуальной (увлечен философией, астрономией, математикой, языками). Из европейских поэтов и ученых на него влиял Перси Шелли, а из американцев он с наибольшим уважением относился к Уолту Уитмену. Вивекананда не только широко пропагандировал свое обновленное учение — неоведантизм³, сформулированное во «Вселенском Евангелии», которое было призвано «перевести индийскую мысль на европейский язык», но и стремился к совершенно конкретной цели — собирал средства для голодающих в Индии. Блестящий оратор, он выступал на бенгальском и английском языках, изящным стилем писал на бенгальском стихах и прозу, но, несмотря на все его красноречие, неистовому Вивекананде не удалось собрать и половины тех трех миллионов рупий, на которые он рассчитывал, отправляясь в свой путь. Его призывы к терпимости и религиозному универсализму на заседании Парламента религий в США, когда он отверг все догматы, кроме божества, «начертанного в человеке», вызвали жестокое озлобление. В Америке его восхитил изобретательский гений, продемонстрированный на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 г., и удручили дух наживы, ограниченность, «непонимание того, что в мире может быть иной народ, нежели американцы», невежество «безумных обществ» сектантского толка, не

¹ Роллан Р. Собр. соч. Л., 1936. Т. 9. С. 129.

² Свами Вивекананда (1863—1902) — мыслитель-гуманист, религиозный реформатор и общественный деятель. Его демократическое учение способствовало освобождению Индии.

³ Неоведантизм близок европейскому объективному идеализму, однако мудрые догадки Вивекананды связывают его философские взгляды и с новейшими поисками науки.

брезговавших шантажом. «Христос не нашел бы у вас камня, чтобы преградить голову; вы не христиане», — бросал им «неистовый индус». На гигантских полях Запада он собрал только горсть колосов, которые ничего не дали миллионам голодающих, пишет Роллан. Но его, и через него Новую Индию, услышал мир. В завершение книги Роллан излагает «Вселенское Евангелие» и вновь прибегает к музыкальной метафоре: «Все диссонансы разрешил в одном аккорде, богатом, красочном, как у Моцарта».

Книгу о Рабиндранате Тагоре Роллан не дописал. В начале 20-х гг. творчество Тагора было почти неизвестно во Франции. Один из лучших его романов — «Гора» — переводила сестра Роллана Мадлен, принимавшая деятельное участие в переписке брата с общественными деятелями Индии и писателями. Расцвет дружбы индийского поэта и французского писателя приходится на 1921—1926 гг., но переписка длилась до самого начала Второй мировой войны.

Рабиндранат Тагор (1861—1941), классик бенгальской литературы, стал, по существу, первым индийцем, чье литературное творчество стало частью мировой культуры XX в., будучи живо воспринято современниками на Западе. Он происходил из древнего аристократического рода Калькутты, где знали и ценили европейскую, в особенности английскую, культуру, но чтит и национальные традиции. Детей учили на родном бенгальском языке, а не на английском, как в большинстве европеизированных индийских семей того времени, и Рабиндранат в равной мере знакомился как с лирикой и эпическими сказаниями древних поэтов, так и с творчеством модных в то время в Индии П. Б. Шелли и Дж. Китса. Более года он изучал в Англии творчество классиков европейской литературы (Шекспира, Байрона, Гёте, Гейне, Милтона), занимался философией и музыкой. По возвращении на родину он много пишет — к середине 80-х гг. стихи, песни и музыкальные драмы приносят ему известность. И если вначале критики иронически называли его Шелли Бенгалии, то постепенно новые средства выражения преобразовали поэтический язык всей бенгальской литературы, насытив его выражениями живой народной речи, новыми поэтическими размерами. Тагор был весьма разносторонне одарен: он был поэтом, драматургом, прозаиком, композитором и часто сам выступал иллюстратором своих произведений, а иногда играл в спектаклях по своим пьесам.

Наблюдательный человек, Тагор делает реалистические зарисовки жизненных сценок, типов и характеров, а начиная с 90-х гг. обращается к жанру реалистического рассказа. Несмотря на древнюю традицию назидательной и фантастической новеллы, рассказа как такового до Тагора в индийской литературе не было. Около ста рассказов, полных искренней любви к красоте и свету в человеческой душе, стремления к познанию мира, неприятия кастности и кастовых предрассудков, вышло из-под пера Тагора. Роман «Гора» (1907—1910) назван по имени главного героя, который привлекает внимание необычной для бенгальца внешностью — высокий рост, светлая кожа, собственно, и имя Гора означает «светлый». Гора принадлежит к высшей касте — брахманам, ощущает в себе силу возглавить общественную борьбу, считает своим долгом «разбудить» нацию, возродить веру в величие Матери-Индии. Критики видят в образе Горы черты Вивекананды. Знакомство с реальной жизнью за пределами городского кружка интеллигентов заставляет героя усомниться в правильности своих убеждений, и вдобавок он узнает от матери, что он не индеец по крови: во время восстания 1857 г. бездетная Анандомойи усыновила ребенка умершей у нее на руках ирландки. Это от-

кроение помогает Горе освободиться от сковывавших его условностей и ощутить себя просто человеком: «Я стал наконец тем, кем непрестанно стремился стать всегда и не мог. Сегодня я действительно стал индийцем. В моей душе нет больше места противоречиям, существующим между индустрами, мусульманами, христианами. Отныне каждая каста Индии — моя каста и хлеб всего народа — мой хлеб».

Судьбы Тагора и Роллана во многом были параллельны, несмотря на различие традиций, воспитавших их. Многосторонность дарования, живой интерес к переменам в мире, к Советской России, поиски способов помочь пробиться росткам гуманизма в человеческих душах, неусыпный труд просветителей закономерно должны были пробудить их интерес друг к другу. В их переписке и встречах крепились новые принципы взаимоотношений мыслящих людей Запада и Востока. Они чутко прислушивались к своему времени, улавливали тревожные симптомы растущей реакции. Роллан писал, что «мир непрочен», что злобный вихрь опять может бросить в битву Восток и Запад, призывал использовать последние часы. Они обогащали друг друга и все читающее человечество организацией широких культурных обменов, переводов литературы, еще мало известной и плохо освоенной. Несколько месяцев Роллан посвятил организации поездки Тагора в Латинскую Америку: связывался с прогрессивной интеллигенцией Мексики, Перу, Аргентины. Особенно много беспокойства и волнений причинила Роллану поездка Тагора в Италию, организованная индологами Формичи, Туччи и другими по поручению Муссолини. Для целей объединения деятелей культуры Роллан широко использовал журнал «Europe», который хотел даже назвать «Eurasie» — «Евразия». Роллан далеко не во всем солидаризировался со своими индийскими друзьями, открыто критикуя националистическую ограниченность гандистов в области культуры. Но его обращение к культуре Востока придало новую плодотворность его мыслям о многообразии и красоте мировой культуры.

В сфере реакции дипломаты фашистских империй добились формирования оси Берлин — Рим — Токио, сведя вместе разрушительные силы Востока и Запада. Коварство и расчет, единящие их, казалось, должны были намертво спаять это взаимовыгодное единство, но заряд гуманизма, питавший борьбу сил союзников против фашизма, оказался сильнее. Желание насытить черты нарождающейся культуры, которая зиждется на ценностях, существенных как для Запада, так и для Востока, свойственно многим выдающимся умам XX в. Материк Евразия, объемлющий собой многообразие народов обеих сторон света, дал название этой новой сущности. Понятие **евразийства** для обозначения синтетической культуры, в создании которой основополагающую роль будет играть Россия, развивалось деятелями русской эмиграции 20-х гг. Н. Трубецким, В. Никитиным, Г. Вернадским, Л. Карсавиным, впоследствии Л. Гумилевым и в конце XX в. приобрело новую актуальность. Существо позиции евразийцев обобщил литературовед П. М. Бицилли, и его слова для устранения кривотолков и обвинений в «русском национализме» стоит процитировать: «Русская нация и пространственно, и духовно есть нечто неизмеримо более широкое и многообразное, нежели ее этнический субстрат — великорусская народность... И когда против равнодушных и нежизненных идей «единой неделимой России» и «самоопределения народов» по диалектологическим признакам евразийцы выдвигают, с одной стороны, идею единства русской нации, с другой — идею федерации евразийских земель и евразийских народностей, то это свидетельствует об их

чутье исторической реальности, и эта сторона евразийства заслуживает «особого и личайшего внимания».

Понятие нации — одно из самых спорных в современной науке. Евразийцами, по существу, речь велась не о русском, а о советском народе, реально объединившем многие традиции. Прообразом новой евразийской литературы академик РАН индолог Е. П. Чельшев видит многонациональную советскую литературу, которую нельзя себе представить без «Абая» казаха М. Ауэзова, без многогранной деятельности украинца М. Рыльского, переводившего на украинский язык М. Волошина, А. Мицкевича и Е. Чаренца. Из многих десятков произведений авторов, выросших на просторах СССР и представших как о своей малой, так и о большой родине и переводивших произведения друг друга на множество наречий союзных республик. Об этом современные авторы Европы пока только мечтают, чему автору этих строк повелось стать свидетелем на международном фестивале, проходившем на родине Жюль Верна в городе Нант (Франция), где в 2000 г. была основана ассоциация профессионалов в области фантастики «A.E.L.I.T.A.» с целью содействовать публикации переводов лучших произведений неанглоязычных авторов в странах Европы.

Сферы английского и испанского языков в этом отношении являют начиная со второй половины XX в. области, в которых ускоренно происходят процессы взаимовлияния. Бывшие колониальные империи, вслед за освобождением Индии в 1947 г. быстро терявшие колонии, тем не менее нуждались в рабочей силе, отчего способствовали иммиграции больших групп населения из Вест-Индии, Азии, Африки. В результате на улицах европейских столиц чаще встретишь темнокожие и азиатские лица, что дает толчок появлению таких прогностических произведений, как «Фуга темнеющему острову» (1972) англичанина К. Приста и «История бледной разновидности» (1980) М. Виссинга, в 30-е гг. эмигрировавшего из Голландии в СССР. Там рисуется картина мира, где европейская цивилизация постепенно, но верно уступает место цивилизации синтетического типа.

Очень важную роль в процессе освоения литературой ценностей культуры, отличных от европейских, сыграл английский антиколониальный роман. Произведения Джеймса Олдриджа об Иране и арабском Востоке («Дипломат», 1949, «Герои пустынных горизонтов», 1954), Бэзила Дэвидсона о черной Африке (роман «Речные пороги», 1956, двухтомное исследование культуры Африки «Новое открытие Древней Африки» и «Черная Мать», 1958—1962), Десмонда Стюарта о Египте и Ближнем Востоке (трилогия «Круглая мозаика», «Египетский счет» и «Мамелюки», 1965—1968), Романа Льюиса о Латинской Америке («Вулканы над нами», 1957) и Алжира («Зримая тьма», 1960) раскрывали цепкость и беззастенчивость колониалистов всех мастей, но подчеркивали неизбежность смены ролей. Особенно пронзительны и проникновенны книги Стюарта и Льюиса. Стюарта интересуют прежде всего исторические корни империализма в душах соотечественников: «Рассыпанные по всему миру, эти чиновники британской колониальной администрации... уходя в отставку, возвращались на свой маленький остров, а там скоро умирали, тоскуя об оставшихся позади убожестве, жаре, постоянных стычках и конфликтах. Они несли свое бремя охотно и, уходя на покой, покоя не имели. В отставке они тотчас засыхали. Люди, над которыми они некогда властвовали, боялись их, порой даже немного любили. Дети этих людей уже не боятся их, ни любить». Повествуя о контрреволюционном перевороте в Гватемале 1954 г., Льюис выбирает в

качестве главного действующего лица человека, который не вызывает симпатий (англичанин Дэвид Уильямс теряет в результате республиканской аграрной реформы доходную кофейную плантацию и становится на все готовым авантюристом), но тем убедительнее воспринимается отвращение, которое нарастает в его душе при виде путей осуществления переворота при военной поддержке США и дальнейшего насаждения «цивилизации» Объединенной фруктовой компанией. Вулканы грозно высятся над «грустным райем», где в «цивилизованных» условиях концлагеря вымирают индейцы. События полувекковой давности, описанные в романе Льюиса, к сожалению, не потеряли сегодня, в условиях экспансии неоколониализма, своей актуальности. Творчество авторов антиколониальных романов по сию пору замалчивается официальным британским литературоведением¹.

Сегодня литературные произведения, где авторы по-новому осмысляют традиционные ценности прежних культур, встречаются в штыки чаще не литературными критиками, а людьми, от литературы далекими, однако усматривающими в книгах угрозу прежнему статус-кво. В этом отношении наиболее известным примером конца XX в. стало творчество английского писателя индийского происхождения, выпускника Кембриджского университета Салмана Рушди (р. 1947), которого покойный ныне лидер Ирана аятолла Хомейни приговорил к смерти за святотатство в книге «Сатанинские стихи» («The Satanic Verses», 1988) и объявил награду в миллион долларов за приведение приговора в исполнение. Святотатство мусульманский лидер усмотрел в том, что Коран надиктовывается лживому актеру, а люди читают в его словах то, что хотят прочесть. Французский культуролог Цветан Тодоров посвятил исследованию ситуации вокруг Рушди книгу «Человек, потерявший родину», главы из которой по-русски публиковались в № 6 журнала «Иностранная литература» за 1998 г.: «Сатанинские стихи» — рассказ о конфликте одиночки и множества, об общине, где коллективная правда обязательна для индивида, и обществе, где каждый волен искать истину по-своему, о цельности религии и бесконечном разнообразии литературы, о пророках и поэтах, о Книге и книгах, о вооруженных борцах и безоружном человеке... Самим фактом своего существования роман сражается за романы, за плюрализм, за право личности вдумываться в вековые традиции. А потому нет ничего удивительного, что иранский аятолла, французский кардинал и израильский раввин, кто с большей, а кто с меньшей горячностью, высказались против Рушди. Ведь уже в его книге пророк говорил персонажу по имени Сальман, посмевавшему подправить священный текст: «Сальман, этому кощунству нет прощения... Ты обратил свои слова против Слов Господа!»

Но «Сатанинские стихи» вдобавок — и прежде всего — книга о неизменности и изменчивости, о верности и предательстве, об отдельных культурах и о современном сплаве культур. И снова мысль Рушди не стремится поучать нас. Два главных героя привыкли изменяться, ибо они актеры, но делают они это по-разному. Гибреель, обычно изображающий индийских богов, которые уже сами по себе изменчивы, тем не менее воплощает в себе преемственность, верность Индии, презрение к чужеземцам; а Саладин, чья фамилия Шамша, — он не прямой потомок Грегора Замзы, героя «Превра-

¹ Ни один из перечисленных писателей не включен в достаточно полный и авторитетный библиографический справочник «Companion to Literature in English» объемом свыше тысячи страниц, выпущенный в Кембридже в 1992 г.

щения», — человек с тысячей голосов, умеющий подражать любым звукам, даже верещанию бутылки с кетчупом в рекламном ролике, отрекся от своего прошлого, презирает все индийское, восхищается англичанами и космополитической культурой. Каким метаморфозам следует идти навстречу: тем, описаны у Овидия, — форма меняется, но сущность остается прежней — метаморфозам по Лукрецию, при которых прежняя сущность должна поглотить? Судя по всему, Саладин одерживает верх над Гибреем. Лукреций — над Овидием: старое должно умереть, чтобы новое смогло родиться. Однако после смерти Гибрееля Саладин решает поселиться в Индии и возобновить связь с прошлым».

Тагоровский Гора в большей степени почувствовал себя человеком, когда понял, что за ним никто не зарезервировал особого права называться индийцем, а выбор стороны остается за ним; ту же эволюцию претерпевает и его духовный преемник — Саладин у Рушди. И тот факт, что эволюция эта выражена более вычурно, когда все повороты многократно преломляются в зеркалах превращений, эта постмодернистская форма не выхолащивает искренности содержания и силы страсти поиска культурной идентичности.

Г. Чхартишвили составил подборку высказываний деятелей культуры Европы и Америки минувшего столетия и кратких цитат из их произведений, демонстрирующих варианты отношения к Востоку, которую он озаглавил «Поминальник ориентализма». Не во всем бесспорный, он помогает зримо представить себе изменения, поэтому приведем его с небольшими сокращениями:

Герман Гессе. «Я добирался до Индии и Китая не кораблем и не поездом, туда нужно было искать магические мосты». Классический пример платонической любви к мифологизированному Востоку в духе *Ex Oriente lux*. Как известно, единственное очное соприкосновение писателя с Востоком (путешествие в Индию в 1911 г.) привело к жестокому разочарованию, и в дальнейшем путешествий в восточную реальность не было.

Эзра Паунд. «С Востока на Запад летят цветки абрикоса/ Я пытаюсь мешать их падению». Ориентализм как творческое кредо: смотреть на мир глазами чужого. «Восточная» поэзия, предназначенная исключительно западному читателю. Изобилие неточностей: «И тогда я буду тебя встречать/ На Долгом Ветренном Берегу, Тё-фу-са, Долгой реки, Тё-ка».

Русский Серебряный век. Вследствие географической и исторической близости к Востоку ориентализм как литературное течение возник поздно, эхом западного «жапонизма». Подлинный интерес к Востоку как следствие Русско-японской войны. Восток грозный, апокалиптический: «Как саранча неисчислимы/ И ненасытны, как она...» (Соловьев); «Штабс-капитан Рыбников». Восток манящий, экзотический: «Восемь дней от Харрара я вел караван...» (Гумилев); «Гейши девочки, малютки, вы четырнадцати лет...» (Бальмонт). Восток мучительный, спасительный: трилогия Андрея Белого; «На нас ордой ополчелой/ Рухните с темных становий — / Оживит одряхлевшее тело/ Волной пылающей крови» (Брюсов); «Туда, туда, где Изанна читала «Моногатори» Перуну» (Хлебников).

У. Б. Йейтс. «Меч рода Сато на моих коленях;/ Сверкает зеркалом его клинок...» Использование символики и эстетики Но, японская концепция театра как действия для посвященных.

Олдос Хаксли. Восточный мистицизм и индийская философия как путь, альтернативный антиутопическому «дивному новому миру».

Дж. Д. Сэлинджер. Дзен как жизненная и творческая парадигма. Санскритская поэтика и символика в «Девяти рассказах».

Наконец, **Роберт Пирсиг**, автор культового романа американских интеллектуалов 70-х годов «Дзен и искусство ухода за мотоциклом».

Последний пример дается автором в качестве иллюстрации переживания элементов восточной культуры не как экзотичной, а частично своей. Можно было бы добавить в этот перечень ряд существенных для понимания нового взаимодействия произведений. Так, автор не упомянул ни американского фантаста Филипа К. Дика с его «альтернативной историей» «Человек в высоком замке» («The Man in the High Castle», 1962), где разыгрывается вариант окончания Второй мировой войны с победой стран гитлеровской оси, когда США становятся оккупационной зоной Японии, ни Р. Баха с его «Чайкой по имени Ливингстон», ничуть не менее «культовых». Хотя причина подобного игнорирования ясна: взвешивание литературы на весах «интеллектуальности», предмете вполне западном, и тут автор как раз выдает свое предпочтение «западной» системе координат.

Вместе с предметами материального мира, пришедшими с Востока и претерпевшими эволюцию от экзотичной лаковой шкатулки до банального пластмассового будильника, анонимно «сделанного в Китае», с которого начинается день в миллионах домов всего мира, сходное обывательство претерпели и понятия восточной культуры. В современной литературе есть шутки, обыгрывающие (вовсе не на глубинном, а на повседневном уровне) западно-восточную дихотомию, но ярко и творчески. Рассказ «Фугу в мундире» (1994) был написан одним из ведущих фантастов России, С. Лукьяненко, «на спор», с использованием новых реалий России конца XX в., прежде не проступавших столь явно. В начале 90-х гг. в СССР был проведен достопамятный референдум «За обновленный Союз». В рассказе аналогичный референдум проводится по вопросу включения или невключения островов Курильской гряды в состав Японии. Фантастический элемент рассказа — внешнее — то ли по недомыслию, то ли, напротив, по злему умыслу, фразы в качестве третьего варианта: «Включить Россию в состав Японии». И большинством голосов принимается историческое решение: Россия начинает жить по японским обычаям за японскую зарплату, но с русским менталитетом. Герои рассказа работают в фирме по организации «садов камней» — предназначенных для медитации дворики, где на разровненном песке лежат девять камней, но все девять одновременно увидеть невозможно. Однако заготовленная схема куда-то теряется, и приходится проявлять смекалку, чтобы успеть к сроку. Руководитель фирмы показывает гостям «сад»: действительно, отовсюду видно не больше восьми камней... потому что их и есть восемь! Результат — харакири, совершаемое опозоренным господином из-за «потери лица».

В целом в мире теперь явно происходит осмос, взаимопроникновение элементов культуры из-за общей урбанизации, сделавшей очевидной бесперспективность концентрации цивилизации в мегаполисах. В итоге ценности децентрализованной культуры, выраженные в древнекитайской лирике, обретают новое звучание, тысячу лет назад, на родине, не слышавшееся вовсе. Тогда поэт, совершивший восхождение и наблюдающий горный пейзаж, прежде всего думал, что он — звено в длинной веренице путников, приходивших сюда до него. Современному читателю хочется видеть у Ли Бо и Ду Фу

нюансы личных переживаний, зеркальное отражение своих дум. То же происходит и с наследием античности.

Как в свое время полинезиец Квикег стал лучшим другом мелвилловского Измаила на китобойном судне в океане, так теперь судьба сводит и делит либо друзьями, либо врагами людей, родившихся и выросших в самых различных уголках земного шара. Неуловимое, высмеиваемое за патетичность чувство единения, планетарность мышления, росло благодаря стремлению людей к постижению традиций друг друга и вопреки пренебрежению к их человеческому многообразию со стороны космополитичных финансовых воротил.

Реки, возвращающиеся в море, — ученики великих душой Вивекананды и Рамакришны, Роллана и Толстого, в свою очередь почерпнувших уроки Чжуан-цзы, Вед и многих других источников живой преемственности гуманизма. Берега моря различны, но воды его едины.

ЛИТЕРАТУРА

- Бицilli П. М. «Восток и Запад» в истории Старого Света // Бицilli П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996.
 Виссинг М. Г. История бледной разновидности // Сверхновая. 1999. № 27—28.
 Гильдина З. М. Ромен Роллан и мировая культура. Рига, 1966.
 Дейниченко П. Г. XXI век: история не кончается. М., 2000.
 Евразия: исторические взгляды русских эмигрантов. М., 1997.
 Ивашева В. В. Роман антиколониалистской направленности // Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М., 1984.
 Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.
 Чельшев Е. П. Евразия. Проблема культурного синтеза // Евразия. Народы. Культуры. Религии. 1993. № 1.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ЛИТЕРАТУРА И КИНЕМАТОГРАФ

В критическом обиходе за кинематографом прочно закрепилось определение «десятая муза». Определение во многих отношениях правомерное, подводящее емкий итог той значительной общественной и эстетической роли, какую сыграли и продолжают играть экранные средства художественной выразительности и главнейшее из них — игровое кино — в духовной истории XX столетия. И пусть, в отличие от девяти старших «сестер», для нее не изобретено подобающее звучного имени (хотя, думается, им вполне могло бы стать «Кинема» — от греческого слова, означающего «движение»), в этом постоянном эпитете уловлено главное: реальное и взаимообогащающее родство с теми неразлучными спутниками бога Аполлона, которым, согласно античной легенде, доверено вдохновлять творцов различных искусств и наук.

На протяжении минувшего века это родство, обусловленное поистине протеанской природой «десятой музыки», не раз обнаруживало себя с такой поразительной безошибочностью, что младшая «сестра», не колеблясь, представляла перед аудиторией то в обличье музы трагедии Мельпомены — достаточно вспомнить «Седьмую печать» шведа Ингмара Бергмана (Ingmar Bergman. «Det sjunde inseglet», 1956), то музы комедии Талии — назовем хотя бы «Римские каникулы» американского режиссера Уильяма Уайлера (William Wyler. «Roman Holiday», 1953), то музы лирической поэзии Эрато (на память сразу приходит «Амаркорд» итальянца Федерико Феллини (Federico Fellini. «Amarcord», 1973) или ее ближайшей подружки Евтерпы: чем не показательный образец — «Шербурские зонтики» французца Жака Деми (Jacques Demy. «Les parapluies de Cherbourg», 1964). И этот перечень будет неполон, если не привести впечатляющих примеров того, как рожденная за сто с небольшим лет до наших дней «десятая муза» бесстрашно принимала на себя функции музы истории Клио — «Андрей Рублев», 1966—1971, Андрея Тарковского или музы астрономии Урании — «Космическая одиссея 2001 года» американца Стэнли Кубрика (Stanley Kubrick. «2001: Space Odyssey», 1968), музы торжественных песнопений Полигимнии — «Фицкаральдо» немца Вернера Херцога (Werner Herzog. «Fitzcarraldo», 1981) или музы танца Терпсихоры — «Венгерская рапсодия» венгра Миклоша Янчо (Miklos Jancso. «Magyar Rapszodia», 1979), не говоря уже о многочисленных случаях, когда она выступала в обличье музы эпической поэзии Каллиопы: одно из ярчайших тому свидетельств — монументальное кинополотно «Двадцатый век» итальянца Бернардо Бертолуччи (Bernardo Bertolucci. «Novecento», 1976).

Разумеется, было бы ошибкой заключать из этого, будто относительно недавно появившаяся на свет и с удивительным проворством взрослевшая «десятая муза» реально заместила в XX в. высокое искусство драматического театра, оперы, танца, отодвинула в сторону за ненужностью новые искания историков и астрономов, не говоря уже о носителях еще более древних

профессий и родов деятельности, например, поэтов — эпиков и лириков. Нет, реальное положение вещей было прямо противоположным. Неизмеримо расширившийся в результате научного и технического прогресса, ставший визитной карточкой второй половины XIX столетия, спектр человеческих представлений об окружающем мире, разомкнувшись в прошлое и будущее, неуклонно стимулировал появление и развитие новых интеллектуальных и эстетических форм, новых каналов информации, новых зрелищ и аттракционов, отвечавших все более возраставшим духовным запросам неостановимо увеличивавшейся аудитории. И последующее развитие новых видов искусства: кинематографа, а затем телевидения и видео (на рубеже двух тысячелетий к ним стоит прибавить демонстрирующие поистине неисчерпаемый потенциал компьютерные сюжетосложение и графику) неопровержимо свидетельствует о прочности их связей со стоявшими у их колыбели «крестными»: фотографией, живописью, театром и прежде всего — литературой.

Задача данной главы — дать общий обзор противоречивой и неоднозначной диалектики взаимосвязей и взаимовлияний, характеризующих мировой литературный и кинопроцесс в ходе минувшего столетия¹.

Анализируя характер этих взаимосвязей, оплодотворяющих непрерывно развивающуюся практику того и другого, следует иметь в виду временную несопоставимость истории литературы и кинематографа в общемировом масштабе. К концу декабря 1895 г. — времени первых сеансов «кинематографа» братьев Люмьер в Париже — за спиной художественной словесности были тысячелетия плодотворного опыта, отразившего все неисчислимые изгибы и перипетии общественной истории, и века его систематического осмысления, отлившегося в формы разнообразных литературных теорий; больше того, становление «десятой музыки» проходило в натуральном соседстве и под непосредственным влиянием почти столь же древнего и располагавшего целым арсеналом испытанных временем художественных традиций синтетического искусства — театра. Не стоит сбрасывать со счетов и того, что подлинную эстетическую революцию, связанную с новаторскими экспериментами французских импрессионистов и постимпрессионистов в области цвета и изобразительно-выразительной техники, претерпела в предшествующие десятилетия вторая «крестная мать» кинематографа — живопись. Равно как и многих прорывов в сфере естественных наук, как имевших (подобно физике, оптике, экспериментальной химии и т. п.), так и не имевших прямого отношения к тому, что в будущем назовут кинопроизводством, но во многом определявших духовно-эмоциональную атмосферу преддверия XX в., в которой панacea представлялся научно-технический прогресс во всей широте его проявлений. Это было время расцвета железных дорог, трансокеанских пароходов, азбуки Морзе и первых автомобилей, время цирков-шапито, театров-варьете и мюзик-холлов, время сногшибательных новинок, эффектных диковинок и порой граничивших с курьезом изобретательских сюрпризов, в ряду которых

¹ Стоит оговорить, что в фокусе нашего обзора — не вся совокупность произведений, накопленных зарубежным кинематографом на протяжении его истории, а собственно игровое кино — иными словами, та его часть, которая наиболее тесно и непосредственно связана с художественной литературой и ее жанрами: прозой, поэзией и драматургией. За пределами анализа остаются, в частности, специфично складывающиеся взаимоотношения между документальными жанрами литературы и кино, а также непростая природа взаимосвязей и взаиморазличий между научно-популярным кинематографом и жанровыми формами научной и научно-популярной литературы.

не всегда легко было отграничить прочное и долговременное от преходящего и однодневного. Как таковой — т. е. в смутном предощущении неясности дальнейших его перспектив — был поначалу воспринят демократической аудиторией и практически моментально получивший права представительства в большинстве стран Европы и США «кинематограф» Огюста и Луи Люмьеров (по другую сторону Атлантики его ближайшим аналогом был «кинетоскоп» Томаса Эдисона, лишь на полгода запоздавший дебютом по сравнению со своим парижским собратом).

* * *

В периодизации истории мирового кино традиционно выделяются два основных этапа: этап немого кинематографа, охватывающий около трех десятилетий (начиная с первых киносеансов во Франции и США и вплоть до выхода в прокат первого звукового фильма «Певец джаза» (The Jazz Singer, 1927), и этап звукового кино, охватывающий около трех четвертей XX столетия. Это разграничение следует иметь в виду и анализируя непростые отношения, которые складываются у «десятой музыки» с ее старшими «сестрами» по мере того, как сами кинотворцы (поначалу, стоит признать, еще не претендующие на столь престижный общественный статус и, скорее, склонные считать себя более или менее искусными ремесленниками) и, что гораздо важнее, наиболее образованная и проницательная часть киноаудитории осознают поистине безграничный потенциал того, что на рубеже XIX—XX вв. представляется незамысловатым ярмарочным аттракционом.

Период самоидентификации кинематографа, продолжающийся около полутора-двух десятилетий, протекает неравномерно: скажем, если во Франции, США, Великобритании к 1900 г. объем национального кинопроизводства измеряется уже десятками лент, то в России «кинематограф» остается стопроцентно «импортным» вплоть до 1908 г. Тем временем стихийное развитие нового искусства идет по восходящей: едва успевает сложиться и оформиться такое ключевое понятие, как кинематографический жанр, как в передовых кинодержавах уже оказывается перенесена на экран значительная часть мирового литературного наследия. Так за хитроумной игрушкой братьев Люмьер, вызвавшей у аудитории инициальный шок натуральностью фронтального — с экрана в зал — наезда идущего поезда (в одном из сюжетов, вошедших в первую кинопрограмму 1895 г.), закрепляется одна из устойчивых функций, каковая будет неразрывно ассоциироваться с нею на протяжении всей истории существования кино как искусства, — функция визуального ретранслятора. Больше того, стремительное развитие кинотехники, вскоре сделавшее возможным существенное увеличение продолжительности кинолент, влечет за собой активное разделение труда в области кинопроизводства и, как следствие, появление новой профессии — сценариста, т. е. литератора, пишущего специально для кинематографа. Вот как характеризовал такое положение дел в 1915 г. Джек Лондон, комментируя «скачкообразную» композиционную динамику своего последнего романа «Сердца трех», во многом наминавшую привычные схемы остросюжетных игровых лент этого периода:

«По мере того как кинематограф становился наиболее популярной формой развлечения во всем мире, запас фабул и интриг, накопленных мировой беллетристикой, стал быстро истощаться...

Право на экранизацию всех романов, рассказов и пьес, издаваемых или подлежащих изданию теми или иными издательствами или лицами, уже давно куплено и зафиксировано договорами; если же попадает материал, право собственности на который истекло за давностью лет, то он экранизируется с такой же быстротой, с какой матросы, очутившись на берегу, усеянном золотым песком, набросились бы на самородки... Десятки тысяч сценаристов рыщут по литературе (как охраняемой авторским правом, так и не охраняемой) и хватают журналы чуть ли не из машины, в надежде поживиться кой-нибудь новой сценкой, фабулой или историйкой, придуманной их братьями по перу. <...>

В значительной степени именно из-за нехватки беллетристического сырья, — констатирует далее не понаслышке знающий профессиональную кино в США прозаик, — и начали ценить и уважать сценаристов. На них появился спрос, они получили признание, их стали лучше оплачивать, а от них требовать продукцию более высокого качества. Начались новые поиски материала, выразившиеся, в частности, в попытке завербовать известных писателей для работы в качестве сценаристов. Но то, что человек написал двадцать романов, еще не может служить ручательством, что он способен написать хороший сценарий. Как раз наоборот: очень быстро обнаружилось, что успех в беллетристике — верная гарантия провала на экране»¹.

В последнем наблюдении Дж. Лондона интуитивно нащупано рациональное зерно той парадоксальной закономерности, которая в последующие десятилетия станет камнем преткновения для литературоведов и кинокритиков, вновь и вновь оказывающихся лицом к лицу со сформулированной еще В. Б. Шкловским проблемой — проблемой «несходства сходного». Почему самая «кинематографичная», художественно безупречная проза, будучи перенесена на белое полотно экрана, зачастую необратимо утрачивает свои несомненные достоинства, а, с другой стороны, иные откровенно ремесленные замыслы и исполнения литературные поделки воплощаются в кинопроизведения, со временем обретающие статус едва ли не классических? Перед этой загадкой терялись и самые проницательные умы, пока ответ на нее не дали сами развивающиеся практика и теория кинематографа: фильмы и труды С. М. Эйзенштейна и Г. М. Козинцева, работы Белы Балажа (Balázs Bela) и Вальтера Беньямина (Benjamin Walter), Зигфрида Кракауэра (Kracauer Siegfried) и Андре Базена (Bazin Andre), ленты Жана Виго (Vigo Jean) и Жана Ренуара (Renoir Jean), Жана-Люка Годара (Godard Jean-Luc) и Франсуа Трюффо (Truffaut François), Орсона Уэллса (Welles Orson) и Ингмара Бергмана, Роберто Росселлини (Rossellini Roberto) и Федерико Феллини. Иными словами, инициаторы и творцы тех непреходящих свершений, какие и сделали очевидными принципиальные отличия образной природы кино от природы литературного образа, несопоставимость экранной кинематографичности как объективного свойства «десятой музы» с «кинематографичностью», «зримостью», «визуальностью», являющей собой один из параметров древнейшего из искусств — литературы и неисчерпаемости вечного ее материала — художественного слова.

Но и сложный, подчас мучительный процесс создания шедевров киноискусства, и разработка обширного критического инструментария их анализа в 1915 г., когда об амбивалентной связи-противодействии кинематографа и

литературы размышляет Джек Лондон, остается делом будущего. Пока же о грядущих судьбах кинематографа и его идейной роли в жизни общества задумываются лишь немногие. В числе таких прозорливых современников — Л. Н. Толстой, в последний год своей жизни всерьез задумывающийся о том, чтобы что-нибудь написать для кинематографа. 29 апреля 1910 г. он делится своими планами с одним из своих собеседников:

«Я все думаю сочинить в кинематограф. Ведь китаец, кореец поймет... Пьесу сочинить. Вот Андреев мне рассказывал, что он видел в Амстердаме, как представляли обманывание мужа женой. Вместо этих пьес можно бы пьесы поучительные, мало ли что можно. Можно жизнь Христа...»¹

Великому русскому писателю, не слишком пристально следившему за анонсами популярной прессы, русской и зарубежной, очевидно, было неизвестно, что к этому моменту Иисус Христос уже неоднократно представал на экране в облике «киногероя». Да и вряд ли «хозяину земли русской», как любовно называли Л. Н. Толстого за глаза соотечественники, импонировала слава дерзкого новатора. Нетрудно предположить, что мечтал он совсем о другом: о том, чтобы нестареющая драма Голгофы, поведенная на языке нового искусства, стала по-настоящему глубоким нравственно-этическим уроком для широчайших народных масс. И писатель-провидец в очередной раз не ошибся: такая драма действительно появилась — только шесть лет спустя и на другой половине земного шара: в первом произведении, по заслугам занявшем место в перечне лучших фильмов всех стран и времен, — «Не терпимости» Д. У. Гриффита (Griffith David Wark. «The Intolerance», 1916).

Результат превзошел ожидания, и не только в плане экранного «явления Христа народу» — хрестоматийного сюжета, обеспечившего пропуск в бессмертие не одному мастеру живописи (хотя, стоит признать, столь тщательной проработанности евангельской темы кино до Гриффита, по сути, не знало), но, прежде всего, в сообщавшемся зрителю ощущении неразрывной сплетенности разных и непохожих эпох мировой цивилизации, извечного сходства переживаемых человечеством в ходе ее истории чаяний и страстей, неуловимо перетекавших из язычески пышного Вавилона VI в. до н.э. в мрачную пору религиозной розни во Франции, в самый канун Варфоломеевской ночи, из Иудеи времен римского владычества в современные США, раздираемые классовым противостоянием, сулящим молодому рабочему, становящемуся жертвой судебной расправы, испытания, сопоставимые с крестными муками. Прорыва в такую эпiku, подобного гриффитовскому, обеспеченному новаторским приемом параллельного монтажа разных сюжетных линий, сходящихся воедино в откровенно «сказовых», апеллировавших к древнейшим формам народной фантазии прологе и эпилоге, в кинематографе еще не бывало, хотя в Европе уже предпринимались безуспешные попытки создания монументальных исторических лент — вроде, например, «Кабирини» Джованни Пастроне (Giovanni Pastrone. «Cabiria», 1916).

Новаторство творческого эксперимента Гриффита, имевшее несомненную «литературную» родословную, пережило и противоречиво сложившуюся судьбу его легендарного фильма, и судьбу самого его творца. Прав был Сергей Эйзенштейн, акцентировавший в написанной четверть века спустя статье «Диккенс, Гриффит и мы» значение преемственности, освоения грандиозно-

¹ Лондон Дж. Собр. соч.: В 14 т. М., 1961. Т. 14. С. 153—154.

¹ Цит. по: Аннинский Л. Лев Толстой и кинематограф. М., 1980. С. 48.

го опыта мировой культуры прошлого как важнейшего залога успешного развития «десятой музы».

«Только очень легкомысленные и заносчивые люди, — писал, отвечая своим оппонентам, всемирно известный кинорежиссер, — могут строить закономерности и эстетику кино исходя из предпосылки подозрительного самозарождения этого искусства не то от голубя, не то от воды и духа!

Пусть Диккенс и вся плеяда предков, восходящих еще к грекам и Шекспиру, будут им лишним напоминанием о том, что и Гриффит и наше кино отсчит своей самобытности начинают отнюдь не с самих себя, а имеют огромное культурное прошлое, и это отнюдь не мешает им, каждому в свой момент мировой истории, двигать вперед великое искусство кинематографии. Пусть это прошлое укорит этих легкомысленных людей в излишней заносчивости и в отношении литературы, которая внесла многое и многое в это, казалось бы, беспрецедентное искусство...»¹

Критически оценив опыт Гриффита, С. Эйзенштейн искренне и безраздельно ангажированный идеей революционного переустройства жизни в России, не только блестяще развил уроки одного из своих американских учителей в получивших общемировой резонанс лентах, но и теоретически обосновал их в своем учении о монтаже как магистральном компоненте кинотворчества и кинопроцессе в целом как синтезе художественных завоеваний культуры предшествующих эпох с техническими новациями XX в. Больше того: сама его кинопрактика была не только сигналом и стимулом к акциям социально-политического протеста (о них сообщала печать Германии, Франции, Голландии и других государств, в которые, опрокидывая цензурные кордоны, визитной карточкой молодой Страны Советов и ее боевого, сплывающего массы искусства прорывался «Броненосец «Потемкин», 1925); благодаря мастерскому чередованию крупных планов и другим аспектам того, что сам автор определил как «монтаж аттракционов», эта художественная практика становилась мощной оплодотворяющей силой, воздействовавшей на зарубежных собратьев по кинематографическому ремеслу и представителей других областей творчества, не последними из которых были прозаики, поэты, драматурги. Джеймс Джойс, Джон Дос Пассос, Луи Арагон — вот лишь немногие из тех, на кого произвел неизгладимое впечатление «Броненосец «Потемкин»» и кто творчески воплотил принципы эйзенштейновского монтажа в ткани собственных произведений.

Овладевая экраным пространством, революционная эпика советского кино распахивала перед миром новые горизонты. Это было беспрецедентным прорывом, притом не только идейным. «После «Потемкина» люди начали понимать, что кино — это новое искусство, развивающееся благодаря массам, и что оно могло стать «искусством для масс», — констатировал французский историк кино Жорж Садуль².

Опора кинематографа на литературное наследие, национальное и общее мировое, — объективная тенденция, так или иначе проявляющая себя в опыте большинства стран с развитым кинопроизводством. Особенно отчетливо на протяжении 1920-х гг., вошедших в историю как пора дерзких, порою

экспериментирующих экспериментов во всех эстетических областях, проступает она в Германии и Франции.

Немецкий экспрессионизм, необычайно ярко проявивший себя в литературе и живописи, породил и чрезвычайно колоритные образцы в национальном кино, ставшем зеркалом странных, причудливых, приводящих на память Э. Т. А. Гофмана фантазмагорий — вроде «Кабинета доктора Калигари» Роберта Вине (Robert Wiene. «Das Kabinett der Dr. Caligari», 1919), ближайшей кинопараллели к галлюцинативно-сновидческой, отмеченной обостренным ощущением безысходности окружающего лирической прозе Франца Кафки. Той же тревожащей, пронизанной смутным ощущением непонятной угрозы тональностью отмечена первая в бесконечном ряду экранных версий уходящей в загадочное прошлое легенды о вампире — зловещем графе Дракуле: «Носферату, симфония ужаса» Фридриха Вильгельма Мурнау (Friedrich Wilhelm Murnau. «Nosferatu, eine Symphonie des Grauens», 1922) (базирувавшаяся на литературном варианте легенды — романе англичанина Брэма Стокера «Дракула», 1897). Наконец, один из ведущих представителей этого поколения кинохудожников, Фриц Ланг, снял столь же явно апеллирующую к поэтике немецких романтиков мистическую фантазию «Усталая смерть» (Fritz Lang. «Der müde Tod», 1921), а также несколько проникнутых глубочайшим социальным пессимизмом лент о докторе Мабузе — неуловимом преступнике, опутавшем паутиной своих злокозненных авантюр едва ли не весь мир.

Стоит, впрочем, заметить, что именно Ф. Лангу оказался доступен потенциал масштабной кинематографической эпикой. В полной мере это выразилось в его экранизации классического образца национального героического эпоса («Нибелунги» — «Die Nibelungen», 1924) и амбициозной социологической антиутопии «Метрополис» («Metropolis», 1926) по одноименному роману Теа фон Гарбоу.

Ощущение «заката Европы», характерное для большей части экранной продукции Германии 20-х гг., роднит ее шемюще-драматическую тональность с преобладающими в немецкой литературе этого времени настроениями растерянности, дезориентированности, катастрофичности, легко объяснимыми в обстановке экономического хаоса и пугающей нестабильности, обусловленной недавним поражением Германии в мировой войне. Но и в атмосфере острейшего кризиса, пронизывающего любую из сфер общественного организма, в атмосфере массированного натиска вульгарных потребительских стандартов на традиционные цитадели гуманистической культуры (эта тема — едва ли не центральная в создаваемых в данный период произведениях Томаса и Генриха Маннов, Лиона Фейхтвангера, Ганса Фаллады, Альфреда Дёблина, других выдающихся романистов) в литературе обнаруживаются творческие силы, стремящиеся проложить пути к преодолению нравственной и эмоционально-психологической энтропии. Таково, в частности, творчество Германа Гессе, чей роман «Степной волк» («Steppenwolf», 1927) оказался — и по проблематической широте, и по новаторскому стилю и композиции — провидческим: предвосхитившим и экзистенциальную дилемму художника в неотвратимо надвигающемся бездуховном мире, и место искусства в ряду «аттракционов» потребительского общества (едва ли не центральный «объект» пристального интереса писателей Запада философской ориентации во второй половине XX в.), и даже возникновение новых его видов и жанров — таких, как «хэппенинг», «живопись действия» и т. п.

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 161.

² Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1982. Т. 4 (первый полутом). С. 388.

Симптоматично, что Г. Гессе, не демонстрирующий в романе непосредственно механизмов функционирования и духовного воздействия кинематографа (его alter ego, Гарри Галлер, оказывается зрителем и одновременно — невольным «актером» в таинственном «Магическом театре»), с поразительной точностью прогнозирует еще невидимые пути грядущего развития «десятой музы», свободно и изобретательно беря на вооружение ее рабочие приемы: монтаж, чередование крупных и общих планов, наезды, наплывы и т. п.

Трудно не расслышать голоса Г. Гессе, апеллирующего к собратям перу и духу (иными словами — к интеллектуальной элите своего времени), о словах музыканта Пабло, призывающего Гарри Галлера внимательно вслушаться в «радиомызуку времени». Ведь «слушая радио, вы слышите и видите извечную борьбу между идеей и ее проявлением, между вечностью и временем, между божественным и человеческим»¹.

Другими словами, заложенная в природе искусства вечная изменчивость форм не должна отвращать художника от ясного и недвусмысленного понимания собственного призвания и долга перед настоящим и будущим. Обобщающе-символическое значение не раз фигурирующего на страницах романа образа («радиомызуки») не введет в заблуждение пристального читателя, памятующего, что главный герой романа — музыкант, благоговейщий перед священной памятью Баха и Моцарта; и такой читатель едва ли усомнится в том, что в фокусе романиста-философа — все современное искусство и не в последнюю очередь кинематограф.

На родине кино, во Франции, 1920-е годы — период нарастающего противостояния между завоевывающим все более широкое признание развлекательным, так называемым «коммерческим», ориентированным на кассовый интерес кинематографом и творческими поисками групп молодых экспериментаторов, в числе которых немало живописцев и графиков. Последние, стремясь к максимальному высвобождению кинообраза от «чуждых» влияний, демонстративно отказываются от фабульности, сюжетной линейности, повествовательности — словом, всего, что прямо или косвенно связано с «литературой»².

Характерно, однако, что и в киноопусах самых радикальных экспериментаторов — сюрреалистов, вопреки воле их создателей, нередко заявляет о себе недвусмысленно литературная «родословная» — скажем, прямо заимствованная из скандально известного романа маркиза де Сада «120 дней Содома» история четырех либертинов в ставшем очередной пощечиной общественному вкусу фильме Луиса Бунюэля «Золотой век» (Bunuel Luis. «L'Age d'Or», 1930), созданном в сотрудничестве с другим не менее знаменитым испанцем, Сальвадором Дали.

В то же время именно во Франции, как ни в одной другой стране Западной Европы, высок престиж «десятой музы» и ее представителей в ряду прочих творческих профессий. Живой интерес к кинематографу проявляют поэты, драматурги, театральные режиссеры. Некоторые из них, подобно Ан-

дре Антуану (Antoine Andre), успешно пробуют себя на постановочном поприще, другие, как Жак Превер (Prevert Jacques), — на сценарном, третьи, как на редкость разносторонне одаренный Жан Кокто (Cocteau Jean), находят для своих поэтических и драматургических идей органичную экранную форму, в дальнейшем полноправно войдя в историю национальной литературы, театра и кино. О присущем французам бережном отношении к своим культурным традициям свидетельствует внушительное число снятых в эти годы экранизаций отечественных авторов. Так, Жак Фейдер (Feyder Jacques) выпускает ленты по произведениям Анатоля Франса («Кренкебиль» — «Crinquebille», 1922), Проспера Мериме («Кармен» — «Carmen», 1926), Эмиля Золя («Тереза Ракен» — «Therese Raquin», 1928), а сын знаменитого художника-импрессиониста Жан Ренуар экранизирует другой роман того же писателя — «Нана» («Nana», 1926). Для многих из них это пора творческих дебютов; становление и зенит их мастерства пройдет уже на следующем — звуковом — этапе мирового кино.

* * *

Появление звукового фильма, поначалу вызвавшее растерянность, панику и даже бунт среди адептов немого кино, успевшего обзавестись разветвленной иерархией собственных жанров и целым арсеналом изобразительно-выразительных средств и приемов, не только не увеличило, как можно было ожидать, дистанцию между экранными и литературными формами выражения, но ощутимо сблизило первое со вторым: с одной стороны, подняв до уровня подлинного искусства профессию литератора, пишущего для кинематографа, а с другой — все более совершенствуя технологии режиссерского и актерского мастерства и съемочную технику.

Великая депрессия; установление фашистской диктатуры в Италии и приход к власти Гитлера в Германии; обострение классовой борьбы и победа Народного фронта во Франции; гражданская война в Испании и международное движение прогрессивной интеллигенции в поддержку подвергшейся вооруженной агрессии Испанской республики; аншлюс Австрии и Мюнхенский сговор; начало Второй мировой войны — вот далеко не полный перечень исторических событий, на фоне которых, пополняя арсенал своих завоеваний и терпя болезненные потери, утверждается звуковое кино.

У властей предрекающих в любой из названных (и неназванных) стран нет ни малейшего сомнения в том, что оно представляет собой мощную идейную силу. Как заметил на исходе своего пути Жан Ренуар, «изобретение кино вызвало столько же катастроф, сколько их породило распространение мысли посредством книги»¹.

Соответственно в государствах тоталитарного типа оно — и все, кто с ним связаны, — испытывает на себе пресс цензуры и официального общественного мнения. Но и в демократических преданному своему делу художнику порой приходится не лучше: красноречивый пример тому — неравная борьба С. Эйзенштейна с бюрократией США и околголливудскими финансовыми кругами за возможность экранизировать «Американскую трагедию» Т. Драйзера, борьба, исход которой и не обозначишь иначе, нежели как нерождение шедевра.

¹ Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М., 1981. С. 49.

¹ Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 388.

² Комплекс проблем, связанных с практикой французского киноавангарда и, шире, с органическими взаимосвязями кинематографа с другими искусствами, детально анализируется в фундаментальной работе: Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX — начало XX в. М.: Наука, 1987.

Голливуд, уже на рубеже 1920-х явивший собой наиболее отлаженную бесперебойную систему поточного кинопроизводства, в 30-е гг. открыто заявляет свои претензии на мировое кинематографическое господство: пополняя ряды своих кадровых работников лучшими представителями европейской художественной элиты, все чаще эмигрирующими из Германии, Испании, Франции, переманивая наиболее популярных исполнителей (и зачастую — напроочь перечеркивая их творческую судьбу, как случилось, например, с И. Мозжухиным), разворачивая под эгидой своих гигантских киностудий обширную прокатную сеть, набирая в их штат одаренных писателей, расходуя на рекламу своей продукции средства, сравнимые лишь с дорожающей стоимостью кинопроизводства, создавая собственные печатные органы и отделы по связи с прессой, призванные одеть флером легенды повседневное существование самых дорогих «предметов» своей собственности — богов и богинь экрана, кумиров многомиллионных аудиторий, которых сам же творит и свержает... Одним словом, ведет себя как корпоративное государство в государстве, каковым в сущности и является.

Великая депрессия, как ни парадоксально, оказывается в этом ему союзником: ведь Голливуд — империя грез, а потребность в радужной иллюзии никогда не бывает столь сильной, как в пору тяжелых социальных испытаний. Характерно свидетельство непредубежденного очевидца, в глазах которого «голлиевская» версия реальной жизни воплощала все, чего ему, тогда еще подростку из итальянской глубинки, так не хватало. «В мире американского кино дышалось легко и привольно, — вспоминал о своем первом знакомстве с заокеанской империей грез великий итальянский режиссер Федерико Феллини. — Его неизменно населяли богатые, счастливые люди. В то время казалось естественным, что тот, кто богат, должен быть и счастливым. По определению. Американцы были красивы и хорошо танцевали... А если они не танцевали, то ели. Или разговаривали по своим белым телефонам. Именно тут зародилась моя страсть к кино»¹.

Мифологизируя реальность, Голливуд мифологизировал сам себя. И в то же время, оказываясь своего рода «перевернутым зеркалом» американского образа жизни, в свою очередь становился объектом отображения. Больше того, язвительного развенчания со стороны наиболее трезвых и информированных современников, которым были ведомы пружины и механизмы успехов и неудач, головокружительных взлетов и молниеносных крушений, постигавших бесчисленных ловцов «Американской Мечты», проникшихся безоглядной верой во всеядность его рекламного фасада. Ценность таких нелюбимых свидетелей лишь возрастала, когда исходили они от людей, чьи профессии и творческие биографии непосредственно связывали их с работой голливудских студий.

Пожалуй, ни одна из национальных литератур, кроме американской, не знает столь специфической жанровой разновидности, как роман о Голливуде. Между тем, уже к исходу 30-х гг. в стране вышло по меньшей мере две книги, которым был обеспечен ранг классических. Автор первой — «День саранчи» (1939), Натанал Уэст, был незаурядно талантливым литератором, создателем безжалостно гротескных картин современной американской действительности, одним из инициаторов первого писательского Конгресса, членом Гильдии сценаристов; его жизнь оборвала автомобильная катастрофа.

¹ Феллини Ф. Я вспоминаю. М.: Вагриус, 2002.

когда он возвращался с похорон своего коллеги и друга Фрэнсиса Скотта Фицджеральда; автор второй — неоконченного романа «Последний магнат» (1940) — сам Ф. С. Фицджеральд, один из талантливейших представителей «потерянного поколения», создатель вошедшего в золотой фонд англоязычной словесности «Великого Гэтсби», друг и единомышленник Эрнеста Хемингуэя, тоже в свой час не устоявший перед искушением Голливудом.

Десятилетия спустя после кончины их создателей оба романа были экранизированы: первый — англичанином Джоном Шлезингером (1975), второй — ветераном режиссерского цеха Америки (и, кстати, тоже писателем) Элиа Казаном (1976). А на полки любителей большой литературы тем временем легли еще две безысходно горькие и бескомпромиссно правдивые книги о Голливуде, каким он был и остался: «Олений парк» (1955) Нормана Мейлера и «Вечер в Византии» (1973) Ирвина Шоу. Трудно сложившиеся судьбы героев обеих — талантливого режиссера и продюсера — не оставляли камня на камне от радужного голливудского мифа.

Такой увидели и запечатлели империю грез крупные американские литераторы. Но было бы ошибкой считать, что Голливудом и его лакировочной эстетикой, его белыми телефонами и лучезарными улыбками кинозвезд для них начинался и заканчивался мировой кинематограф. Новации этого кинематографа предстают со страниц «Манхэттена» (1925) и трилогии «США» (1930—1936) Джона Дос Пассоса с их лихорадочными сводками «Новостей дня», оживают в подтекстах рассказов и романов Э. Хемингуэя¹, в потоке сознания персонажей «Шума и ярости» и других романов Уильяма Фолкнера (кстати, тоже некоторое время проведенного на поприще студийного литератора и тоже не снискавшего там лавров)... Налицо тот же парадоксальный феномен: литература и кино сосуществуют как бы рука об руку; первая жадно поглощает питательные соки второго, второй же, пытаясь копировать первую, оказывается неспособен выйти за пределы поверхностного правдоподобия.

Стоит, однако, справедливости ради заметить, что на исходе 30-х гг. с голливудского конвейера сходят два масштабных произведения, в той или иной мере конгениальные литературным первоисточникам. Одно из них — экранизация семейной саги Маргарет Митчелл из жизни рабовладельческого Юга в период Гражданской войны «Унесенные ветром», осуществленная Виктором Флемингом (Fleming Victor. «Gone with the Wind», 1939)²; другое — киноверсия удостоенного Пулитцеровской премии романа Джона Стейнбека «Гроздь гнева» в постановке ветерана режиссерского цеха США Джона Форда (Ford John. «The Grapes of Wrath», 1940). Кассовый успех первой картины был изначально запрограммирован; сам факт выпуска в прокат второй, также сделавшей сенсационные сборы, — красноречивое свидетельство того, что даже десятилетиями регламентировавший политику голливудских студий «Кодекс Хейса» (перечень рекомендаций, определявший пределы желательного и дозволенного на экране с точки зрения охраны общественной морали) отступил перед непридуманной правдой суровой одиссеи

¹ Большинство их было экранизировано, но ни разу, за вычетом «Старика и моря» в постановке Джона Стёрджеса (Sturgess John. «The Old Man and the Sea», 1958) со Спенсером Трэси (Tracy Spencer) в главной роли, не удостоилось авторского одобрения.

² Подробнее об этом фильме см.: Пальцев Н. Унесенные ветром, США (1939)/Искусство кино. 1989. № 3. С. 108—111.

безземельных арендаторов Джоудов, кочующих по родной стране в поисках куска хлеба и крыши над головой. Правдой, опрокидывавшей каноны благостной пристойных представлений и утешительных проповедей.

Как бы то ни было, сама амплитуда колебаний голливудского «маятника», сделавшего возможным создание и выход в прокат таких несравнимых по идейной наполненности и принципам эстетического подхода к действительности фильмов, как эти экранизации столь разных романов Митчелла и Стейнбека (одна из которых, в точном соответствии с первоисточником, представляла собой законченный образец апологетики жизненного уклада рабовладельческого Юга США, а другая — будоражащее совесть соплеменников художественно-документальное свидетельство кричащего неблагополучия нынешнего их бытия и его социальных истоков), убедительно доказывала, что американская система кинопроизводства таит в себе огромный — не только по производственным, но и по эстетическим критериям — творческий потенциал. На рубеже 40-х гг., когда внимание всего мира оказалось приковано к центру Европы, где разгоралась не виданная еще в истории схватка между силами прогресса и реакции, демократии и тоталитаризма, в США выходит фильм, непосредственный эффект которого легче всего сравнить с эффектом разорвавшейся бомбы, а подлинное значение для истории мирового кино и искусства в целом выявится лишь с ходом последующих десятилетий. Этому фильму суждено будет занять место в перечне первой десятки лучших картин всех времен и народов, а его создателю, 26-летнему **Орсону Уэллсу**, — почетное место в ряду лидеров мировой кинорежиссуры. Фильм, ставший его дебютом в кино, назывался «**Гражданин Кейн**» («*Citizen Kane*», 1941).

Поведанная им с экрана история стремительного возвышения к финансовому могуществу и столь же неуклонно сопутствующей последнему утраты всего человеческого газетного магната, одного из столпов американской нации и одновременно — типичнейшего продукта ее индивидуалистической системы ценностей, поразила зрителей и профессионалов от кинематографа не только точностью социальной аналитики, не только достоверностью запечатленной О. Уэллсом трагедии яркой, незаурядно одаренной личности. Она продемонстрировала неведомый еще «десятой музе» способ экранного повествования, органично перетекающего в кинорасследование, к участию в котором молчаливо «приглашалась» сама аудитория, дерзко опрокидывая традиционные для экрана каноны линейного времени, явив собой беспрецедентный пример новаторского синтеза приемов литературы, театра, живописи и собственно кинематографа, больше того — по сути уникальный пример тотального контроля режиссера над всеми образно-выразительными слагаемыми фильма.

Размышляя о масштабе предпринятого создателем «Гражданина Кейна» эксперимента по коренному реформированию кинопроцесса «изнутри», крупнейший теоретик кино Андре Базен писал в эссе «Личность эпохи Возрождения в Америке XX века»: «О скольких режиссерах мы можем сказать, что они кардинально изменили наше кинематографическое видение? Хотим мы этого или нет — Уэллс сокрушил колонны Храма. 1941—1946 годы уже прошли под его знаком... Его усилиями все было пересмотрено заново: персонажи, повествование, мизансцена»¹. Так оказались заложены основы принци-

циально нового — и необыкновенно плодотворного — направления в практике мирового кинематографа, имя которому — **авторское кино**.

* * *

«Теперь все признают, что фильм, подобно роману или картине, — произведение одного автора», — писал Жан Ренуар в своей автобиографической книге, к которой мы уже обращались, констатируя качественно новый, сравнимый с писательским или композиторским, статус кинорежиссера как суверенного творца кинопроизведения, нередко совмещающего в рамках этого процесса функции постановщика и сценариста, а подчас и одного из исполнителей: ярчайший пример тому — едва ли не все творчество великого **Чарли Чаплина** (Chaplin Charles Spencer, 1889—1977) и сопутствующий сдвиг в культурном сознании. Между этим признанием, сделанным в 1974 г., и смелым экспериментаторством автора «Гражданина Кейна» — треть века, исполненная сложнейших, драматических процессов в разных странах мира и нелегких испытаний для всех, кто так или иначе был вовлечен в кинопроцесс.

Начать с того, что в грозные 40-е большинству преданных энтузиастов кино было не до художественных экспериментов: беспощадная реальность смертельной схватки с фашизмом ставила перед ними иные, не менее ответственные задачи. Национальный кинематограф оккупированных нацистской Германией европейских стран (прежде всего французский), подобно театру (достаточно вспомнить философскую драму Ж.-П. Сартра «Мухи», 1943) и литературе («Миф о Сизифе», 1942, А. Камю), стремился сохранить свою самобытность в чудовишно трудных условиях политической цензуры и ежедневных репрессий. И делал это, обращаясь то к вневременным формам притчи и аллегории, то к материалу литературного или фольклорно-мифологического прошлого. Так исподволь пробивала себе дорогу одна из важнейших тенденций во всем художественном процессе середины и второй половины XX в., которую в самом общем виде можно определить как актуализация классического наследия. В период антифашистского Сопротивления она ярко проявилась в таких картинах, как «Вечное возвращение» Жана Деланнуа (Delannoy Jean. «L'éternel retour», 1943) по сценарию Жана Кокто (современной версии легенды о любви Тристана и Изольды), а также в противоположенной версии легенды о любви Тристана и Изольды), а также в противопоставивших бесчеловечности и тупому автоматизму оккупационного режима духовность, искрящийся юмор и возвышенный гуманизм, эти традиционные слагаемые национального галльского духа, лентах мастеров поэтического реализма Марселя Карне (Carne Marcel) и Жака Превера: «Вечерние посетители» («*Les Visiteurs du soir*», 1942) и «Дети райка» («*Les Enfants du Paradis*», 1944).

Перед аналогичным выбором стояли художники и в других странах, борющихся с фашизмом. Так, принципиальное значение — значение масштабного патристического акта, призванного консолидировать национальное сознание, — приобрел новаторский опыт обращения ведущего представителя британского театра и кино **Лоуренса Оливье** (Olivier Laurence) к шекспировской драматургии, в разгар Второй мировой войны экранизовавшего историческую хронику «Генрих V» («*Henry the Fifth*», 1945) в декорациях лондонского театра «Глобус» елизаветинских времен. Вообще английский кинематограф, сильнее других связанный с отечественными литературными и театральными традициями, дал немало качественных экранных образов вы-

¹ Цит. по: Уэллс О. Статьи, свидетельства, интервью. М., 1975. С. 44.

дающихся произведений национальной словесности: от продолживших «шекспировскую тему» в творческой биографии того же Л. Оливье «Гамлета» («Hamlet», 1948) и «Ричарда III» («Richard the Third», 1955) до археологически точных в деталях и в то же время с чуткостью сейсмографа регистрирующих идейные и эмоционально-психологические обертоны изменчивого времени кинополотен прирожденного эпика Дэвида Лина («Большие надежды» и «Оливер Твист» (Lean David. «Great Expectations», 1946; «Oliver Twist», 1948) по романам Ч. Диккенса, «Поездка в Индию» («A Passage to India», 1984) по одноименной книге Э. М. Форстера); от фильмов, тяготеющих к бунтарской эстетике «новой волны» Джозефа Лоузи («Посредник» (Losey Joseph. «The Go-Between», 1971) по роману Л. П. Хартли), Тони Ричардсона («Том Джонс» (Richardson Tony. «Tom Jones», 1963) по Г. Филдингу), Джона Шлезингера («Вдали от безумствующей толпы» (Schlesinger John. «Far from the Madding Crowd») по одноименному роману Т. Гарди) до эпатажных лент откровенного киноавангардиста Кена Рассела «Влюбленные женщины» и «Радуга» (Russell Ken. «Women in Love», 1969; «The Rainbow», 1989) по романам Д. Г. Лоуренса. Законным достоянием английского национального кино явились и картины, снятые на британской почве режиссерами-иностранцами: «Барри Линдон» (Barry Lyndon», 1975) Стэнли Кубрика по роману У. Теккерея, «Ромео и Джульетта» («Romeo and Juliet», 1968) и «Гамлет» («Hamlet», 1990) Франко Дзеффирелли (Zeffirelli Franco).

Впрочем, экранная шекспириана отнюдь не представляет собой монополю привилегии кинематографа туманного Альбиона. Она — полноправная часть общемирового киноопыта и, как таковая, может служить лучшим доказательством того, что «десятая муза», в XX в. заговорившая на языке, доступном всему цивилизованному человечеству, тысячью невидимых нитей связана с общемировым культурным наследием. Шекспира по-своему сумели увидеть и воплотить американец О. Уэллс, снявший до дерзости нетрадиционные версии «Макбета» («Macbeth», 1948), «Отелло» («Othello», 1950) и «Генриха IV» (в ленте «Фальстаф, или Полночные колокола» — «Falstaff, or Chimes at Midnight», 1966); русский Григорий Козинцев, вложивший в уста датского принца томление и боль собственных соотечественников («Гамлет», 1964), а короля древней Британии — горечь от сознания извечного антагонизма власти и справедливости («Король Лир», 1970); японец Акира Курасава, перенесший космическую конфликтность и неугасающие страсти «Макбета» («Трон в крови», 1957) и «Короля Лира» («Ран», 1985) на национальную средневековую почву и при этом сохранивший верность ренессансному духу первоисточника. Были — и продолжают быть поныне — и другие попытки сделать нестареющее шекспировское творчество достоянием мирового экрана: достаточно сказать, что число киноверсий, снятых по каждой из наиболее часто экранизируемых драм Шекспира («Гамлету» и «Ромео и Джульетте»), уже к рубежу 1990-х вышло на рубеж пятидесяти. Успехи и неудачи этих лент, их оценка и осмысление — задача особой отрасли современного киноведения¹.

В напряженной борьбе художников экрана с коммерческой ориентацией прокатчиков и косностью вкусов и пристрастий части публики авторское кино крепло и утверждалось. Этому в немалой мере способствовали соци-

ально-экономические процессы, не обошедшие стороной в послевоенные десятилетия и западный кинематограф (в частности, ошутимое «омоложение» широкой киноаудитории, побудившее руководство голливудских студий к заметной смене идейно-мировоззренческих ориентиров и в итоге приведшее к трансформации прежней жестко корпоративной организации кинопроизводства в так называемый «новый Голливуд» — систему автономно работающих независимых продюсеров, многие из которых сами снимали фильмы), и в еще большей степени — сам изменившийся характер действительности, с неотвратимостью ставивший перед населением любой из стран Запада новые вопросы без ответов, зачастую носившие философско-психологический характер.

Главным «антигероем» серьезных произведений экрана, как и литературы, в 50—60-е гг. закономерно становится *отчуждение*, в разных аспектах и ракурсах исследуемое такими мастерами прозы, как Уильям Голдинг, Айрис Мёрдок, Джон Фаулз в Англии, Жан-Поль Сартр и Альбер Камю во Франции, Джон Апдайк и Джойс Кэрол Оутс в США, Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт в Швейцарии. Кино, в лучших своих проявлениях идущее рука об руку с литературой экзистенциальной ориентации, обретает статус философско-мировоззренческой ценности, а некоторые из его адептов — властителями дум бунтующей молодежи. Так, начало 60-х гг. во Франции — пора шумных триумфов представителей «новой волны», а в Италии — сменившего самое влиятельное из кинотечений в Западной Европе первых послевоенных лет — неореализм — так называемого «кинематографа индивидуальностей».

Отвечая на запросы времени, корректируют свою линию применительно к кино издательские круги и престижные средства массовой информации. Модой дня становится не только писать для кино, но и публиковать «сырые» кинопроцесса — *сценарии* снискавших общественный интерес фильмов. Укрепившийся авторитет кинологии незамедлительно отзывался на литературном процессе как таковом: рассказы, повести, романы, даже изначально не ориентированные на экранное переложение, все чаще напоминают сценарные наброски, планы, зарисовки. Событиями, в том числе и в большой литературе, становятся не только произведения из кинематографического «быта» — вроде романа Дж. Фаулза «Дэниэл Мартин» (Fowles John. «Daniel Martin», 1977), но и «новеллизации» — переложенные на язык повествовательной прозы фабулы популярных фильмов (характерный пример такого явления — кинодрама Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (Bertolucci Bernardo. «Ultimo tango a Parigi», 1972), уже после премьеры и сопутствующего скандала в нескольких странах Европы вышедшая в США как кинороман Роберта Эллы (Alley Robert. «Last Tango in Paris») параллельно с опубликованным на родине автора сценарием. Перестает быть редкостью сотрудничество известнейших литераторов с продюсерами и режиссерами (лишь немногие из них освоили это поприще до войны, подобно Жану Кокто или Грэму Грину); больше того — в Европе некоторые из них с успехом, который и не снился на редкость разносторонне одаренному О. Уэллсу (писавшему, как известно, не только сценарии, но и романы), совмещают, как Ален Роб-Грийе (Robbe-Grillet Alain), М. Дюрас (Duras Marguerite), Пьер Паоло Пазолини (Pasolini Pier Paolo) и Микеланджело Антониони (Antonioni Michelangelo), художественную прозу с кинорежиссурой. А в Соединенных Штатах, с их разветвленной сетью агентств, обслуживающих шоу-бизнес, в издательские договоры, как правило, закладывают

¹ См., в частности: Козинцев Г. М. Пространство трагедии // Искусство кино. 1971. № 7—10; Козинцев Г. М. Глубокий экран. М., 1971; Липков А. И. Шекспировский экран. М., 1975; Юткевич С. И. Шекспир и кино. М., 1973.

процент от потенциальной цены продажи права на экранизацию романа, вести, мемуаров, репортажа.

Такое положение дел безусловно способствует популярности американских литераторов — особенно начинающих; в то же время нельзя сказать, чтобы оно радикально влияло на художественную специфику литературного процесса. Связи литературы и кино на протяжении последнего полувека становятся все более опосредованными и утонченными, однако было бы преувеличением констатировать, что все лучшее из накопленного американской словесностью на протяжении трех без малого веков ее истории «освоено» «десятой музой». Число экранизаций классических произведений, ставших подлинными событиями киноискусства, по-прежнему качественно и количественно уступает числу удачно перенесенных на язык кино книг современных авторов, а что касается последних, то сохраняет действенность уже отмечавшийся парадокс: чем совершеннее роман или повесть как произведение художественной прозы, тем, в большинстве случаев, бледнее и зауряднее его экранная версия. И напротив: опыт американского кино последних десятилетий с несомненностью демонстрирует, что многие произведения второго ряда, не говоря уже о массовой беллетристике во всей широте ее оттенков и вариаций, обязаны своей международной популярностью (а то и вторым рождением) новаторам «десятой музы». Особенно это касается американского кино «бурных шестидесятых» и первой половины 70-х гг., когда на волне общенационального протеста против военных действий в Юго-Восточной Азии появляется целый ряд острых, разоблачительных, беспощадно критичных по отношению к истеблишменту лент. В их числе — «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?» Сиднея Поллака (Pollack Sydney. «They Shoot Horses Too, Don't They», 1969) по одноименному роману Хораса Маккоя (McCoy Horace), «Маленький большой человек» Артура Пенна (Penn Arthur. «The Little Big Man», 1970), первая и вторая части «Крестного отца» Фрэнсиса Форда Coppola Francis Ford. «The Godfather», 1972, 1974) по одноименному роману Марио Пьюзо (Puzo Mario). А несколькими годами позже этот блестящий ряд пополнился бескомпромиссно антитоталитаристской картиной крупнейшего чешского кинорежиссера Милоша Формана, после разгрома «Пражской весны» нашедшего прибежище в США, «Пролетая над кукушкиным гнездом» (Forman Milos. «One Flew Over the Cuckoo's Nest», 1975) — экранизации горького исповедального романа Кена Кизи (Kesey Ken).

Особняком на этом фоне стоит фигура Стэнли Кубрика (1928—1999) — режиссера, в конвейерных условиях американского шоу-бизнеса отстаивавшего право художника работать по принципам европейского артхауса. Философская масштабность характеризует едва ли не все его киноработы, исключая, быть может, не слишком удачную экранизацию набоковской «Лолиты» («Lolita», 1962) по сценарию самого автора романа. Отталкиваясь от литературного первоисточника, он раз за разом создает ленты, не столь воспроизводящие фабулу оригинала, сколь продолжающие линию размышлений его создателя, проецируя ее в настоящее и будущее. Так было с философской фантастической лентой «Космическая одиссея 2001 года» по мотивам рассказа Артура Кларка «Часовой» (Clarke Arthur); так было с молодежной антиутопией по роману Энтони Берджесса «Заводной апельсин» (Burgess Anthony. «A Clockwork Orange», 1971), высветившей язвительным светом всепроникающей иронии тупики потребительской цивилизации. С. Кубрик остался верен себе и в снятой после долгого перерыва прощальной ленте

«С широко закрытыми глазами» («Eyes Wide Shut», 1999), под фабульным слоем адюльтерной драмы, заимствованной из новеллы австрийского прозаика Артура Шницлера (Schnitzler Arthur), обнажившей пугающую непрочность духовно-этического «фундамента», на котором зиждется существование современного рядового американца.

Модернизация классики — формальная и проблематическая — стала в кинематографе скорее правилом, нежели исключением. В этом ключе не однажды «перечитывал» давние романы Пьера Луи (Louis Pierre) и Жозефа Кесселя (Kessel Joseph) Луис Бунюэль — вспомним «Дневную красавицу» («Belle de jour», 1966) и его последнюю ленту «Этот смутный объект желания» («Cet obscur objet du désir», 1977); к нему эпизодически прибегали режиссеры «новой волны» Клод Шаброль («Офелия») (Chabrol Claude. «Ophelia», 1961), Жан-Люк Годар в своей анархо-авангардистской транскрипции новеллы П. Мериме («Имя: Кармен» — «Препом: Carmen», 1982) и Жак Риветт, выстроивший на основе балзаковского «Неизвестного шедевра» необычайно изысканную и прочувствованную притчу о судьбах современного искусства «Прекрасная спорщица» (Rivette Jacques. «La Belle poisseuse», 1991); не гнушался им и лидер «нового кино» ФРГ Райнер Вернер Фассбиндер, перенесший в аденгауэровскую Германию действие романа Генриха Манна «Учитель Гнус» («Лола» — Fassbinder Rainer Werner. «Lola», 1981). Равно как и итальянцы: Бернардо Бертолуччи, облекший карнавал двух новелл-миниатюр Хорхе Луиса Борхеса (Borges Jorge Luis) плотью беспощадной демифологизации вселенского идеологического сговора («Стратегия паука» — «Strategia della ragna», 1970), да и его учителя: Пьер Паоло Пазолини, превративший софокловского «Эдипа» в причудливый симбиоз автобиографии с притчей о Голгофе, на которую, по его мысли, обречен любой современный художник («Царь Эдип» — «Edipo Re», 1967), и даже Лукино Висконти (Visconti Luchino), на исходе неореалистично ощутивший потребность перенести действие «Белых ночей» Ф. Достоевского в Ливорно 1950-х («Le notti bianche», 1957)... Не стоит упускать из виду, что любого рода модернизация классического наследия — не что иное, как один из способов его актуализации; и с этой точки зрения перемена времени и места действия — не более чем частность творческого процесса.

Взять того же Лукино Висконти — режиссера-эпика и философа по призванию, мечтавшего о том, чтобы на его могиле было написано: «Он обожал Шекспира, Чехова и Верди»¹. Более половины его лент — экранизации литературных произведений, давних и современных, классических и забытых, романов и мелодрам. Но, начав свой путь с переложения на почву муссолиниевской Италии конфликта американской уголовной драмы — романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» (Cain James M. «The Postman Always Rings Twice»), он еще в 1943 г. пропел отходную фашистскому режиму («Наваждение» — «Ossessione»). А выпустив на рубеже 60-х гг. «Рокко и его братьев» («Rocco e i suoi fratelli», 1960) по мотивам романа Джованни Тестори (Testori Giovanni) «Мост через Гизольфу», сорвал все респектабельные покровы с того, что именовалось итальянским «экономическим чудом», показав, что нищета и безземельность и в индустриальном Милане не могут воплотиться ни во что иное для неимущих выходцев с крестьянского Юга, нежели бесчеловечность и преступление. В современной

¹ См.: Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М., 1986. С. 225.

семейной саге явственно просвечивали мотивы «Идиота» Ф. Достоевского. А в буквально выхваченном из тьмы забвения романе Джузеппе Томази ди Лампедузы «Леопард» (Tomasi di Lampedusa Giuseppe. «Il Gattopardo») режиссер сфокусировал всю толщу многолетних размышлений об исторических судьбах своей страны, начавшихся с Гарибальди и не завершившихся и сегодня.

Столь же глубок и аналитичен Л. Висконти и в лентах так называемой «германской трилогии», лишь одна из которых — «Смерть в Венеции» («Morte a Venezia», 1971) — непосредственно восходит к литературному прототипу: одноименной новелле Томаса Манна. «Опытное поле» трилогии — история, политика и культура XIX — XX вв., их взлет и кризис, апофеоз и агония. Поэтому так органичны возникающие у зрителя ассоциации с другой книгой того же автора — романом о художнике «Доктор Фаустус» и реальной биографией Фридриха Ницше; поэтому и предстает о современной версией шекспировского «Макбета» воссозданная режиссером история династии сталелитейных магнатов Круппов в период кровавого утверждения гитлеризма на немецкой земле — история, буквально пронизанная токами вагнеровского музыкального эпоса и даже по-вагнеровски озаглавленная: «Гибель богов» («La caduta degli dei», 1969); поэтому обжигает пугающим сходством с нынешними травестийными трансформациями культуры в псевдокультуру, а реальных властных процедур — с их опереточно-театральным отображением трагичная по сути участь эксцентричного монарха — эстета и гуманиста, некогда запечатленная П. И. Чайковским в балете «Лебединое озеро» («Людвиг» — «Ludwig», 1973).

Не всегда столь же убедителен в трансформации испытанного временем художественного материала Пьер Паоло Пазолини. Проникновенный поэт, самобытный прозаик, он на протяжении всего своего трагически оборвавшегося пути в искусстве пытался найти синтез несоединимого: христианской этики, марксистской идеологии и фрейдовского психоанализа. По существу, безоговорочное признание получила лишь одна его лента — почти микеланджеловское по колориту «Евангелие от Матфея» (Il Vangelo secondo Matteo, 1964).

В рамках итальянского кинематографа литературные традиции наиболее плодотворно преломились в сложном и многоплановом творчестве **Федерико Феллини**. Тонко ощущая образную специфику прозы, с одной стороны, и экран — с другой, он замечал в одном из своих интервью: «Роман по своей природе — крайне субъективный вид искусства. Писатель творит его наедине со своей пишущей машинкой, читатель поглощает наедине с книгой. По понятным причинам выдержать субъективную тональность на экране, даже телевизионном, гораздо труднее... Мне лично импонирует неотделимое от кинематографа ощущение объективности, но оно несопоставимо с субъективной природой романа»¹.

В то же время Феллини отчетливо сознавал, что и для романа не прошли втуне открытия и завоевания, сделанные за неполный век своего существования «десятой музой».

Что, как не блестящее творческое подтверждение этого тезиса, феллиниевские «Сладкая жизнь» (La dolce vita, 1959) и «Восемь с половиной» («Otto e mezzo», 1962): роман-кинофреска и фильм — внутренний монолог,

ближайшим литературным аналогом которого до сих пор остается «Улисс» Джеймса Джойса (Joyce James. «Ulysses»)? Что, как не роман о недугах современности, произрастающих на тучной почве древнего Рима, его версия книги Петрония Арбитра — «Феллини-Сатириконт» («Fellini-Satyricon», 1969) и что, как не граничащий с фантастикой роман-путешествие по разным эпохам европейской цивилизации и культуры, его экранизация мемуаров знаменитого венецианского искателя приключений — «Казанова-Феллини» («Casanova-Fellini», 1976)?

Другой яркий пример взаимообогащающего синтеза искусств в мировом кино — творчество шведского кинематографа **Ингмара Бергмана**. В отличие от Феллини Бергман начинал как прозаик и драматург. Не снискав признания в отечественных литературных кругах, он посвятил свою неиссякающую энергию кино и театру. И в первое же десятилетие своей работы в национальном кинематографе снял несколько лент, вернувших Швеции давно утраченный авторитет международной кинодержавы. «Вечер шутов» («Gycklarnas afton», 1953), «Седьмая печать», «Земляничная поляна» («Smulltronstället», 1957) обеспечили Бергману беспрецедентную популярность. А спустя еще несколько лет сразу в трех странах Европы вышла книга его сценариев, тут же ставшая настольным пособием не только для кинодеятелей и киноманов, но и для психологов, философов, теологов. И неудивительно: в «Вечере шутов» явственно просвечивала щемящая боль Ф. Достоевского, его неподдельное сострадание униженным и оскорбленным, в «Седьмой печати» слышались обертоны средневековых легенд и пронзительная тоска Сёрена Кьеркегора, зачаровывала шекспировская масштабность, а в грустных размышлениях и томительных грезах стареющего профессора Борга в «Земляничной поляне» воскресали переживания, страхи и несбыточные мечты, снедавшие героев Августа Стриндберга и Генрика Ибсена.

И Шекспир, и Стриндберг, и Ибсен, и десятки других авторов были постоянными спутниками Бергмана — театрального режиссера. Подобно Феллини, он не любил «чистых» экранизаций (фильм-опера «Волшебная флейта» («Trollflöjten», 1974) — дань любимому Моцарту — блестящее исключение на его пути кинорежиссера). Однако его оригинальное и глубоко самобытное творчество насквозь пронизано токами мировой культуры; больше того: к середине 60-х гг. оно становится одним из ее животворящих источников, непосредственно влияя на опыт других кинодраматургов, режиссеров, актеров.

Стоит добавить: и писателей. Ибо мало кто из современных литераторов — далеко не только скандинавских — может положить руку на сердце сказать, что его обошли стороной философские по проблемности «камерные драмы» Бергмана: исчерпывающее в своей простоте «Причастие» (Nattvardsgästerna, 1962), апокалиптическое «Молчание» («Tystnaden», 1963), возрождающая давний жанр сократического диалога «Персона» («Persona», 1966), отзвучивающий тенями Э. Т. А. Гофмана и Г. Гессе «Час волка» («Vargtimmen», 1968), тяготеющий к антиутопической фантастике «Стыд» («Skammen», 1968), так напоминающие Чехова «Шепоты и крики» («Viskningar och gror», 1973) и «Осенняя соната» («Höstsonaten», 1978).

Финальная работа режиссера в большом кинематографе навеяна воспоминаниями собственного детства: кинороман «Фанни и Александр» (Fanny och Alexander, 1982).

Характерно, однако, что, и уйдя из кино и целиком посвятив себя писательству, Ингмар Бергман не покинул своего виртуального «королевства».

¹ Феллини Ф. Я вспоминаю. М.: Вагриус, 2002.

Три выпущенные им позднее книги: романы «Благие намерения» («Det goda viljan», 1988) и «Воскресный ребенок» («Sondagsbarn», 1993) и повесть «Исповедальные беседы» (1995), рисующие разные этапы жизни родителей будущего художника, — в свою очередь, стали достоянием экрана: их соответственно сняли датский режиссер Билле Аугуст (August Bille), сын Бергмана Даниэль (Bergman Daniel), избравший профессию отца, и одна из любимых бергмановских актрис, его долголетняя соратница Лив Ульман (Ullmann Liv), также не без успеха осваивающая это трудное ремесло. Уникальный художественный мир Ингмара Бергмана не просто продолжает жить: он расширяет свои координаты.

* * *

Семь лет назад весь мир торжественно отметил столетие кинематографа. В юбилейный год не было недостатка в прогнозах — как оптимистических, так и самых пессимистических. Думается, однако, что, каково бы ни было будущее «десятой музы» в первый век третьего тысячелетия, ее историческая роль несомненна и «старение» грозит ей ничуть не больше, чем появившейся на свет за много веков до Рождества Христова литературе, ибо они постоянно пополняют образный ресурс взаимообновления — столь же неистощимый, как сама реальность и человеческое стремление к творчеству.

ЛИТЕРАТУРА

- Антониони М. Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986.
 Базен А. Что такое кино? Сб. статей. М.: Искусство, 1972.
 Бачелис Т. Феллини. М.: Наука, 1972.
 Белова Л. И. Русское слово на зарубежном экране. М.: Знание, 1980.
 Бергман И. Картины. М. — Таллинн: Музей кино — Александра, 1997.
 Божович В. Современные западные кинорежиссеры. М.: Наука, 1972.
 Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: Сб. статей. Л.: Искусство, 1985.
 Соловьева И., Шитова В. Четырнадцать сеансов. М.: Искусство, 1981.
 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
 Уэллс О. Уэллс об Уэллсе. М.: Радуга, 1990.
 Эйзенштейн С. М. Диккенс, Гриффит и мы // В кн.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5.
 Экран и книга за рубежом: диалектика взаимоотношений: Сб. научн. трудов. М.: ВНИИ киноискусства, 1988.

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ВЕКА

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ПРОЗА

Философский роман

Вобрав в себя множество способов отображать соотношение человека и мира, разработанных реалистами, экзистенциалистами и модернистами первой половины века, философский роман второй половины XX в. продолжал занимать важное место в мировом литературном развитии, потеснив роман социально-психологический. Ряд отечественных и зарубежных критиков, анализирувавших динамику жанрового развития в литературе XX в., склоняется к тому, чтобы поставить философский роман на первую позицию.

Как каждый развивающийся процесс, процесс формирования жанров демонстрирует невозможность оперировать раз навсегда заданными категориями, в том числе жанровыми. И как станет ясно из примеров, проанализированных в данном разделе, философичностью отмечены и произведения, рассматривающие семью (как Фолкнер в трилогии о Сноупсах), и вглядывающиеся в совесть человеческую (Грэм Грин), и те, авторы которых задумываются о свойствах любви и преступных импульсов, природе творчества (Джон Фаулз и Айрис Мёрдок), о том, где спрятаны пружины человеческой самонадеянности, чувства исключительности (Гюнтер Грасс, Генрих Бёлль), о времени, истории и человеческой душе (Джон Апдайк, Умберто Эко, Тони Моррисон) — причем решают свои задачи, привлекая все средства, выявляющие родовые черты человека и как личности, индивидуума, и как существа общественного. Тем самым спектр философского освоения мира писателями расширяется от лирико-философского, через социально-философское к бытийно-философскому. А затем, через проникновение философских структур на различные уровни построения произведений, что объективно размывает жанровую специфику, — к новым формам романа, которые еще предстоит определить.

Творчество писателей, выделенных для рассмотрения в данном разделе, ни в коей мере не исчерпывает разновидностей философского романа второй половины XX в., однако представляет собой яркие примеры разнообразия подходов к творческому раскрытию поставленных задач. Некоторые же имена, попавшие в другие разделы, также отмечены свойством показывать больше и глубже, чем видно непосредственному наблюдателю (например, Курт Воннегут или Станислав Лем).

В качестве предварительного заключения следует констатировать многообразие проявления философичности и перейти к анализу художественных форм ее воплощения.

Уильям Фолкнер (1897—1962)

Уильям Фолкнер (William Faulkner) пришел в литературу, подобно многим другим представителям «потерянного поколения», после окончания Пер-

вой мировой войны. Правда, Фолкнер сам участия в этой войне не принимал, хотя и служил в Канадских военно-воздушных силах. Он готовился к отправке на фронт и даже попал в авиационную катастрофу во время тренировок, что дало повод некоторым критикам называть Фолкнера участником мировой войны. После службы в армии Фолкнер возвращается в город Оксфорд в штате Миссисипи и поступает на работу почтмейстером в Университет Миссисипи, где одновременно занимался испанским и французским языками и написал первые рассказы, переводил стихи Верлена, интересовался поэзией французских символистов, влияние которых сказалось в первой книге — сборнике стихов «Мраморный фавн» («The Marble Faun», 1924). Поселившись затем в Новом Орлеане, Фолкнер там познакомился с Ш. Андерсоном и стал печататься в литературных журналах.

Знакомство с Андерсоном ввело Фолкнера в круг литературных споров 20-х гг. и стало для него своего рода литературной школой, хотя, подобно Хемингуэю, Фолкнер оказался не очень благодарным учеником. С помощью Андерсона в 1926 г. Фолкнер опубликовал первый роман — «Солдатское вознаграждение» («Soldier's Pay»), проникнутый очевидным неприятием империалистической войны. В нем выявились и некоторые характерные черты творческой индивидуальности Фолкнера, его стремление углубиться в психику человека болезненного и даже не вполне нормального. Герой романа — летчик, служивший в английской авиации, — в результате ранения утратил многие человеческие черты, и его смерть — лишь завершение процесса угасания человеческой личности. Трагизм его судьбы оттеняют сцены жизни провинциального американского городка. Невеста Дональда скрывается из города с любовником. Роман заканчивается сценой в негритянской церкви, где негры поют гимны, и их пение олицетворяет для Фолкнера неотвратимость поступательного хода жизни — неизбежность «завтрашнего дня и пота, секса и смерти, и проклятия».

Эта упоенность Фолкнера проблемами смерти и секса, проблемами человека, мучительно переживающего гибель своих человеческих качеств, стала центральной темой его раннего творчества. Особенно полно она выражена в романе «Шум и ярость» («The Sound and the Fury», 1929).

Роман в том виде, в каком он появился впервые, состоял из четырех частей, рассказывающих о четырех днях из жизни семейства Компсонов — 7 апреля 1928 г., 2 июня 1910 г., 6 и 8 апреля 1928 г. Первые три раздела книги построены в виде внутренних монологов братьев Компсонов — Бенджамина, Квентина и Джейсона. В заключительной части изложение велось от имени автора.

Действие первой части происходит в страстную субботу 7 апреля 1928 г., во всяком случае, так говорит заглавие этой части. На деле же мы читаем исповедь человека, не понимающего, что вокруг него происходит. Этот человек, которому исполняется в этот день 33 года, — Бенджамин Компсон. Он глух и нем, и по характеру его внутреннего монолога читатель может судить о его умственной неразвитости, а из реплик окружающих следует, что он попросту идиот.

Сама попытка передать внутренний монолог человека, лишённого мысли, идиота была достаточно смелой. Действительно, Бенджи не способен говорить или другим образом выражать какие-либо свои мысли. В 33 года он совершенно беспомощен — его кормит, одевает и ухаживает за ним негритянский мальчик Ластер. Свое неудовольствие чем-либо Бенджи выражает криками и воем. Он любит лужайку, на которой играет, свою сестру Кедди и огонь. Так

как он не понимает, что такое огонь, он несколько раз обжигает себе руку. Сестру Кедди, как и других окружающих, он воспринимает только по запахам: «Она пахла, как деревья» (курсив Фолкнера. — Я. З.).

Бенджи в силу отсутствия у него интеллекта не может различать прошлое и настоящее. У него все сливается в единое неразделимое настоящее — в поток сменяющихся впечатлений. Он не воспринимает даже последовательности действий. Ход времени Фолкнер передает, включая в его внутренний монолог слова и высказывания других героев, которые фиксируются в потоке сознания Бенджи.

В жизни Бенджи за 33 года происходят три значительных события: исчезает его любимая сестра Кедди, продают его любимую лужайку, он пристаёт к идущей по улице школьнице, его подозревают в попытке изнасиловать девочку и подвергают мучительной операции, суть которой он сам не понимает. Глазами Бенджи Фолкнер передает мрачную внутреннюю атмосферу жизни семьи разорившихся южных аристократов. Его глазами он представляет нам и героев книги — добрую к нему сестру Кедди, рефлектирующего брата Квентина, злого Джейсона, всемогущую негритянку Дилси, ведущую все дела дома, племянницу Квентин, мать, отца. Сам Бенджи — символ их вырождения.

Бенджи интересен для Фолкнера еще и потому, что дает возможность попытаться выразить ту часть сознания, которая, как говорят американские теоретики, далека от сферы языка. Через сознание Бенджи пропущены почти все существенные для развития сюжета события жизни семейства Компсонов за три десятилетия, но Бенджи не улавливает их смысла, не может из его внутреннего монолога понять их и читатель. Последующие части как бы расшифровывают эти своеобразные психологические загадки.

Следующий раздел — 2 июня 1910 г. — представляет внутренний монолог брата Бенджи Квентина, который учится в Гарвардском университете. Квентин занят проблемой времени. Если время для Бенджи не существует в силу его человеческой неполноценности, то с Квентином дело обстоит гораздо сложнее — он ощущает свою обреченность и потому не чувствует хода времени, для него время как бы не существует, он как бы заживо умирает.

Внутренний монолог Квентина проясняет некоторые стороны жизни семейства Компсонов и развивает темы, начатые в первой части. Прежде всего тему сестры Бенджи и Квентина — Кедди. Кедди соблазнил Дальтон Эймс. Квентин, который, подобно своему брату Бенджи, любит свою сестру, потрясен этим и пытается защитить ее честь. Для Квентина то, что произошло, равнозначно нарушению хода времени. Ради спасения чести своей сестры он даже готов убедить отца, что он — Квентин — совершил преступление кровосмешения, но отец ему не верит.

2 июня 1910 г. Квентин отправляется на прогулку за город. Он мучительно размышляет о времени. Даже разбивает часы, ломает у них стрелки, но часы продолжают идти, хотя и не показывают точное время. Эта сцена напоминает чем-то сюрреалистическую картину Сальвадора Дали «Вязкая память» («Souvenir tenebre», 1931), на которой часы растекаются. Ход времени неприятен Квентину — с ходом времени старшая его сестра утратила свою невинность. Течение времени приносит неприятности и его младшему брату Бенджи. Ради того чтобы послать Квентина в Гарвардский университет, продали лужайку, на которой Бенджи любил играть. Для внутреннего мира Квентина характерно ощущение настоящего как прошлого. Его внутренний монолог обрывается на ноте полного отрешения от мира, символизир-

рующей его самоубийство. В этой главе Фолкнер как бы переводит время на 17 лет назад для того, чтобы показать трагизм жизни семьи Компсонов.

Вставная новелла рассказывает о встрече Квентина с бедной итальянской девочкой. Ее родители только что эмигрировали из Италии. Местное население относится к ним с ненавистью. Квентин покупает девочке хлеб, конфеты, мороженое и пытается найти ее родителей, чтобы передать ее им, но становится жертвой недоразумения. Отец девочки, узнав, что она гуляет с Квентином, вызывает местного полицейского, Квентина судят и заставляют платить штраф. Его благородство оказывается непонятым. Внутренний монолог Квентина подхватывает мотив трагизма и бессмысленности жизни, прозвучавший во внутреннем монологе Бенджамина, и ощущение безысходности усиливается здесь еще благодаря контрасту интеллекта Квентина — наиболее образованного из Компсонов — и отсутствия интеллекта у Бенджамина.

Третья часть — 6 апреля 1928 г. — возвращает нас в настоящее. Повествование ведется теперь от лица третьего брата — Джейсона Компсона.

Джейсон — прямая противоположность и умственной, и физической беспомощности Бенджи и интеллигентской рассудочности и отвлеченности Квентина. Он работает в лавке и уверен, что является единственной опорой семьи. Ему приходится содержать дочь своей сестры Кедди, которую назвали в честь Квентина, покончившего самоубийством, его именем. Квентин и чем-то повторяет поступки своей матери, она не хочет учиться, ее больше привлекают знакомства с молодыми людьми. Джейсон выслеживает ее с актером бродячего цирка и безуспешно пытается поймать. Внутренний монолог Джейсона не прерывается никакими элегическими воспоминаниями. Это человек сугубо практичный и холодный. Он ненавидит негров, иностранцев и евреев, не хочет жениться из соображений экономии денег. Своего брата Бенджи он не любит и стремится отдать его в приют для душевнобольных.

Джейсон пытается присвоить себе деньги, которые присылает Кедди для своей дочери. Рационалистичность речи Джейсона передает его холодную расчетливость и отсутствие гуманных черт и чувств. Это образ человека, теряющего все человеческое в стремлении к деньгам.

Жестокость Джейсона не знает границ. Именно он настоял, чтобы Бенджи оскостили. Джейсон является как бы символом времени, торжествующего времени. Если Квентин не знал ответа на вопрос, что такое время, то Джейсон сам является ответом на этот вопрос — он утратил черты Компсонов, южных аристократов, для которых время остановилось, он олицетворяет тех холодных и расчетливых дельцов, на которых работает время в Америке, принося смерть старому патриархальному Югу.

В последней части книги — 8 апреля 1928 г. — повествование ведется от имени автора. Главное место в ней занимает старая негритянка Дилси, преданная служанка семейства Компсонов.

В это пасхальное воскресенье в жизни семейства Компсонов происходит еще одно существенное событие: выясняется, что Квентин сбежала из дома, спустившись по водосточной трубе из окна своей комнаты. Предварительно она проникла в комнату Джейсона и забрала у него хранившиеся там деньги. Попытки Джейсона поймать ее оканчиваются неудачей. Не может рассчитывать он и на помощь полиции, так как понимает и знает, что эти деньги были нажиты нечестным путем и его могут за это привлечь к суду. Несмотря на это, он пытается потребовать от полиции, чтобы она помогла ему поймать Квентин. Шерифу, который отказывается помочь ему, он говорит: «Вы еще пожалеете об этом. Я не беспомощен. Это не Россия, где человек,

потому что он носит маленький металлический значок, не подчиняется закону». Для Джейсона Россия — символ всего самого страшного. И это неожиданное появление темы нашей страны на заключительных страницах книги Фолкнера показательно — органический страх перед ней служит еще одним штрихом в обрисовке характера этого мерзкого Джейсона.

Бегство Квентин завершает крушение семьи Компсонов — отец умер от алкоголизма, мать оказалась беспомощной женщиной, передавшей хозяйство в руки негритянки Дилси, Бенджи — идиот, Квентин покончил самоубийством, Кедди ушла из семьи и оказалась вне respectable общества, ее дочь Квентин пошла по пути своей матери. Остался в старом доме Компсонов Джейсон — злой, ненавидящий все человеческое и человеческое дело.

Старуха-негритянка Дилси остается хроникером крушения семейства Компсонов. В ответ на замечание своей дочери, что по пути из церкви домой они будут идти мимо белых, Дилси говорит: «Я видела первых и последних... Я видела начало и теперь я вижу конец». Существенное место в заключительной части книги занимает пасхальная служба в негритянской церкви, которая, как и в романе «Солдатское вознаграждение», играет роль заключительного аккорда, служит символом жизненного круговорота, вечности жизни.

В последней части, ведя речь от имени автора, Фолкнер как бы снова представляет нам своих героев, уже в объективированном виде. Он рисует портреты идиота Бенджи и мальчика-негра Ластера, который водит его, он рассказывает о самоубийстве Квентина, о судьбе Кедди. То, о чем можно догадаться, читая внутренние монологи Бенджи, Квентина и Джейсона, теперь выявляется в виде данных, существующих и вне сознания его героев, — портретов, характеристик, событий, фактов жизни.

Таким образом, в романе «Шум и ярость» Фолкнер дает три субъективные точки зрения на одни и те же события и подводит итог им в заключительной части, сопоставив в ней внутренние монологи братьев Компсонов с реальными фактами жизни. По существу, Фолкнер рассказывает одну и ту же историю четыре раза, но так и не доводит ее до конца. Он хочет сделать эту историю частью настоящего, частью потока сознания героев, в который должен войти читатель, чтобы ощутить изнутри их мир. И это придает определенный релятивистский характер роману. Сам Фолкнер чувствовал его незавершенность и в 1946 г. написал дополнение к роману, которое опубликовано в сборнике его избранных произведений. В этом дополнении он заново пересказал всю эту историю, на этот раз стремясь расставить все акценты, стремясь ввести этот роман потока сознания в определенные исторические рамки.

Теперь этот роман издается вместе с пятой частью, которая служит введением в него и облегчает чтение романа. Называется эта пятая часть «Компсон. 1699—1945 гг.». Эта часть вводит трагедию Компсонов в исторический контекст развития Америки, прежде всего развития американского Юга. Характеризуя каждого героя романа и его предков, писатель по-новому оценивает их. Он говорит, что Джейсон мог соперничать даже с самими Сноупсами — олицетворением бесцеремонного и беспощадного стяжательства. После смерти матери он разогнал слуг-негров, выразив свою ненависть к ним словами: «В 1865 году Эйб Линкольн освободил негров от Компсонов. В 1933 году Джейсон Компсон освободил Компсонов от негров». Едва ли можно точнее передать тупость и озлобленность южного расиста.

Фолкнер признавался, что считает этот роман своим любимым произведением, рассказывая историю его возникновения:

«Прежде всего моим мыслям представилась картина (a mental picture), не осознал тогда, что она была символична. На этой картинке были грязные штанишки девочки на абрикосовом дереве, откуда она могла смотреть сквозь окно на похороны ее бабушки и сообщать о том, что происходило, своим братьям, стоящим внизу на земле. К тому времени, как я объяснил, кто были они и что делали и как испачкались ее штанишки, я осознал, что не возможно было рассказать об этом в коротком рассказе и что это будет книга. Тогда я осознал символизм испачканных штанов, и этот образ был заменен образом девочки без отца и без матери, спускающейся по водосточной трубе, чтобы сбежать из дома, который у нее был и где она никогда не видела ни любви, ни сочувствия, ни понимания.

Я уже начал рассказывать историю глазами ребенка-идиота, так как почувствовал, что было бы более эффектно, чтобы это рассказал кто-нибудь, способный только знать, что произошло, но не понимать, почему. Но я увидел, что не смог рассказать историю в тот раз. Я попытался рассказать ее снова, ту же историю я рассказал глазами другого брата. Это было еще не все. Я рассказал ее в третий раз глазами третьего брата. Но и это было еще не все. Я попытался собрать куски вместе и заполнить пробелы, сделав самого себя рассказчиком. Но история все равно не была закончена, пока через 15 лет после опубликования книги я не сделал в приложении к другой книге окончательную попытку рассказать историю и отделаться от нее, чтобы она, наконец, оставила меня в покое. К этой книге я испытываю самые нежные чувства. Я не мог ее бросить, и я никак не мог рассказать ее правильно, хотя усердно пытался и хотел бы попробовать снова, хотя и снова, вероятно, это мне не удастся»¹.

Рассматривая «Шум и ярость» как трагедию Кедди и ее дочери, Фолкнер как бы возвращает нас к исходной проблеме «Солдатского вознаграждения» — к проблеме секса и смерти, которая наполняется в романе «Шум и ярость» конкретным социальным содержанием. Падение Кедди и Квентин передает мысль о падении дома Компсонов, их трагедия собирает в себе, как в фокусе, трагизм жизни семейства Компсонов. Ключевые моменты внутренних монологов братьев Компсонов также связаны прежде всего с Кедди и с Квентин. И тем не менее именно образы Кедди и Квентин оказываются наименее раскрытыми, наиболее мистифицированными, они остаются своеобразными символами, переходящими из одного внутреннего монолога в другой, — Кедди пахнет деревьями в сознании Бенджи, олицетворяет конец времени в представлении Квентина и символизирует порочность в глазах Джейсона, но реальный облик ее, как и облик ее дочери, так и не возникает в романе. Образы Кедди и ее дочери так и не наполняются реальным содержанием, они остаются лишь во впечатлениях братьев Компсонов.

Интересную оценку роману Фолкнера дал французский писатель Жан-Поль Сартр. В 1939 г. он опубликовал статью «Время у Фолкнера», посвященную роману «Шум и ярость». Сартр утверждал, что Фолкнер стремится создать нечто подобное движению, остановленному во времени: «Я боюсь, что абсурдность, которую Фолкнер находит в человеческой жизни, была из-

начально помещена туда им самим. Дело не в том, что жизнь не абсурдна, но в том, что она имеет абсурдность, отличную от той, которую ей приписывает Фолкнер.

...Мы живем во время невероятных революций. И Фолкнер использует свое необычайное искусство, чтобы описать мир, умирающий от старости, а нас — задыхающимися и испускающими дух. Я люблю его искусство, но я не верю в его метафизику. Запретное будущее — это все-таки будущее»¹.

Творческий метод Фолкнера в романе «Шум и ярость» далек от реализма. В этом классическом произведении американского модернизма часто усматривают влияние «Улисса» Джеймса Джойса. Об интересе к Джойсу говорил и сам писатель.

Джойс, безусловно, оказал определенное воздействие на Фолкнера, но этого никак нельзя преувеличивать. В романе «Шум и ярость» Фолкнер во многом идет дальше Джойса в своем эксперименте с потоком сознания. В отличие от «Улисса» Джойса, где внутренний анализ и внутренние монологи тщательно документируются и отделяются от реальных событий, которые их вызвали, роман «Шум и ярость» носит более субъективный и релятивистский характер — внутренние монологи Компсонов остаются во многом так и нерасшифрованными, а монолог Бенджи едва ли поддается расшифровке, он близок литературе абсурда, от которой «Улисс» был еще далек. Вместе с тем, в романе «Шум и ярость» нет той мифотворческой ассоциативности, которая сделала «Улисса» своеобразной энциклопедией современного модернизма, и в этом отношении Фолкнер избежал навязывания действительности мистифицированного ее истолкования — мистификация действительности связана у Фолкнера в основном с абсолютизацией приемов психологического анализа. Избегает Фолкнер и приемов внутреннего анализа, которые так часто встречаются в «Улиссе», предпочитая универсализировать внутренний монолог. Фолкнер не был эпигоном европейских модернистов. Его роман вырос на американской почве и выражал глубочайшее внутреннее смятение писателя, который, осознавая трагизм буржуазного мира, видит его абсурдность, но переносит эту абсурдность буржуазного миропорядка на природу человека.

Наиболее выразительно концепция абсурдного мира выражена во внутреннем монологе Бенджи. Концептуальное и определяющее значение первой части книги подчеркнуто и ее названием «Шум и ярость», которое является частью фразы, взятой из драмы Шекспира «Макбет»: «Жизнь — это «история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости» («A tale told by an idiot full of sound and fury»). Этот внутренний монолог Бенджи — действительно буквально «история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости», в наибольшей степени удалена от реальностей мира и носит условный характер. Здесь поток сознания должен был бы превратиться в поток бессознательного, и неудивительно, что в нем так много непонятных и темных мест, лишь часть которых впоследствии расшифровывается.

Форма романа потока сознания, очевидно, не дала писателю возможности раскрыть трагедию рода Компсонов, и он вынужден был завершить обрамление трех внутренних монологов не только заключением, где рассказчиком выступает автор, но позднее и своеобразным историческим введением.

¹ Faulkner W. Three Decades of Criticism. Edited with an Introduction and Bibliography by Frederick J. Hoffman and Olga W. Vickery. Michigan State University Press, 1960. P. 73—74.

¹ Faulkner W. Three Decades of Criticism. Edited with an Introduction and Bibliography by Frederick J. Hoffman and Olga W. Vickery. Michigan State University Press, 1960. P. 232.

Роман Фолкнера «Шум и ярость» в Америке часто называют одним из крупнейших произведений XX в. Действительно, в романе много талантливых страниц, блестяще индивидуализирован внутренний монолог каждого из братьев Компсонов, и эта речевая характеристика выдерживается на протяжении всего романа. Но роман не достигает главного своего эффекта: запечатлев трагизм судьбы Компсонов, он не может раскрыть причины этого трагизма. Для этого ему не хватает исторического дыхания, осознания холода истории, которое поток сознания, намеренно отвлеченный от исторических событий, дать не может. Постепенно намечается развитие — в сторону объективного начала, которому впоследствии Фолкнер сумел подчинить и поток сознания, лишив его той идейно-художественной самостоятельности, которой он наделен в романе «Шум и ярость».

В 30-е гг. Фолкнер посвящает свое творчество в основном жизни хорошо известного ему американского Юга. В серии романов — «Сарторис» («Sartoris», 1929) и «Шум и ярость», «Когда я умирала» («As I Lay Dying», 1930), «Святылище» («Sanctuary», 1931), «Свет в августе» («Light in August», 1932), «Авессалом! Авессалом!» («Absalom, Absalom!», 1936), «Дикие пальмы» («The Wild Palms», 1939) — Фолкнер воссоздает историю вымышленного им округа Йокнапатофа на севере штата Миссисипи с начала XIX в., когда там появились первые белые поселенцы. Рисуя вырождение поколений южной аристократии, убожество бедных белых поселенцев, Фолкнер погружается в мир темных страстей и сложных и мрачных судеб.

В 1940 г. появился роман «Деревушка» («The Hamlet»), который был также посвящен обитателям Йокнапатофы, но в фолкнеровском видении жизни происходят существенные перемены. Главный герой романа — Флем Сноупс — явление патологическое, но его патология объясняется не столько физиологическими причинами — он импотент, — сколько социальными. Флем Сноупс патологичен прежде всего потому, что одержим страстью к наживе, к обогащению за счет других людей.

В галерее ущербных образов, созданных Фолкнером, Флем Сноупс занимает особое место. Он социально опасный больной. И понимание этой социальной болезни сделало «Деревушку» важным этапом в движении Фолкнера к реалистическому эпосу. В этом романе неожиданно для тех, кто знаком с ранним творчеством Фолкнера, появляется широта социального восприятия жизни, которая просветляет и творческую манеру Фолкнера.

В романе «Деревушка» проявляется редкая для прежнего Фолкнера юмористическая линия, роднящая его с американскими сатириками и юмористами XIX в., сближающая его с традициями устного народного творчества, с традициями Твена.

К теме, заявленной в «Деревушке», Фолкнер вновь возвратился почти через двадцать лет, в 1957 г. в романе «Город» («The Town») и затем в романе «Особняк» («The Mansion», 1959). Эти три романа рисуют картину жизни Йокнапатофы с конца XIX в. до наших дней. С прояснением взгляда Фолкнера на причины, определяющие судьбы его героев, он, оставаясь в общем сложным и противоречивым художником, в этих романах приходит к реализму, и теперь его читатель избавлен от разгадывания загадок и ребусов, с которыми он сталкивался в прежних его произведениях, при том что Фолкнер от основных особенностей своей творческой манеры, естественно, и в новых книгах не отказался.

Трилогия Фолкнера — крупнейшее эпическое произведение американской литературы середины XX в. Часто ее сравнивают с различными завое-

ваниями мировой литературы, говорят о близости Фолкнера Бальзаку, его «Человеческой комедии». Можно сказать, что трилогия Фолкнера заставляет вспомнить и «Трилогию желания» Драйзера. Подобно Каупервуду Драйзера, Флем Сноупс — стяжатель, волк, не знающий угрызений совести в стремлении к богатству. Но Флем Сноупс не обладает размахом, силой и своеобразной демонической привлекательностью Каупервуда. Он хитер и вместе с тем совершенно пуст. Пустоту его душевного облика резко подчеркивает писатель. Флем Сноупс мельче Каупервуда, но от этого не становится менее опасным.

Первый роман трилогии — «Деревушка» — посвящен возвышению Флема Сноупса. Флем Сноупс появляется в деревушке Французова Балка и начинает свою карьеру продавцом в лавке Билла Уорнера, который кажется обитателям Французовой Балки самым важным человеком в этих краях. Постепенно он прибирает к рукам и эту лавку, женится на дочери Уорнера Юле, получает в наследство от него усадьбу и уезжает в город, где ему удается купить половину ресторана. Но вместе с Флемом Сноупсом появляются и многочисленные его родичи, которые, подобно ему, беззащитны в достижении своих целей.

Флем Сноупс становится олицетворением жульничества и стяжательства. Возвышение Флема рисуется Фолкнером на фоне жизни белых бедняков американского Юга, с трудом добывающих себе средства к жизни. Особенно впечатляющи сцены, посвященные бедному фермеру Генри Армстиду, которого бессовестно обманывает Флем Сноупс. Сначала Армстиду продают необъезженную лошадь, на которую он тратит свои последние деньги, а эта лошадь убегает. Затем Армстид снова становится жертвой обмана Флема Сноупса, который прячет на усадьбе Французова Балка небольшую сумму денег в серебряных долларах и делает вид, что ищет там клад. Армстид пытается найти клад, и ему попадают в руки спрятанные Флемом деньги. Раззадоренный удачей, Армстид вместе со своим знакомым покупает за большие деньги у Флема Сноупса эту усадьбу, безрезультатно ищет клад, не находит и, перерывая землю на своем участке, сходит с ума. Судьба Армстида как бы символизирует трудности и горечь жизни белого бедняка на американском Юге. Вместе с тем, его судьба делает особенно наглядной жестокость и расчетливость Флема Сноупса.

Флему Сноупсу в романе противопоставлен торговец швейными машинами В. К. Рэтлиф, который с самого момента появления Сноупса становится исследователем этой новой для него породы людей, которая в его глазах олицетворяется всякого рода хищниками. Недаром он называет Сноупсов змеями. Впрочем, Рэтлиф, который пытается вникнуть в суть этой хищной породы Сноупсов, становится жертвой этих хищников. Ведь это он покупает вместе с Армстидом Французову Балку.

Юла Уорнер олицетворяет для Фолкнера женское начало, ее не интересует учеба, работа, она для Фолкнера — символ женственности. И уже поэтому полярная противоположность Сноупсу, олицетворение жизнелюбия в противовес бесплодной расчетливости и жадности Флема. Это противопоставление чем-то напоминает конфликт Кедди и Джейсона в романе «Шум и ярость». Юла привлекает к себе внимание молодых людей со всей округи, и один из них становится отцом ее ребенка. Для того чтобы покрыть грех, Билл и женит Флема Сноупса на Юле. Так начинается трагедия Юлы Уорнер.

В концепции Фолкнера, которая лежит в основе трилогии, Юла играет исключительно важную роль, она, подобно Кедди, символизирует дорогие

сердцу писателя стороны жизни патриархального Юга, которые убивает холодная расчетливость Джейсона и Сноупса. Не случайно возмездие Джейсону и Флему приносят дочери его любимых героинь — Квентин в «Шуме ярости» и Линда в «Особняке», только характер этой мести меняется. В этом очень ощутимо выявляются сдвиги во взглядах Фолкнера на жизнь, происшедшие за тридцать лет, которые разделяют романы «Шум и ярость» и «Особняк».

Не все Сноупсы, описанные в первом романе Фолкнера, так же удачны, как Флем. Тяжелой оказывается судьба Минка Сноупса, который пытается добывать себе средства к существованию, обрабатывая небольшую участку земли. Его оскорбляет более богатый фермер Хьюстон. Уязвленный в своем человеческом достоинстве, Минк убивает Хьюстона, за что Минка судят и приговаривают к пожизненному заключению. Минк Сноупс до последней минуты надеется, что «всемогущий» Флем спасет его, а когда этого не происходит — Минк на суде проклинает Флема.

В образе Минка Сноупса Фолкнер подчеркивает патологические черты. Рэтлиф говорит о Минке Сноупсе: «Только, по-моему, этот Сноупс — особая порода, все равно как гадюка — змея особой породы». Минк Сноупс в «Деревушке» выглядит забытым и вместе с тем ожесточившимся зверьком, убивающим человека. На суде, когда он проклинает Флема Сноупса, зарождается еще одна трагическая линия трилогии Фолкнера.

В «Деревушке» много вставных новелл, проникнутых истинной поэтичностью и фольклорных по своей основе (таков рассказ о продаже Флемом Сноупсом необъезженных техасских лошадей). «Деревушка» дает экспозицию трилогии.

В «Деревушке» Флем Сноупс оказывается причастным к двум трагическим судьбам. Сноупсы приносят в деревушку смерть. Смерть Хьюстона и женитьба Флема Сноупса на Юле Уорнер — кульминационные пункты романа, получающие дальнейшее развитие в последующих книгах трилогии.

«Город» отделяют от «Деревушки» почти два десятилетия. И в тексте романа, продолжающего «Деревушку», есть много разночтений и несоответствий с первой частью трилогии. Но в главных моментах Фолкнер развивает конфликты, завязавшиеся в «Деревушке». Теперь в центре внимания писателя — махинации Флема Сноупса, который, покорив деревушку Французову Балку, хочет повторить эту операцию в большем масштабе в городе Джефферсоне.

Вскоре он вытесняет своего компаньона по ресторану, а затем, действуя самыми бессовестными и нечестными методами, становится президентом банка. Но главной жертвой становится Юла, его жена. Именно ее он использует для того, чтобы получить президентское кресло в банке. В течение 18 лет, которые Флем Сноупс прожил в Джефферсоне, она была любовницей Манфреда де Спейна, президента банка. И когда дочь Юлы Линда выросла и достигла совершеннолетия, Флем, опасаясь, что Юла Уорнер может уйти от него, а вместе с ней уйдет и состояние, которое ей завещал старик Уорнер, с помощью хитрой интриги вынуждает Юлу совершить самоубийство. Он сообщает Уорнеру о супружеской неверности его дочери, и Юла поставлена перед неразрешимой дилеммой. Она может бежать с Манфредом де Спейном, бросив Флема Сноупса со всеми его богатствами. Но тем самым она бросит тень на репутацию своей дочери Линды, и ради нее Юла совершает самоубийство. Манфред де Спейн после похорон Юлы бежит из города, и Флем становится президентом банка.

«Город» уступает «Деревушке», в нем меньше художественных открытий. Может быть, это результат того, что из трилогии во втором томе уходит тема американского фермерства — тема белых бедняков, столь близкая сердцу Уильяма Фолкнера, а может быть, и того, что здесь Фолкнер чересчур скрупулезно прослеживает все хитроумные и жестокие шаги Флема, стремящегося к тому, чтобы овладеть президентским креслом в банке.

Флем Сноупс практически не знает поражений в «Городе». Флему Сноупсу единственный раз не удалась его проделка, и не удалась она благодаря солидарности двух негров-кочегаров. Образы негров выписаны Фолкнером с большой тщательностью, с сочувствием и юмором. Один из них — символ силы и природной сметки, другой — легкомысленный и веселый покоритель женских сердец.

В романе «Город» повествование ведется от имени нескольких рассказчиков. Здесь выступает уже известный нам В. К. Рэтлиф, у которого появляются новые друзья, так же страстно ненавидящие Сноупса. Это Гэвин Стивенс — юрист, который становится затем городским прокурором, и его племянник Чарльз Маллисон. Их устами и рассказана история восхождения Флема Сноупса на президентское кресло в банке.

Завершением трилогии Фолкнера стал роман «Особняк». Здесь вновь возникает тема американского фермерства. Фолкнер возвращается к судьбе Минка и переосмысливает ее, подчеркивая социальные стороны, толкнувшие Минка на преступление, на убийство. Вместе с тем, получает новое развитие тема борьбы против Сноупсов.

Символом сопротивления Сноупсам, прежде всего Флему Сноупсу, становится дочь Юлы Линда. Страстная ненависть ко всему, что несут Сноупсы, делает ее убежденным врагом той социальной системы, которая их порождает. Линда становится коммунисткой. Вместе со своим мужем она едет в Испанию, где сражается против франкистов. В бою муж погибает, а Линда контужена и теряет слух, но продолжает свое благородное дело, поступает на кораблестроительные верфи, где работает клепальницей, и вносит свой вклад в борьбу против фашизма. После окончания войны она вновь возвращается в Джефферсон.

Линда вместе с Гэвином Стивенсом добивается досрочного освобождения Минка Сноупса из тюрьмы. И Линда, и Гэвин знают, что Минк убьет Флема Сноупса, оказавшись на свободе. Стивенс пытается предотвратить это, он посылает Минку деньги и советует ему уехать подальше от Джефферсона. Но Минк отказывается от денег, добывает револьвер и убивает Флема Сноупса в его кабинете, несмотря на то, что Флем сторожат телохранители. В комнату, где только что раздались выстрелы Минка, входит Линда, которая помогает Минку скрыться. Убийство Флема для Минка было теперь не только отмщением за то, что Флем не пришел на помощь, когда его судили. Нет, для Минка это было выражением протеста и бунта против той системы, которая сделала его убийцей и запрятала в тюрьму, надругаясь над его человеческим достоинством.

Итак, в конце трилогии о Сноупсах действенным противовесом им могла оказаться только коммунистка Линда. Это не означает, конечно, что Фолкнер стал коммунистом или стал сочувствовать коммунистам. И роман «Особняк», и публичные выступления Фолкнера свидетельствуют о том, что он был далек от идей коммунизма. Но глубинные искания корней, причин, порождающих сноупсов, привели писателя к созданию образа коммуниста,

ибо только среди таких людей смог Фолкнер найти качества, которые дают возможность бороться со сноупсами.

Фолкнер дает понять, что и смерть Флема Сноупса не убивает то, что он олицетворял. На похороны Сноупса пришли люди, которые напоминали своими лицами Флема. В голове у Стивенса промелькнула мысль, что это новые сноупсы. «Они похожи на волков, которые пришли взглянуть на капкан, где погиб волк покрупнее, волк-вождь, волк-главарь, волк-хозяин, и теперь смотрят, не достанется ли им хоть кусочек приманки».

Трилогия Фолкнера — выдающееся событие в истории американской литературы. Писатель, который был символом модернистской литературы, создал в конце своего творческого пути романы реалистического плана. Писатель, который в годы борьбы против фашизма в Испании и войны против гитлеровской Германии писал произведения, далекие от животрепещущих проблем современности, через двадцать лет вернулся к этим животрепещущим проблемам. Тема Испании, тема борьбы против фашизма прозвучала в его творчестве через двадцать лет, и прозвучала тем более громко, что в американской литературе 40-х и 50-х гг. эта тема для большинства писателей оказалась запретной.

Фолкнер, таким образом, вернулся к традициям американской реалистической литературы 20-х и 30-х гг., точнее, развил и углубил их в своей трилогии, и прежде всего в романе «Особняк». Писатель, который был известен своим враждебным отношением к коммунизму, обратился к образу коммуниста для того, чтобы указать людям, которые способны противостоять тому, что делает Америку страной американских трагедий.

В предисловии к первому изданию «Особняка» Фолкнер назвал этот роман конечной главой и итогом работы, задуманной и начатой в 1925 г. Этот путь длиной в 34 года не был прямым и легким. В начале его Фолкнер искал учителей среди французских модернистов, переводил Верлена, отечественный же Марк Твен казался ему доморощенным и старомодным... Но, подводя итоги, он назвал Твена, Андерсона и Драйзера отцами современной американской литературы, а любимыми своими героями в этой литературе — Гека Финна и негра Джима.

Собственный опыт, часто мучительный и сложный, не только убедил Фолкнера в плодотворности традиций Твена и Драйзера, но и позволил ему по-своему развить их в трилогии о Сноупсах.

С именем Фолкнера и рано умершего Вулфа связывают обычно и творчество ряда южных прозаиков, так называемую южную школу американского романа, — Р. П. Уоррена, А. Тейта, К. Маккаллера, Ю. Уэлти, Т. Капоте, писателей очень различных по манере и творческой индивидуальности, но остро ощущающих бездуховность буржуазного мира. Их творчество в 50-е гг. занимает существенное место в развитии гуманистических традиций американской литературы.

Грэм Грин (1904—1992)

Грэм Грин (Graham Greene) известен на Западе прежде всего как писатель-католик, мучимый проблемой непреодолимого одиночества человека, неспособного уйти от проклятия первородного греха. Имя Грина ставится англо-американской критикой рядом с именами писателей-модернистов. В ее концепции Грин — один из столпов модернизма, художник, занятый исследованием «темных глубин» человеческого духа, так называемого «подполья»

Объективное исследование развития Грина как художника показывает, что существенные черты творчества писателя давно отличают его от творчества авторов, оправдывающих произвол художника, стремящихся показать абсолютную автономию человека в обществе.

С начала своей литературной деятельности — конца 20-х гг. — Грин выступал в двух разнородных жанрах — «развлекательного» романа с детективным уклоном и романа «серьезного», исследующего глубины человеческой психологии и окрашенного философскими раздумьями о природе человека¹. Но и в «серьезных» романах, и в так называемых «развлекательных» у Грина выражена характерная для него тревога о человеке. Волнующая его проблема «темного» в человеке определяет содержание таких философских в своей основе романов, как «Меня создала Англия», «Брайтонский леденец» и др., а также «развлекательных» романов «Поезд идет в Стамбул» или «Доверенное лицо». «Серьезные» романы его всегда содержат черты и элементы детективного жанра.

Грин давно в саркастической форме высказывал сомнение в действительности религиозного «утешения». Противоречия современного мира, которые художник остро ощущал, но не осознавал до конца, заставили его искать прибежище в католицизме. В качестве «католических» выделялись обычно романы Грина «Брайтонский леденец» и «Сила и слава», написанные до войны, и созданные в послевоенный период «Суть дела» и «Конец любовной связи».

В первом из этих романов довольно отчетливо выражена тема греха и религиозного детерминизма, но даже здесь она причудливо сочетается (а объективно тем самым снимается) с мотивами совершенно иного порядка — фрейдистской темой. Католический детерминизм при этом опровергается обычной у Грина парадоксальностью образов. Глава шайки бандитов Пинки еще подросток, но это уже преступник, человек морально растленный. Вместе с тем, он католик по убеждениям. Особенности его характера и поступков мотивируются своеобразной фанатичной приверженностью к католическим догматам. Однако подтекст книги придает образу двойное звучание и ставит католическую ортодоксальность произведения под большое сомнение. То отвращение к жизни пола, которое испытывает Пинки, оказывается в изображении Грина не католической боязнью «смертного греха», а результатом условий жизни в детстве и тех детских наблюдений, которые навсегда наложили отпечаток на сознание молодого правонарушителя.

Хотя писатель и хочет представить конфликт добра и зла как католический конфликт «спасения» и «проклятия», но объективно самым бесчело-

¹ «Серьезные романы» Грина: «Человек изнутри» («The Man Within», 1929), «Меня создала Англия» («England Made Me», 1935), «Брайтонский леденец» («Brighton Rock», 1938), «Сила и слава» («The Power and the Glory», 1940), «Суть дела» («The Heart of the Matter», 1948), «Конец любовной связи» («The End of the Affair», 1951), «Тихий американец» («The Quiet American», 1955), «Ценой потери» («A Burnt Out Case», 1961), «Комедианты» («The Comedians», 1966), «Почетный консул» («The Honorary Consul», 1973), «Фактор человеческий» («The Human Factor», 1978), «Доктор Фишер из Женевы» («Dr. Fisher of Geneva, or A Bomb Party», 1980).

«Развлекательные романы»: «Поезд идет в Стамбул» («Stamboul Train», 1932), «Наемный убийца» («A Gun for Sale», 1936), «Доверенное лицо» («The Confidential Agent», 1939), «Проигравший забирает все» («Loser Takes All», 1955), «Наш человек в Гаване» («Our Man in Havana», 1958).

вечным в книге оказывается верный сын католической церкви Пинки. Дос тожно внимания то, что носители подлинной человечности в романе — это проститутка Ида и юная Роз, готовая на самозабвенное служение своему любимому и не боящаяся того самого «вечного проклятия», в которое ее учили верить с первых дней жизни.

Наиболее «католическим» произведением обычно считали «Силу и славу», не замечая парадоксальности того обстоятельства, что роман был включен папским престолом в знаменитый «Индекс» запрещенных Ватиканом книг. В этом широко известном (несмотря на запрет церкви) произведении рассказывается о священниках и культах, о грехе и его искуплении, о совести и божьем милосердии. Герой «Силы и славы» — священник, прозванный «попом-пьяницей», — прячется от преследований народной милиции в дни антифеодалного и антиклерикального движения в Мексике 30-х гг. В «попе-пьянице» нет ничего от «мученика за веру». Поначалу он стремится лишь к одному — спасению своей жизни — и проявляет огромный страх и смерти. Но постепенно облик священника меняется: столкнувшись с мучениями простых людей, «поп-пьяница» преобразается, в его поведении появляется новая черта — самоотверженность, которой он первоначально был полностью лишен. Можно говорить об абстрактности гуманизма Грина, типичном для всего его творчества, но католическим роман назвать нет никаких оснований.

В более поздних романах Грина «Суть дела» и «Конец любовной связи»¹ католическая догма объективно выступает как сила, препятствующая человеческому счастью, подавляющая в людях лучшие побуждения, сила, в конечном итоге враждебная человеку. Заставляя служить мертвым призракам («туманностям», как их очень выразительно называет Сейра, героиня романа «Конец любовной связи»), религия убивает в человеке самые лучшие побуждения и чувства. Преданность законам церкви оказывается при этом несовместимой с любовью и служением людям. «Католик должен заботиться о своей душе, чего бы это ни стоило другим. Я так поступать не могу», — говорит Скоби в романе «Суть дела».

«Суть дела» — одно из самых сильных и ярких произведений Грина. Оно ставит характерные для писателя вопросы о цели человеческих поступков, смысле жизни и, главное, о праве человека брать на себя ответственность за судьбы других людей. Действие романа, развертывающееся в одной из английских колоний в Африке, сосредоточено вокруг Скоби — полицейского комиссара, которого окружающие не без основания называют «Скоби справедливый». Шаг за шагом Грин раскрывает, как этот человек, несмотря на свою честность и порядочность, приходит к моральной катастрофе и в итоге кончает жизнь самоубийством. Скоби запутывается и в личных, и в служебных делах, причем на сделки с совестью его толкает забота о своих близких, об их счастье.

Таков реальный ход событий. Но внутренний конфликт Скоби гораздо сложнее и многозначительнее. Противоречия между законами церкви, которыми Скоби хочет пренебречь, и велениями собственной совести и сердца, которые совпадают, оказываются для Скоби неразрешимыми. Герой романа не справляется со своим конфликтом и выход из него ищет в смерти, совер-

¹ Роман этот в 70-х гг., т. е. через двадцать с лишним лет, был коренным образом переделан и стал менее ясен в своей философской (антикатолической) направленности.

шая тем самым «смертный грех». Беспощадной иронией окрашен образ Луизы — жены Скоби, правоверной католички. У Луизы, педантичной в исполнении обрядов и церковных догм, холодное, черствое сердце, ей присущ расчетливый эгоизм: «Доброта и сострадание не имели над ней никакой власти». В то время как Скоби, чем меньше он нуждался в Луизе и ее любви, проникался «все более мучительным чувством ответственности» за душевное состояние жены, она, напротив, ничем не желала поступиться ради мужа, прожившего с ней пятнадцать лет и немалым для нее пожертвовавшего.

Впрочем, ирония Грина нигде не звучит так горько, как в обрисовке отца Ролта — старого священника, призванного выступать официальным носителем католической ортодоксии. Суждения Ролта (а в них явственно слышится голос самого Грина) позволяют усомниться в стойкости этого усталого и по-своему мудрого человека, усомниться в том, сохранил ли старик, видевший грязную изнанку многих человеческих побуждений и поступков, остатки уважения к тем принципам, которым он обязан следовать и служить. В последнем диалоге между Луизой и Ролтом защитницей католической догмы выступает Луиза, в то время как Ролт, ее «духовный наставник», не только отстаивает право Скоби на прощение, но и высказывает сомнение в справедливости католических представлений о грехе и его искуплении. Роман кончается грустной насмешкой, показывая бессмысленность той тяжелой душевной борьбы, которую пришлось пережить Скоби, ненужность его трагической смерти.

В самом начале книги Грин с нескрываемым сарказмом говорит о полной очевидности невмешательства небес в дела, происходящие на земле. Подтверждением этому должна служить жалкая действительность на том участке земного шара, где живет полицейский комиссар Скоби. «Никто здесь (т. е. на том клочке земли, на котором разворачивается действие. — В. И.) не мог бы говорить о небесах, сошедших на землю. Небеса оставались строго на своем месте по ту сторону смерти, а по эту сторону процветали несправедливость, жестокость и низость, которые в других местах земли людям удастся ловко припрятать. <...> В этих местах можно было любить человеческие существа лишь на том же основании, на котором Бог возлюбил человека, — зная о нем самое худшее».

Дело не только в том, что в мировосприятии Грина и после «обращения» продолжали жить глубокие сомнения в религиозных догмах, которые им как бы были приняты. Грин-католик всегда был и оставался гуманистом, иными словами, еретиком в понимании добра и зла и так называемой греховности. Гуманизм Грина абстрактен в своей философской основе: сострадание писателя вызывает каждый страдающий человек, чем бы это страдание ни было вызвано.

Роман Грина «Тихий американец» был воспринят многими критиками как выражение перелома в творческом развитии писателя. Но появление этого политически острого и реалистического романа было подготовлено всей предыдущей эволюцией Грэма Грина, и в частности романом «Суть дела». До глубины души потрясенный зверскими убийствами мирных жителей (очевидцем этого он был сам в Южном Вьетнаме), Грин правдиво рисует то, что он видел и что так его взволновало.

Художественное своеобразие книги основывается прежде всего на приеме контрастной характеристики двух главных действующих лиц романа, на их непрерывном сопоставлении и противопоставлении, которое кончается горько ироничным финалом. Английский журналист Фаулер, от лица которого

ведется рассказ, и молодой американский дипломат Пайл меняются местами в восприятии читателя. Усталый, душевно опустошенный человек, выполняющий функции английского корреспондента в Южном Вьетнаме, Фаулер воспринимает себя как репортера, задача которого — давать одни факты. Оценка этих фактов, как ему вначале кажется, его не касается. Фаулер пытается остаться сторонним наблюдателем той борьбы и злодеяний, которые разворачиваются на его глазах, и ищет утешения от терзающей его тоски в любви. В то время как Фаулер не только не хочет, но, как ему кажется, не может во что-либо вмешиваться, в чем-либо занимать активную позицию. Пайл, прозванный «тихим американцем» за свою кажущуюся порядочность и моральную уравновешенность, горит энтузиазмом и постоянно твердит о демократии и цивилизации словами, почерпнутыми из лекций его гарвардских наставников. Тонко раскрываются истоки мировоззрения Пайла и характер его деятельности. Пайл навязывает Фаулеру дружбу и отнимает у него любовницу, мотивируя свой поступок требованиями морали. С циничным хладнокровием он организует массовое убийство женщин и детей, выгодное его американским хозяевам, ведущим грязную дипломатическую игру, хотя чуть не падает в обморок при виде крови на своих всегда безукоризненно начищенных ботинках.

Образ Фаулера, как и образ Пайла, — значительное обобщение, большая победа реализма в творчестве писателя. Сила этого образа — в той правдивости и убедительности, с которой писатель рисует развитие характера своего персонажа. Грин показывает, как постепенно в Фаулере растет тревога, как он пытается ее в себе подавить и заглушить. Впервые он говорит: «Ненавижу войну» — во время эпизода ночной стычки на канале Фат Дьем. Ненависть к бесчеловечной, несправедливой войне воплощается у него в действие, когда, оказавшись свидетелем страшного взрыва, организованного американской военщиной при посредничестве «чистого» Пайла, он дает согласие выдать его вьетнамским партизанам. Определив отношение к Пайлу, Фаулер тем самым определил свое отношение к войне и социальной и политической несправедливости. Впрочем, отдав Пайла в руки партизан, Фаулер еще не принял ни их борьбы, ни их целей.

В 1961 г. вышел роман Грина «Ценой потери». Те мысли, которые легли в основу этой книги, ясно и недвусмысленно изложены автором в небольшом очерке «В поисках характера» («In Search of a Character»), опубликованном вскоре после выхода романа.

Место действия — крупный лепрозорий, скрытый в тропических лесах Конго. Книга писалась тогда, когда Конго еще было колонией Бельгии, однако следует подчеркнуть, что события, о которых здесь идет речь, могли бы происходить, по замыслу Грина, в любой капиталистической стране и на любом континенте. Значение романа отнюдь не в прямой постановке тех или других социальных и политических проблем.

Внимание Грина сосредоточено на внутренней трагедии бельгийца Керри, известного архитектора, внезапно бежавшего от славы и успеха, которые ему сопутствовали в течение многих лет. Он бежит фактически «в никуда», лишь бы скрыться надежнее от преследования назойливых репортеров. Керри насмерть отравлен тем миром, от которого он отказывается. Чрезвычайно типично для манеры Грина, построенной на парадоксах, что Керри, задохнувшийся в тлетворной атмосфере современной цивилизации, находит покой и постепенно излечивается от болезни отчаяния и скептицизма в лепрозории, на котором кончаются все дороги и куда боятся заглядывать здоровые люди.

Название романа — а *burnt out case* — медицинский термин, означающий «исчерпанный случай». Так врачи называют больных, которые излечились от проказы, но получили ту или иную печать этой болезни и искалечены ею. Искалеченный обществом, от которого он бежит, Керри морально вначале — такой «исчерпанный случай». Но постепенно удовлетворение скромным трудом на пользу людям возвращает ему радость бытия, которую он считал навсегда утраченной. Эту радость архитектору помогает найти скромный труженик, врач-атеист Колэн. Однако роман не заканчивается утверждающим аккордом. Потерявший веру в Бога, но нашедший, наконец, счастье и радость жизни в умении жить для других, бескорыстно принося пользу людям, Керри нелепо и бессмысленно погибает, сраженный рукой человека, ослепленного ревностью, не имеющей никакого основания.

Роман «Ценой потери» — одно из лучших в художественном отношении произведений Грина и в то же время одно из самых горьких в творчестве писателя. С омерзением говорит Грин здесь о цивилизации, построенной на всеисии денег, рисуя фигуру журналиста Паркинсона и судьбу Керри. Автор показывает лживость религиозной христианской догмы (недаром Керри убивает ученик иезуитов Рикер, «любивший Бога, может быть, только потому, что он никогда не любил людей»). Но Грин остается верным своему горькому скептицизму и не дает никаких конструктивных решений поставленных проблем, как бы подчеркивая: решений этих быть не может.

В 1966 г., после пятилетнего перерыва, вышел роман Грина «Комедианты». Это не только яркое произведение большого художника, но книга, говорящая о сдвигах в его идейной эволюции. О них Грин сказал сам в интервью известному английскому критику Джону Лэмберту: «Я несколько изменил позиции в политике... В середине 30-х гг., хотя я уже тогда был католиком, я стоял довольно далеко от центра, занимая левую позицию». Признавая отступление с этих позиций в послевоенный период, Грин продолжает: «Теперь... я вернулся назад к тем же позициям, которые занимал, будучи молодым. Я не могу себе представить сегодня, как Восток может найти самовыражение помимо коммунизма. Или, — уточняет Грин, оставаясь верным себе, — какого-то сочетания коммунизма и христианства».

Уже на борту небольшого голландского корабля «Медая», идущего из Филадельфии на Гаити, настойчиво повторяются затертые и широко распространенные фамилии трех пассажиров — Браун, Смит и Джонс — «фамилии безличные и взаимозаменяемые, как маски комедиантов». Браун (от его имени идет повествование) — состоятельный человек с биографией авантюриста. Джонс — тоже авантюрист, выдающий себя за ветерана войны. Смит — почтенный американец, выдвигавший когда-то свою кандидатуру на пост президента США, совершенно безобидный и немного смешной чудак. Размышляя над тем, чем оправдана его поездка на Гаити, откуда бегут почти все европейцы, Браун вспоминает Бога, в которого он некогда верил: «Теперь, когда я подхожу к концу жизни, верить в него мне иногда позволяет только чувство юмора. Жизнь — комедия, а вовсе не трагедия, к которой меня готовили. И мне казалось, что на этом корабле с греческим названием нас гнал к последнему краю этой комедии какой-то всеисильный и опытный шутник». Усталый скепсис и ирония, привычные у Грина, звучат, таким образом, и в новой его книге, притом звучат от первых ее строк до последних, подчеркнуто повторяясь в одних и тех же мотивах и даже словах. Как часто на путях жизни Браун «смеялся, пока не появлялись слезы», говорится в первой главе. Те же слова слышатся Брауну во сне на последней странице

романа. Существование человека — очень грустная комедия, и от этого как будто никуда не спрячешься.

Место действия — Гаити наших дней. Время действия определить трудно: это несколько месяцев 1965 г., когда в отношении США к марионеточному диктатору американской вотчины Гаити наступило временное «похолодание» после восстания в Сан-Доминго.

Бывший хозяин доходной гостиницы в Порт-о-Пренсе, Браун возвращается в страну, прозванную «Республикой кошмара», побуждаемый глубоким личным мотивом — привязанностью к женщине. Там царит режим разнузданного террора, установленный кликой президента Дювалье, объявившего себя в 1964 г. пожизненным диктатором. В прошлом врач, иронически прозванный «Папа Док», Дювалье рассчитывает подавить борьбу народа массовыми убийствами, повальной слежкой за всеми и вся, арестами и пытками в полицейских застенках. В отсталой и полунищей стране безнаказанно хозяйничают тонтон-макуты — головорезы в черных очках. Министров назначают и «убирают», или они (как Филипо — министр всеобщего благосостояния) сами кончают с собой, чтобы не быть убитыми.

Народ, задавленный террором, бесправен и запуган. Лишь отчаянные патриоты действуют на положении партизан в непроходимых горах страны, но они лишены оружия, руководства и необходимого опыта. Партия народного единства находится вне закона. Все это сдержанно и скупно показано в книге, в которой одновременно разматывается сложный сюжетный клубок. Грин и здесь верен себе: если в его романах, названных им самим «развлекательными», было много серьезного, то в «Комедиантах» — романе «серьезном» — большая доля развлекательной фабульности.

Обстоятельства заставляют Брауна искать убежища в горах. Вынуждены уехать и забавные супруги Смит, так и не успевшие организовать в Порт-о-Пренсе общество вегетарианцев. Джонсу, однако, не суждено перейти границу. Эпизоды, связанные с доставкой его Брауном в лагерь партизан, наиболее драматичны в романе. Хвастун и авантюрист, выдающий себя за военного специалиста, Джонс вынужден отправиться на помощь борцам Сопротивления. На самом деле он никогда не держал в руках оружия и совершенно беспомощен. Ситуация кажется комедийной, но оборачивается трагически, что опять-таки в порядке вещей в парадоксальных романах Грина. Героические роли начинают играть люди, к этому не склонные. Перестав «играть» в борца, Джонс становится волей судьбы участником настоящей борьбы. Героическую роль вынужден играть и Браун, хотя и побуждаемый отнюдь не героическими соображениями. Выслезенный тонтон-макутами по дороге к партизанам, он закрывает себе обратный путь в Порт-о-Пренс и в результате теряет все, что связывает его с миром имущих.

А в горах продолжается своя жизнь, столь непохожая на ту, которая идет в столице убогого величия. Об этой жизни Грином сказано немного, но вполне достаточно, чтобы читатель проникся глубоким уважением и к молодому Филипо, пошедшему мстить за отца, и к старому калеке Жозефу, и ко всем тем людям, которые предпочли сопротивление судьбе бессловесных жертв кровавого «Папы Дока».

Три комедианта в трагикомедии, написанной Грином, по-разному, каждый на свой лад доигрывают отведенные им роли. Доброжелательный и по-своему глубоко порядочный старый чудак Смит задерживается в Сан-Доминго: там ему, наконец, удастся организовать коммуны вегетарианцев. По-

гибает «майор» Джонс. Браун, оставив в Гаити гостиницу — все свое состояние, по протекции Смита получает в Сан-Доминго работу... гробовщика.

Но в романе два плана, и это очень существенно. Один — привычный, «гриновский». Здесь действуют «комедианты» и все парадоксально. Но есть и другой план, новый, тот, который можно назвать наиболее драматичным в книге. Тут действуют партизаны Гаити и направляющий их врач-коммунист Мажьо.

Уже в Сан-Доминго, вернувшись однажды в свой номер в гостинице, Браун находит письмо от человека, который к тому времени был уже мертв. Письмо не было подписано, но почерк явно принадлежал доктору Мажьо.

Мои часы сочтены, — прочитал Браун, — стук в дверь может раздаться каждую минуту. Они вряд ли позвонят, потому что, как всегда, нет электричества. На днях возвращается американский посол, и «Барон Самди»¹ ради такой чести захочет, конечно, оказать ему небольшой знак внимания. Так бывает во всем мире. Всегда найдется несколько коммунистов, как в свое время находились евреи и католики. Чан Кайши, этот героический защитник Формозы, как Вы помните, бросал нас в топку локомотивов. Бог ведает, для каких медицинских исследований «Папа Док» сочтет пригодным меня. <...> Вы помните тот вечер, когда миссис Смит обвинила меня в том, что я марксист? Правда, «обвинила», возможно, слишком сильное слово. Она добрая женщина и ненавидит несправедливость. Но постепенно мне самому перестало нравиться слово «марксист». Этим словом слишком уж часто пользуются для обозначения одной определенной экономической теории. Но коммунизм, мой друг, — это больше, чем марксизм, так же как католицизм (Вы помните, я ведь, как и Вы, был воспитан в этой вере) больше, чем Римская курия. Есть своя «мистика», как и своя «политика». Мы гуманисты — Вы и я... Я предпочту иметь кровь на своих руках, чем воду, как Понтий Пилат. Я знаю Вас и люблю, а потому пишу это письмо, продумывая каждое слово, потому что оно, видимо, будет моей последней возможностью поговорить с Вами... И умоляю Вас... если Вы потеряли веру во что-то, не теряйте веру во все. Всегда остается нечто такое, что противоположно тем убеждениям, которые мы теряем. А может быть, это даже те же самые убеждения, но только в другом обличье?..» Прочитав письмо друга, Браун устало размышляет над тем, в сколь малой степени он, Браун, способен на подвиг.

Много непривычного звучит в этой книге Грина. Но лучшие страницы замечательного романа — те, в которых, как всегда сдержанно, описываются режим Дювалье и великое мужество людей, оказывающих ему сопротивление.

На протяжении всего своего творческого пути Грин сначала ощупью, потом все более и более решительно и неуклонно шел от отражения скрытых мотивов поведения людей, раскрытия диалектики того или другого характера к отражению сложных связей, которые определяют жизнь общества. От изображения моральных проблем отдельной личности он шел к изображению моральной ответственности личности перед народом и народами. Желание добиться верного понимания прав человека на счастье, чувство ответственности — отличительные черты Грина-художника.

¹ «Барон Самди», как и «Папа Док», — прозвище президента Дювалье, связанное с его участием в водуистском культе.

В творческом почерке Грина поражает разнообразие приемов и оттенков. В одних случаях повествуя, причем нередко от лица героя, в других — опираясь на диалог с очень глубоким и тонко намеченным подтекстом, иногда прибегая к методу потока сознания, Грин всегда остается верен ему одному присущей манере письма — «гриновской» манере. Характерная черта этой манеры — богатая оттенками ирония. Чаше всего грустная и пропитанная горечью скептицизма, она временами обостряется и тогда граничит с сарказмом. Нередко ирония Грина опирается на парадокс, который занимает большое место в образной системе писателя. Парадоксальность важнейших образов в книгах Грина, а также самой композиции этих книг подчеркивает представление писателя о мнимости тех ценностей, которые обычно считаются бесспорными, и убеждение его в том, что под мнимой добродетелью в большинстве случаев скрываются бездны порока, который очень часто служит внешней оболочкой настоящей добродетели.

Вторая неотъемлемая особенность манеры Грина состоит в нарочитом лаконизме его письма. Грин доводит до совершенства краткую выразительность характеристик и определений. В подтексте договаривается невыраженное и очень часто передаются самые важные мысли автора. Грин никогда и нигде не пытается навязать читателю свою точку зрения. Выразить ее должны образы его книг, рисующих судьбы героев, ход их жизни и взаимоотношений. Писатель последовательно проводит этот принцип. Сила гриновского письма основывается не только на том, что сказано автором прямо, но и на намеке, предельно выразительной детали, иногда на одном слове, подсказанном текстом. Такова, например, деталь в романе «Суть дела» — наручники на стене служебной комнаты Скоби, постоянное упоминание о которых позволяет предвидеть мрачный конец «Скоби справедливого». Образ Кроуга («Меня создала Англия»), «имя которого смотрит на каждого жителя шведской столицы с тысячи реклам», раскрывается во множестве тонких штрихов, всякий раз очень лаконичных замечаний. Их сумма составляет к концу книги законченный и предельно выразительный социальный портрет. Крикливые галстуки и плохо сшитые костюмы, присланные из магазина готового платья; посещение театра в силу необходимости и манера сидеть в нем среди незанятых стульев, чтобы легче вздремнуть и не быть обязанным высказывать свое суждение; разговор со швейцаром о ценности модернистской скульптурной группы во дворе его дома — все это помогает понять характер Кроуга, финансового короля Швеции, ведущего большую, но не чистую игру, человека, потерявшего какую бы то ни было моральную щепетильность.

«Почетный консул» и «Фактор человеческий» — типично гриновские романы и не определяют какого-либо нового этапа в творчестве писателя. Другое дело небольшая книга, вышедшая в 1980 г., — **«Доктор Фишер из Женева, или Смертоносный банкет»**, в котором аллегория призвана подчеркнуть и усилить скрытый смысл и адрес обличения.

В этой маленькой книге много давно знакомых гриновских мотивов, и герой, ведущий повествование, — Альфред Джонс — охвачен, как и многие другие герои писателя, депрессией, переходящей временами в отчаяние. Но внимание автора сосредоточено не на герое, а на антигерое — швейцарском мультимиллионере Фишере, разбогатевшем на популярном сорте зубной пасты и живущем в роскошном большом белом доме на озере Леман, доступ в который открыт лишь очень немногим. Фишер циничен, жесток и неумолим в обращении даже со своими немногими знакомыми, которые на самом

деле — его марионетки. Каждая из них — определенная фигура на общественной лестнице. Здесь и налоговый инспектор Киле, и военачальник (в нейтральной Швейцарии его называют Дивизионным), и промышленник месье Бельмон, и «представитель искусства» актер Дин. Здесь и миссис Монгомери, дама, видимо, представляющая стригущих купоны рантье.

Арена «забав» Фишера — его банкеты, на которые приглашаются его прихлебатели. Эти банкеты дают возможность хозяину дома поупражняться в изысканных формах издевательства над гостями. Гости Фишера — всегда одни и те же, их узкий круг наводит на мысль о том, что все они — аллегорические фигуры в духе средневекового моралите. Все завсегдатаи белого дома беспрекословно, но не бескорыстно выполняют волю «всемогущего», все они — игрушки в руках Фишера, движимые единой страстью — безграничной жадностью. Фишер презирает деньги, но и души человеческие для него одинаково презренны. Он развлекается, раздавая своим марионеткам ценные подачки, одновременно топча и унижая их человеческое достоинство. Раздает драгоценности потому, что, накопив огромное богатство, утратил ощущение его значимости. А топчет души потому, что утратил веру в существование человеческого достоинства.

«Шутки» Фишера над своими гостями всегда однотипные, но изобретаются каждый раз новые и новые, все более хитроумные формы попрания человеческого достоинства. Цель экспериментов всемогущего миллионера — то ли бога, то ли сатаны (рано умершая дочь Фишера называла отца «дьявол») — доказать самому себе, что жадности и низости людей нет предела.

Изображение банкетов в доме Фишера — злобещий гротеск, подобного которому нет ни в одной из книг Грина за все пятьдесят лет его творческой деятельности. Описание двух банкетов на озере Леман дается от имени Джонса, случайно оказавшегося среди гостей Фишера. На одном из них гостей угощают омерзительной холодной овсянкой, в то время как хозяин с аппетитом ест черную икру. Все, кроме Джонса, проглатывают унижение вместе с остывшей кашей, давясь и нервно поглядывая на ожидающие их в виде приза драгоценные пакеты, лежащие в поле их зрения и обещанные в обмен на покорность и смирение... Предстоит еще один банкет — он будет прощальным, и ставки в нем увеличатся как по ценности ожидаемых даров, так и по глубине предстоящего унижения. Это тот знаменитый вечер, который определяет подзаголовок книги («The Bomb Party») — смертоносный банкет. Меню в саду белого дома на этом последнем банкете изысканно и еда обильна: гости Фишера упиваются винами самых лучших марок и объедаются икрой, подаваемой на этот раз в неограниченном количестве. Но не все выдерживают испытание, ибо ждущие их дары на этот раз могут кому-то из гостей стоить жизни. В основу эксперимента положен принцип русской рулетки, о которой так много говорится в автобиографических книгах Грина «Потерянное детство» и «Вот такая жизнь».

Экзотический банкет происходит в парке на снегу. Накрыт праздничный стол, пылают костры и льют ослепительный свет прожектора. В большой бочке поодаль от стола лежат хлопушки — шесть, по числу присутствующих гостей. Пять из них содержат чеки на два миллиона франков, одна — небольшую бомбу, которая, взорвавшись, убьет того, кому суждено вытянуть роковую хлопушку. Но взрыва не происходит, так как по запланированному Фишером «сценарию» хлопушка дает осечку.

Почему же стреляется Фишер в глубине своего парка, когда костры потухли, банкет кончился и гости разошлись? Грэм Грин предоставляет читателю решить загадку этой смерти, но подсказывает ему решение рядом мелких замечаний и деталей. Ведь скептик и пессимист Джонс, какова бы ни была его личная судьба, все же бросает вызов всемогущему «шутнику», которому не удастся его купить.

Замысел Грина, видимо, много сложнее сказанного в редакционной аннотации: книга не просто «исследование человеческой жадности». Гротескная трактовка мультимиллионера и его «павловских собачек» с безошибочным рефлексом на деньги и обогащение содержит, думается, глубокие импликации. В «Докторе Фишере из Женеви» не слышно снисходительных интонаций. Отношение писателя к «сатане всемогущему» бескомпромиссно, а фигура Джонса, каковы бы ни были его философия и мнимая резиньция, содержит значительный идейный заряд. В аллегорической структуре романа именно Джонс — скромный служащий — со своим высоким представлением о человеческом достоинстве, с неподкупной принципиальностью побеждает «сатану». И Фишер не может не признать превосходства Джонса, не склонившегося перед силой и властью денег, бросившего ему вызов. Замысел имеет, вне всякого сомнения, глубокий социально-политический подтекст.

Через весь длинный творческий путь Грина проходит мотив трагедии человека на земле, уподобляемой пустыне, в которой каждый бредет в одиночку «в поисках воды», тема преследования человека — правосудием ли, другими ли людьми, своей ли совестью... Все это одинаково знакомо и по «Человеку изнутри», написанному на грани 30-х гг., и по «Доктору Фишеру из Женеви», вышедшему на пороге 80-х. Между этими книгами лежит полстолетия, но Грин оставался верен себе до конца.

Джон Фаулз (р. 1926)

Джон Фаулз (John Robert Fowles), один из наиболее значительных представителей английского философского романа (хотя его иногда именуют «выдающимся плохим писателем»), поэт, эссеист, родился 31 марта 1926 г. в маленьком городке Ли-он-Си графства Эссекс в семье коммерсанта.

Фаулз учился в частной школе в Бедфорде, два года служил в морской пехоте, затем продолжил образование в Оксфорде, где получил степень бакалавра по специальности «Французская литература». С 1950 г. он преподавал английский язык и литературу в университете Пуатье во Франции (1951), работал в частной школе на острове Спескаи в Греции (1951—1952). В Греции Фаулз впервые пробует свои силы в поэзии и в прозе, всерьез задумываясь о литературной карьере. Начинается работа над романом «Волхв» и еще рядом произведений, которые Фаулз не спешит публиковать, считая их сюжетно неоформленными и затянутыми.

По возвращении в Англию с 1954 по 1964 гг. Фаулз продолжил преподавание в лондонском колледже Св. Годрика, не оставляя работу над текстами будущих романов. На раннее творчество молодого писателя сильное влияние оказали, в первую очередь, Альбер Камю и Жан-Поль Сартр. Их философия совпадала с идеями самого Фаулза.

В конце 1960 г. за четыре недели родился первый вариант романа «Коллекционер» («The Collector»), но Фаулз продолжал вносить правки, окончательно закончив произведение только к лету 1962 г. Весной следующего, 1963 г. роман увидел свет, чтобы сразу же стать бестселлером.

«Коллекционер», впоследствии переведенный на многие языки мира, инсценированный и экранизированный, сделал имя Фаулза знаменитым. Финансовый успех «Коллекционера» и восторженные отзывы критики позволили автору полностью сосредоточиться на литературной работе. Прежде чем предложить читателям новый роман, Фаулз попытался систематизировать свое мировидение в форме философских эссе. Так появился «Аристос» («The Aristos», 1964) — книга размышлений об искусстве, человеческой природе, с подзаголовком «Автопортрет в идеях». К этой книге Фаулз вернется через четыре года, издав ее в переработанном виде в 1968 г.

После выхода «Аристоса» писатель приступил к завершению романа «Волхв» («The Magus»), работа над которым длилась около десяти лет. Из всех написанных Фаулзом произведений именно «Волхву» (первоначальное название — «Игра в бога») суждено было приобрести статус культового романа и пережить многочисленные литературные переложения (например, «Лесное озеро» («Lake of the Woods», 1994) Тима О'Брайена). «Волхв» был опубликован в 1965 г. (переработанный вариант — в 1977 г.) и представлял собой усложненную «историю-загадку», насыщенную реминисценциями из шекспировской «Бури» и гомеровской «Одиссеи».

В 1968 г. Фаулз поселился на южном побережье Англии — в портовом городке Лайм-Риджисе в графстве Дорсет, где происходит действие одного из наиболее известных его романов — «Женщина французского лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman», 1969). Искусная сюжетная игра, «модернизация» викторианского романа в сочетании с соблюдением его традиций, интригующая любовная история стали слагаемыми творческой удачи Фаулза. Коммерческий успех «Женщины французского лейтенанта» превзошел успех «Коллекционера», а блестящая экранизация романа в 1981 г. с Мерил Стрип в главной роли связали в массовом читательском сознании имя Фаулза с этим романом.

«Водораздел» между ранним и зрелым этапами творчества Фаулза пришелся на начало 70-х гг. В это время писатель активно работал сразу над несколькими литературными проектами — циклом эссе о природе, сборником стихотворений (1973), переводами с французского. Перевод «Элидюка» Марии Французской, поэтессы XII столетия, послужил отправной точкой при создании повести «Башня из черного дерева» («The Ebony Tower»).

В 1977 г. Фаулз решил опубликовать переделанный вариант романа «Волхв» и самое объемное из своих произведений — роман «Даниэль Мартин» («Daniel Martin»). Через пять лет выходит «Мантисса» («Mantissa»), история о борьбе писателя с собственной музой, а в 1985-м — «Червь» («A Maggot»), причудливое сочетание исторического романа, научной фантастики и романа-тайны.

Творческая деятельность Джона Фаулза никогда не ограничивалась созданием художественных произведений — он пишет эссе, киносценарии, литературно-критические и культурологические статьи, предисловия и послесловия к романам других авторов, тексты к различным фотоальбомам («Кораблекрушение» («Shipwreck», 1975), «Острова» («Islands», 1978), «Дерево» («The Tree», 1979)). Поселившись в Лайм-Риджисе, Фаулз серьезно увлекся краеведением и даже стал в 1979 г. куратором местного музея, оставаясь в этой должности более десяти лет.

Последнее произведение Джона Фаулза в XX в. — книга эссе «Червоточины» («Wormholes») — появилось в мае 1998 г.

В целом творческую манеру Фаулза отличают динамичный сюжет, уложенный парадоксальными философскими выкладками и интертекстуальными пересечениями с различными литературными эпохами. Постмодернистский дискурс романов Фаулза с неизменной игрой-шифром сочетается с тем, что постмодернизм не принимает, — с построением индивидуального проекта личности («сартровского проекта»). Становление этой личности происходит при столкновении с разгадываемым кодом (или системой кодов). Игра у Фаулза — не самоцель и не чистый прием, скорее это способ определения экзистенциальных параметров персонажа, погруженного в определенную историческую среду и ситуативную экзегезу (т. е. расшифровку предложенной обстоятельностью загадки, изначально не имеющей однозначного решения).

Еще одной особенностью художественного письма Джона Фаулза можно считать стремление к эксперименту в области формы. «Я хотел бы написать по произведению в каждом из существующих жанров», — обронил как-то писатель и попытался воплотить эту задачу в своих романах.

«**Коллекционер**», первый роман Джона Фаулза, — психологический триллер о похищении и заточении Миранды Грей, рассказанный вначале от лица похитителя — маньяка по имени Фредерик Клегг, а затем повторенный в дневнике жертвы. На последних страницах романа повествование возвращается к версии Клегга, излагающего подробности болезни и смерти Миранды.

Фредерик Клегг, безумный энтомолог, получив огромный выигрыш на скачках и купив дом в сельской глуши, принимает решение включить в свою коллекцию юную художницу по имени Миранда. Он давно тайно следил за девушкой, и она, сама того не подозревая, стала частью мира грез страдающего аутизмом психопата-девственника.

«В этих грезах она рисовала картины, а я занимался своей коллекцией. Представлял себе, как она меня любит, как ей коллекция моя нравится, как она рисует и раскрашивает свои картины».

В больном сознании Клегга постепенно возник план похищения, который он и осуществил, заточив свою жертву в специально оборудованном подвале недавно купленного дома. В этом подвале и начинаются мучительнейшие попытки построения диалога между похитителем и жертвой. На пути к этому диалогу встают не столько социальные, как это видится Клеггу («между нами всегда стоял классовый барьер»), сколько психологические препятствия. Многочисленные комплексы собирателя бабочек, одинокого и отвергнутого обществом параноика, приводят его даже к отказу от собственного имени. Он предпочитает называть себя не Фредериком, а Фердинандом, представляя себя возлюбленным Миранды из шекспировской «Бури». Для Миранды же похититель видится в образе чудовищного Калибана.

Шекспировская дихотомия Фердинанд-Калибан в борьбе за обладание Мирандой — ведущий интертекстуальный код, заложенный Фаулзом в роман «Коллекционер». Специфика его прочтения — в том, что два шекспировских персонажа сходятся в одном фаулзовском, расщепляясь в его самооценке (Клегг-Фердинанд) и в восприятии жертвы (Клегг-Калибан). Подвал, где заточена Миранда Грей, в сознании Клегга должен предстать светлой пещерой, в которой, отрешившись от мирской суеты, театральные Фердинанд и Миранда играют в шахматы. В то время как похищенной везде чудится зловонное дыхание Калибана, которое в итоге ее и убивает.

Клегг-Калибан пытается объяснить в любви к своей жертве, стремится выполнять ее желания и прихоти (вроде покупки красок для работы или пластинок с музыкой Моцарта), после определенного торга устанавливает

месячный срок возможного заточения, искренне полагая, что, узнав похитителя поближе, Миранда изменит к нему свое отношение.

Но Фаулз усложняет условия игры. Ведь даже если убрать психопатологический аспект, остается принципиальное различие в способе мировосприятия. Миранда — художник, тонко чувствующий музыку и многогранно воспринимающий красоту окружающего мира, для Клегга любая музыка звучит одинаково, он способен видеть только примитивную реальность (своеобразный фотореализм, и отсюда, может быть, и его страсть к фотографии), для его психотипа ближе натюрморт («мертвая природа»). И это расхождение самому Клеггу непонятно, зато его хорошо понимает Миранда:

«Я — один из экземпляров коллекции. И когда пытаюсь трепыхать крыльшками, чтобы выбиться из ряда вон, он испытывает ко мне глубочайшую ненависть. Надо быть мертвой, наколотой на булавку, всегда одинаковой, всегда красивой, радующей глаз. Он понимает, что отчасти моя красота — результат того, что я живая. Но по-настоящему живая я ему не нужна. Я должна быть живой, но как бы мертвой. Сегодня я почувствовала это особенно ясно. То, что я живая, не всегда одна и та же, думаю не так, как он, бываю в дурном настроении, — все это начинает его раздражать.

Он — чугунный, тяжелый, из цельного куска. Его не сдвинуть, не переубедить. Как-то он показал мне сосуд. Называется морилка. Усыплять бабочек. Вот и я сижу в такой морилке. Бьюсь крыльями о стекло. Оттого, что оно прозрачно, мне кажется, что побег возможен. Что есть надежда.

Только это всего лишь иллюзия. Толстое стекло. Стена. Со всех сторон. Выхода нет».

И действительно, выхода нет. Все попытки освободиться наталкиваются на маниакальную предусмотрительность ее тюремщика. Побег, убийство, поблазнение — все завершается неудачей. Рациональное неэффективно в мире зазеркалья.

Клегга не оставляет желание завоевать Миранду. Он предлагает ей руку и сердце, делает дорогие подарки, и в его сознании никак не уместается мысль, что его жертва не хочет быть Мирандой из сказки:

«Держусь за раму. Как за распятие. Выживу. Выберусь. Не сдамся. Не сдамся. Не только никогда не испытывала ничего подобного, даже представить себе не могла, что такое возможно. Сильнее, чем ненависть. Глубже, чем отчаяние. Нельзя ненавидеть то, что тебя не касается. Я уже не способна чувствовать то, что люди называют отчаянием. Я — за пределами отчаяния».

Диалог жертвы и похитителя не состоялся. Победителей в сложившемся психологическом противостоянии не оказалось. Не получив вовремя медицинской помощи, пленница погибает, так ничего и не доказав своему мучителю, а Клегг, испытывающий мучения от того, что его не хочет понять предмет его страсти, окончательно превращается в Калибана, выбрав себе новый объект для коллекции — продавщицу из супермаркета. Раскаивая Клегг-Калибан не испытывает, да и не способен испытывать.

Биография Николаса Эрфе, героя романа Фаулза «Волхв» (год рождения, служба в армии, увлечение французскими экзистенциалистами, работа в частной школе в Греции), во многом совпадает с жизненным путем самого Джона Фаулза. Николас мнит себя поэтом и, не желая прозябать в захолустной английской школе, принял предложение поработать преподавателем английского языка в школе лорда Байрона на острове Фракос.

Остров Фракос оказался мистическим местом, с одной стороны, изжившим Николаса от «скверны стихоплетства», а с другой, предложивший ему целый набор загадок, от решения которых зависит реализация личности самого главного персонажа.

Ключом к таинственному миру острова оказалась забытая на пляже антология английской поэзии, в которой красным были отчеркнуты стихи Элиота:

Мы будем скитаться мыслью,
И в конце скитаний придем
Туда, откуда мы вышли,
И увидим свой край впервые.

Знакомство с загадочным владельцем виллы Бурани — господином Мерисом Конхисом, или Кончисом (он предпочитал именовать себя на английский манер) — окончательно лишает Николаса душевного равновесия. Истории, рассказанные Кончисом, имеют тенденцию к материализации. Так, Дилли оказывается Джулией (Жюли) Холмс, у которой есть сестра-двойняшка Джун. На самом деле девушки — английские актрисы, приехавшие на съемки фильма и принимающие участие в метатеатре Кончиса, который живет по своим законам, чем-то напоминая «магический театр Пабло» из «Стелного волка» Германа Гессе.

Владелец виллы оказывается профессором психиатрии, Жюли — доктором Ванессой Максвелл, а сам Николас — пациентом в сомнительном психологическом эксперименте. В романе — множество ложных концовок, мнимых реальностей, загадок, решение которых подводит лишь к следующему повороту лабиринта, но само решение — условие игры, где ставкой является жизнь или, по крайней мере, сохранение рассудка, а может быть, и возвращение к собственному «я».

Традиционно считается, что роман «Волхв» трехсложен, совмещает в себе мифологический, культурологический и реальный уровни художественного повествования. В философском плане роман предельно насыщен экзистенциальной проблематикой в сочетании с юнгианскими концептами.

На роль демиурга, волхва, мага, напоминающего шекспировского Прометея, претендует Морис Кончис, полубезумный мистификатор, творящий свой метатеатр иллюзий и заблуждений, через которые обязан пройти герой, чтобы обрести катарсис. Фамилия героя созвучна античному Орфею, и он, следуя архетипической ситуации нисхождения в ад, следует по запутанным ходам-ловушкам в поисках своей Эвридики-Алисон.

Для усложнения интертекстуального звучания романа эпиграфы к трем его частям намеренно взяты из «Жюстины, или Несчастной судьбы добродетели» маркиза де Сада, а кроме того, прослеживаются параллели с «Большими надеждами» Диккенса. Открытый финал еще более затрудняет однозначное прочтение самого сложного Джона Фаулза.

Роман «Червь», наиболее «постмодернистский» из всех романов Фаулза, повторяет повествовательную стратегию «Волхва», но выстроен по более жесткой схеме. Автор решил определить жанр своего нового произведения как «фантазию». Историческим фоном романа стал XVIII век. Но история — лишь игровая стихия, в которой разворачивается детективное повествование, связанное с расследованием таинственного исчезновения сына выскопоставленного лица.

Дознатель, Генри Аскью (Ayscough), имя которого при произношении явно получает вторичную номинацию (ask you), дотошно опрашивает свидетелей, но от записанных им показаний действие еще больше запутывается. Не случайно — в прологе к роману Фаулз пишет: «Слово «Maggot», вынесенное в заглавие этой книги, означает «червь, личинка», которая со временем должна преобразиться в крылатое существо. Всякий сочиненный текст — такая личинка; по крайней мере, так хотелось бы думать сочинителю».

В романе «Червь» экзистенциальное сведено к минимуму, доминирует игровое начало, когда верификация сюжетной линии предельно затемнена. Версия сменяется версией, приближение к разгадке оказывается вхождением в очередной тупик, вплоть до появления летающей тарелки, а финал, перенесенный в изложении Анны Ли, основательницы секты шейкеров, совершенно лишает читателя возможности узнать, что же случилось на самом деле. «Червь» требует авторского комментария, а его имитация в эпилоге — лишь составная часть литературной игры Джона Фаулза.

Если оценивать творческое наследие Фаулза в контексте развития английского философского романа, то можно заметить эволюцию от экзистенциального дискурса к постмодернистскому.

Айрис Мёрдок (1919—1999)

Другому знаменитому представителю английского философского романа — Айрис Мёрдок (Iris Murdoch) — удалось в целом сохранить верность первоначально выбранному литературно-философскому дискурсу и веру в имманентную независимость художественного творчества. В своей поздней работе «Экзистенциалисты и мистики» она подчеркивала: «Я не считаю, что художник, подлинный художник, имеет какие-то обязательства перед обществом. У гражданина есть обязанности перед обществом, и писатель иногда чувствует потребность писать пафосные газетные статьи или памфлеты, но это другой тип деятельности. У художника есть долг только перед искусством».

Родилась Айрис Мёрдок 15 июля 1919 г. в Дублине. Вскоре семья переехала в Лондон, где ее отец, офицер-кавалерист в годы Первой мировой, нашел себе неприметную должность правительственного чиновника. Айрис Мёрдок изучала классическую филологию, античную историю и философию в Самервилл-колледже (Оксфорд). Во время Второй мировой войны она была активным членом компартии, но вскоре вышла из ее рядов.

В 1944—1946 гг. Мёрдок работала в составе различных организаций при ООН в Австрии и Бельгии. Вернувшись в Лондон, она около года искала работу, увлеклась философией и в 1948 г. была по конкурсу избрана преподавателем философии в Колледже Св. Анны (Оксфорд), оставаясь в этой должности до 1963 г. Начиная с этого года, после коммерческого успеха первых романов, Мёрдок посвятила себя писательскому ремеслу, хотя еще несколько лет продолжала читать лекции в Королевском колледже искусств.

Как и у Фаулза, у Мёрдок сформировался устойчивый интерес к французскому экзистенциализму, и не случайно первой опубликованной книгой Мёрдок была работа «Сартр. Романтический рационалист» («Sartre: Romantic Rationalist», 1953). Большое влияние на нее оказало и тесное знакомство с Элиасом Канетти. В 1956 г. Айрис Мёрдок вышла замуж за Джо-

на Бейли, профессора английской литературы, литературоведа и писателя, который был на шесть лет моложе ее. Несмотря на бедность, их брак оказался удачным, и супруги прожили вместе вплоть до кончины Мёрдок. К сожалению, последние годы жизни писательницы были омрачены болезнью Альцгеймера, ведущей к полной потере памяти. Умерла Айрис Мёрдок в Оксфорде 8 февраля 1999 г.

Уже первые опубликованные литературные опыты Мёрдок показали, что автор свободно ориентируется в философском и литературном наследии ушедших эпох, что ей подвластна жанровая стилизация, каковой явилась, например, модификация традиций «плутовского романа» в ее первом романе «Под сетью» («Under the Net», 1954). В том же романе искушенный читатель мог увидеть скрытую полемику с сартровской философией, тогда как в «Отрубленной голове» («The Severed Head», 1961), пятом по счету романе Мёрдок, — игру с юнгианской теорией архетипов.

Недоброжелательная критика поспешила закрепить за Айрис Мёрдок титул основоположницы так называемой «хэмпстедской школы» (Хэмпстед — фешенебельный жилой район в северной части Лондона), отмечая, что в романах такого рода страдающие герои, все сплошь выпускники Кембриджа или Лондона, постоянно задаются вопросами о смысле бытия, переживая все это «бурными сценами супружеской неверности и не менее бурными сценами раскаяния». Однако стабильность успеха у читателей и рост мастерства, отмеченный престижными литературными премиями, постепенно заставил критиков обратить внимание на существо ее поисков.

Автор двадцати шести романов, ряда пьес и философских эссе, Мёрдок последовательно отстаивала экзистенциалистское видение мира, в котором индивидуальная воля входит в противоречие с силами фатума, но этот факт не может остановить личность в ее последовательной самореализации. Замкнутость, неуверенность в себе, стремление к саморефлексии, какая-то системная самодостаточность, краткие вхождения в «бытие-для-другого» и возвращение в «бытие-для-себя» — вот основные составляющие характеров героев в романах Айрис Мёрдок.

Конечно, Мёрдок можно упрекнуть в некоторой схематичности в обрисовке персонажей. Но эта схематичность преодолевается динамичной интригой, интереснейшими философско-этическими коллизиями (что вполне естественно для профессионального философа), скрытыми мифологемами и притчевыми аллюзиями, а в ряде своих лучших романов — «Колокол» («The Bell», 1958), «Черный принц» («The Black Prince», 1973), «Дитя слова» («A Word Child», 1975), «Море, море» («The Sea, the Sea», 1978), получившем Букеровскую премию, и других — писательница смогла показать образцы высокой художественности.

Роман «Черный принц», популярный у отечественного читателя со времени публикации его первого перевода в журнале «Иностранная литература» в 1974 г., — наиболее экспериментальное в «техническом отношении» произведение Мёрдок. Основное повествование ведется от лица Брэдли Пирсона, стареющего непризнанного писателя, полностью сосредоточенного на своих комплексах и сделавшего из жизни культ собственных переживаний.

«Я писатель. «Писатель» — моя самая простая, и, пожалуй, наиболее верная общая характеристика. Что я к тому же еще и психолог, самоучка философ, исследователь человеческих отношений, следует из того, что я — писатель, писатель именно моего толка. Я всю жизнь провел в исканиях. Теперь искания привели меня к попытке выразить правду. Свой дар, на-

доюсь и верю, я сохранил в чистоте. А это означает, помимо прочего, что как писатель я не пользовался успехом».

Все персонажи романа «Черный принц», как и в большинстве других романов Мёрдок, представляют собой, если так можно выразиться, «характеры-коконы», т. е. застывшие в своем повседневном бытии личности, которые к действию побуждает некая ситуация-катализатор. В этот момент «спящие» просыпаются и компенсируют многолетнюю бездеятельность лихорадочной активностью, приводящей к реализации их экзистенциального предназначения.

Любопытно отметить, что, в соответствии с гамлетовской традицией (а «гамлетовский код» чрезвычайно важен для прочтения данного романа), события удваиваются, «зеркально» предсказывая герою возможное развитие ситуации. Действие в «Черном принце» начинается с телефонного звонка, когда старый приятель и извечный соперник Брэдли Пирсона, преуспевающий литератор Арнольд Баффин, сообщает, что он только что убил свою жену.

Ложная смерть Рейчел отражается в ложной смерти Присциллы, сестры Пирсона, ушедшей от мужа и неожиданно появившейся в его доме. Любовная интрижка Арнольда с бывшей женой Пирсона дублируется проснувшейся любовью жены Баффина к самому Пирсону. Причем каждый из этих персонажей в разном сочетании может быть соотнесен (с определенной долей игровой условности и совмещенной переходности характеров) с персонажами шекспировской трагедии (Пирсон — Гамлет, Фрэнсис — Горацио, Баффин — Клавдий/Полоний, Рейчел — Гертруда/Офелия, Джулиан — ложный Гамлет/Офелия и т. д.). Надо учесть и тот факт, что большая часть повествования ведется от лица Брэдли Пирсона, адекватность психологического состояния которого в конце романа подвергается сомнению.

В «Черном принце» Айрис Мёрдок удачно экспериментирует с техникой «ложных финалов». Роман имеет, как минимум, три кульминации — «интеллектуальную», «любовную» и «ситуативную».

Интеллектуальная кульминация — анализ «Гамлета», который Брэдли Пирсон проводит для двадцатилетней Джулиан Баффин, дочери своих друзей. Разбирая сложную структуру шекспировского шедевра, Пирсон подсознательно проецирует образ Гамлета на самого себя как художника слова: «Мы защищаемся от бед описаниями и смиряем мир силлогизмами. Чего он боится? — вот главный ключ к душе артиста. Искусство так часто служит нам оградой. <...> Вместо средства коммуникации оно нередко становится способом мистификации».

Однако слова, которыми Гамлет-Пирсон защищается от мира, способны к материализации. Джулиан, игравшая когда-то Гамлета в школьном спектакле, приходит к Пирсону в образе черного принца, пробуждая в его душе Черный Эрос, источник любви и искусства. Любовная кульминация романа, связанная со страстью Пирсона к Джулиан, одновременно может прочитываться как эротический путь познания Платона, когда писатель, соединившись с предметом любви, пытается выйти за рамки созданного им же мира молчания, ценою жизни дописывая свой лучший роман.

Ситуативная кульминация изящно решена пародированием первой сцены романа. Снова телефонный звонок, но теперь Рейчел сообщает о том, что она убила мужа. Парадокс ситуации в том, что смерть оказывается не мнимой, а подлинной, а в убийстве ложно обвинен сам рассказчик.

В целом герои-интеллектуалы романов Айрис Мёрдок, вроде того же Брэдли Пирсона или несостоявшегося филолога Хилари Берда («Дитя слова»), раскрывающиеся для читателя в своих предельно откровенных испове-

дах, несут в себе деструктивный импульс для окружающих. Дело в том, что структура их внутреннего мира установилась в жестких координатах, практически не допускающих каких-либо этических трансформаций, — своего рода «комплекс сартровского Ореста», порождающего разрушение во имя сохранения собственного «я».

Игровое начало, не становящееся самоцелью, постоянные интертекстуальные параллели со многими философскими и литературными текстами, характеры-ситуации, постановка сложных этических проблем, несомненно, роднят романы Мёрдок с произведениями Фаулза, хотя аспекты решаемых двумя авторами экзистенциальных проблем, безусловно, различны.

Джон Апдайк (р. 1932)

Сегодня Джон Апдайк (John Updike) — один из самых авторитетных американских писателей, автор около двух десятков известных романов, нескольких сборников новелл, стихов, эссеистики и критики, пьесы, сочинения для детей... Он отмечен множеством отечественных премий, в том числе и весьма почетной — медалью Хоуэллса, которая присуждается раз в пять лет за лучшие прозаические произведения. Правда, критики далеко не единодушны в оценках его творчества. У него репутация «вечного отличника», а Курт Воннегут иронизирует: мол, Апдайк пишет экзаменационные работы точно в срок и без единой помарки. Но при этом все соглашаются, что он большой мастер-профессионал, только вот не могут точно определить, о чем он пишет. Апдайк обижается: «А мне казалось, что я должен рассказать о многом: что такое Шиллингтон штата Пенсильвания, вся эта масса народа, которая потеряла ориентиры, не способна выразить себя, от чего-то страдает и мается, — все это и есть Америка».

Преданность Америке была отмечена уже первыми рецензентами Апдайка (тогда еще начинающий английский критик, а ныне уважаемый прозаик и исследователь литературы Д. Лодж писал в 1962 г.: «Мистер Апдайк понимает всю абсурдность и ироничность американского образа жизни, но, в основном, он находится с ним в любви и согласии»), когда после окончания университета (1955) и Лондонской школы искусств будущий писатель работал в штате журнала «Нью-Йоркер» карикатуристом и печатал на его страницах статьи, фельетоны, пародии, новеллы, стихи. Вскоре вышли первые сборники его новелл («Те же двери», 1959; «Голубиные перья», 1962), и критики отметили их созвучность с творчеством Сэлинджера. Героем Апдайка, как правило, выступал юноша, а лейтмотивом новелл служила грусть, тоска по уютному и чистому, но уже утраченному миру детства, с его атмосферой любви и тепла.

У Апдайка стойкая репутация «барометра американских настроений». Он сам определяет предмет своего творчества (по крайней мере, раннего периода) «трагедию будней» обычного американца. Причем подчеркивает, что в его книгах «о будничной жизни обычных людей больше связи с современной историей, чем в учебниках и специальных исследованиях по данному предмету».

По своему происхождению, образованию и верованиям писатель и сам является неотъемлемой частью этой жизни. Его предки-немцы сошли на американскую землю более 300 лет тому назад. Его детство прошло в маленьком пенсильванском городке Шиллингтоне («Нью-Йорк был на расстоянии семи долларов — мы тогда измеряли долларом все, и пространство, и

время», — вспоминает Апдайк) под знаком Депрессии и Второй мировой войны. С детства Джон Апдайк признавал единственную нацию — американскую. Дети, рожденные в других краях, представлялись ему почти нереальными и, конечно же, совершенно несчастными.

Первым произведением Апдайка, вызвавшим широкий резонанс у читателей и критиков, стал роман «Кролик, беги» («Rabbit, Run», 1960, рус. пер. — 1979). Как показало время, роман стал первой частью будущей тетралогии, посвященной эволюции рядового американца Гарри Энгстрема, прозванного Кроликом (а Кролик — любимый персонаж американских сказок — добрый, неконфликтный, побеждающий врагов сметливостью и ловкостью) в те времена, когда он был звездой школьной баскетбольной команды и бегал быстрее всех. Теперь ему 26 лет. Он живет в маленьком провинциальном городке и обладает всеми атрибутами счастья: молодостью, работой, женой, сыном, собственным домиком, машиной... Нет только самого счастья... Правда, особых талантов или запросов у Кролика тоже не наблюдается. А еще хуже то, что он совсем не одержим «американской мечтой»: ему почему-то даже в голову не приходит стремиться быть американским президентом. Кролик просто существует. Но вот какое-то скрытое недовольство, тревога, инстинктивная жажда какой-то другой жизни, что-то вроде «модифицированной тоски» по ушедшему детству, какой-то зачаточный комплекс «невинного Адама» не дает ему существовать спокойно. «Он вспомнил, что когда-то читал, будто вся Америка одинакова от побережья до побережья. Ему хотелось знать, он что, чужой только этим людям или он чужой повсюду в Америке?» Для него существует лишь один способ протеста, неконформистского бунта: это движение, примитивное действие, которое соответствует его натуре. И он бежит от бессмысленности, монотонности, будничности. Но в то же время он бежит и от обязанностей, и от ответственности перед семьей, перед теми, кто доверил ему свою жизнь. Ведь именно в результате такого инстинктивного бунта против повседневности случается трагедия — смерть маленькой дочери Энгстромов. Как отмечали критики вскоре после выхода романа, и Кролика, и его жену характеризует моральная незрелость: «Кролик кажется представителем юных американцев, чьи убеждения лишены моральной основы и чья «зрелость» ограничена способностью к воспроизведению себе подобных. В этом смысле, как социальный портрет юношества, чья жизнь складывается из вожделения и ностальгии, аффектации и страхов, зажата между инстинктом и железным порядком, Кролик — достоверный характер» (Г. Эдельштейн).

Другой критик подчеркивал обусловленность этого характера: «Как потрясающее поколение было рождено Первой мировой войной, так и Гарри Энгстром — порождение американской реальности после Второй мировой войны — времени страшного, вульгарного, убийственного по своей конформности, унылого и невыразимо безвкусного» (М. Ругофф, 1960). Все это дало основания назвать апдайковский роман «американской трагедией шестидесятых годов», когда оказалось, что чистый душой, динамичный, физически сильный американский юноша — чужак, не соответствующий основным «мелодиям» своего времени. Он сохранил исключительную для своего окружения, но характерную для американца искренность, природное умение при всех обстоятельствах оставаться самим собой. Именно этими особенностями Гарри и привлекает людей, раскрывающих ему свои сердца, но это только вносит трагизм в их жизни, поскольку лишенный чувства ответственности Гарри не чувствует себя хозяином ни в собственном доме, ни в своей стране.

Апдайк стал «постоянным спутником» Гарри Энгстрема, писатель обращается к его образу каждые 10 лет. Процесс инициации «среднего американца» продолжается в романе «Кролик исцеляется» («Rabbit Redux», 1970). Прошло десять лет, и уже все забыли, что Гарри был когда-то лучшим бегуном... Теперь он нигде не бежит, превратившись в полного конформиста — он поддерживает все решения и начинания своего правительства, в том числе и войну во Вьетнаме, которая всколыхнула всю страну. «Лучше там, чем здесь, — считает он, — лучше маленькие войны, чем большая». Ведь это одна из его «проклятых американских привилегий — не думать о политике».

Однако счастья не прибавилось в его жизни и через десять лет. На сей раз от него ушла жена — к человеку, по ее мнению, более прогрессивно мыслящему. А Гарри, оставшись один с десятилетним сыном Нельсоном, ищет сообщения, выходит за границы привычного домашнего мирка, и это дает возможность писателю шире показать американскую реальность и общественное сознание бурных 60-х. В жизнь Гарри — а значит, и в роман — вторгается негритянская община, симпатичная девушка, убежавшая от своих зажиточных родителей, к которой очень привязался мальчик Нельсон (да и сам Гарри), черный дезертир... В дискуссиях звучат цитаты из марксистской литературы и призывающей к гражданской активности публицистики. Поколебать конформизм Гарри никому не удастся, но вот трагедию на тех, кто с ним сблизился, да и на самого себя он «накликает»: уважающие себя соседи в знак протеста против того, что в их округе поселяется негр, в отсутствие Нельсонов поджигают дом. В то же время Гарри теряет работу: перешедшей на прогрессивную технологию типографии не нужен больше лнотипист. Утративший все Гарри встречается на пожарище с женой (которая уже надоела любовнику). Опустошенные и безвольные, они воссоединяются в каком-то мотеле. Наконец-то Гарри достигает состояния покоя, соответствующего его вызревшему духовному конформизму.

Следующая часть цикла о Кролике — «Кролик разбогател» («Rabbit Is Rich», 1981, рус. пер. — 1986) — представляет нам счастливого Гарри. Получив наследство от тестя, «разбогатев» (безусловно, в названии, как и во всех ситуациях, в которую поставил писатель героя, содержится ирония: ведь и то в общем-то достаточно скромное наследство, которым распоряжается Кролик, фактически принадлежит не ему, а его жене), он наконец-то гармонизирует свои отношения с миром, который предоставляет ему столько примитивных благ, а заодно — и с самим собою. Теперь его раздражает собственный сын Нельсон, который, с одной стороны, угрожает его стабильной обеспеченности, будучи законным наследником дедовского капитала, а с другой стороны, очень напоминает ему собственную молодость своей инфантильностью, безответственностью, раздвоенностью натуры, постоянной внутренней встревоженностью. Традиционную для американской литературы тему «поиска отца» Апдайк переакцентирует, подчеркивая таким образом безграничную безответственность Кролика, сформировавшегося конформиста-потребителя. Гарри страстно желает «разойтись» с Нельсоном, попросту избавиться от него, погрузиться в покой и комфорт. Бегать он теперь собирается только по вечерам для сохранения фигуры. Так завершается эволюция образа Гарри Энгстрема, прошедшего путь от инстинктивного неконформизма, анархического бунта здоровой честной примитивной молодой натуры до уютно расположившегося в комфортной общественной нише обывателя.

В последнем романе тетралогии «Кролик отдыхает» (1990) Апдайк отслеживает судьбу своего героя до мирного и «благополучного» конца, до естественной смерти, которая уже навсегда останавливает его бег. Цикл о Кролике принес автору высокие литературные награды США (скажем, третий роман — сразу три: Пулитцеровскую, Национальную и премию критики).

В других романах («Пары», 1968; «Давай поженимся», 1976, рус. пер. — 1978) Апдайк обращается к героям интеллектуальным, людям интеллигентных профессий, творческим. Именно они, в прошлом обитатели Главной улицы, населяют теперь так называемую «сабурбию» — зеленые пригородные зоны для относительно обеспеченных и привилегированных. Но теперь и они из творческих работников превращаются в служащих, чиновников, чьи усилия и таланты должны только удовлетворять потребности потребителей, полностью обслуживать потребительскую индустрию. Единственной сферой проявления индивидуальности для них остается интимное — как это ни парадоксально — секс. По этому поводу Апдайк замечает: «Секс, конечно же, не составляет все содержание «Пар». Они о сексе как о возникающей религии, как о единственном, что остается. ...Я не представляю героев книги сборищем чудовищ. Для меня они люди, запечатленные в определенный исторический момент — кстати, сейчас уже минувший. Люди в книге существуют в обществе, но не имеют никакого желания его перестраивать. Скорее, в его щелях через тела и голоса друг друга (здесь ужасно много разговоров) они ищут утешений для себя». И здесь Апдайк верен заявленной в начале творческого пути теме — трагизму будничного существования американца, но решает ее на популярном в эпоху сексуальной революции конкретном образном материале, широко пользуясь заодно и модным фрейдистским психологическим анализом. Как расшифровывал писатель в интервью корреспонденту «Нью-Йорк Таймс Бук Ревью», ««Пары» в моей голове были микроскопосом среднего класса Америки, который существует в одной духовной атмосфере со всеми нами от Беркли до Бостона».

Летописец будней Америки, Апдайк вместе с тем является автором одного из наиболее ярких философских произведений XX в. Необходимость острашения, очуждения от материала, зачастую автобиографического, Апдайк начинает ощущать еще в ранний период своего творчества. Он ищет различные пути для достижения большей обобщенности, глубины, философичности. В определенной мере такую функцию выполняет мифология в одном из самых известных романов Апдайка — «Кентавр» («The Centaur», 1963, рус. пер. — 1965), где в качестве «канвы» использован греческий миф о кентавре Хироне («Мое поколение выросло не на Библии, — говорил Апдайк в одном из интервью («Пари Ревю», серия 4, 1974). Греческие мифы кажутся ближе к современности, чем еврейские... Скажем, Фрейд использовал их для определения множества состояний психики».

Не очень процветающий художник-абстракционист вспоминает свое детство, три зимних дня 1947 г. Автобиографичность книги не подлежит сомнению: происхождение героев совпадает с «исходными данными» автора, детали их жизни имеют аналоги в его прошлом, скажем, любовь к Вермееру или путешествия Питера с отцом в Нью-Йорк, куда Апдайк-старший ездил вместе с сыном проводить брата. Автобиографичность сообщает особую достоверность, убедительность «местному колориту», мировосприятию подростка. Перед нами разворачивается реальная Америка середины XX в. со всеми приметами ее будничной жизни — маленькие городки, школа, кафе... Последующая атмосфера наивности, когда меняются ориентиры, а политический

вектор показывает на «холодную войну». А еще над всем нависает призрак Депрессии, когда главный герой Джордж Колдуэлл, обремененный заботами о жене и маленьком сыне, долгое время не мог найти работу, и это воспоминание живет в нем даже в описанные зимние дни 1947 г., которые вспоминает его сын Питер, когда ухудшается здоровье, все больше о себе напоминает приближающаяся старость, да и обстоятельства складываются неблагоприятно. В этой будничной жизни страдает, любит, старается творить добро очень хороший человек, странный и не приспособленный к окружающему, Джордж Колдуэлл. Чудак и неудачник, он не просто живет, а еще постоянно размышляет, ищет смысл жизни. Учитель естествознания, он старается найти ответ на уровне своей науки.

На одном из уроков Джордж читает ученикам блестящую лекцию о происхождении жизни на земле, заканчивая ее на пафосной ноте, моментом, когда, наконец, появилось «трагическое животное, имя которому — человек». В воспоминаниях впечатлительного мальчика, который со временем стал художником, это время покрывается флером сказочности, реальность и миф сливаются, становятся нераздельными, сосуществуют «на равных» в одной фразе. Фактически ведь это он творит миф о своем отце, учителе Джордже Колдуэлле, кентавре Хироне. Сам же он себя ощущает Прометеем, прикованным к скале. Преподавательница физкультуры Вера Хаммел видится в облике обольстительной, легкомысленной богини Венеры, а толстый, потный, пыхтящий директор школы Зиммерман кажется облаченным силой и властью Зевса-громовержца...

Уже тот факт, что автор снабдил роман словарем мифологических персонажей, как бы подтверждает заявленную писателем задачу. «Мифология — самое ядро книги, а не внешний прием... Мифы участвуют в романе в разных функциях: иногда подчеркивают ощущение контраста, порой их назначение — сатирически заострить мысль либо «пробиться» сквозь материальный мир, отделить его от мира идеального, чтоб еще резче оттенить отчужденность Колдуэлла от этого материального мира. Я стремился, чтобы реалистическое отображение и мифы, взаимопроникая, дополняли друг друга и действительность создавала бы некую оболочку мифу», — считал необходимым уточнить писатель¹. Чем был бы Джордж Колдуэлл, если бы по временам не представал перед нами в образе богоподобного Кентавра? Провинциальным недотепой, странным, нескладным, бесхарактерным человеком. Плохим учителем, доброта и мягкость которого не способны восполнить педагогические промахи: неумение установить контакт с классом, заставить учеников слушать себя. Таким он и видится Зевсу-директору, да и вообще большинству своего окружения. Таков он и на самом деле. Однако лишь как бы на поверхности своего естества. И за эту «поверхность» порой бывает мучительно стыдно его сыну Питеру. В эту «поверхность» мечут свои «стальные стрелы» по-детски жестокие питомцы Колдуэлла. Но это не весь Колдуэлл. В нем есть еще «кентавр Хирон». И его присутствие ощущают даже самые бесчувственные. Почти все ощущают, что Колдуэлл — человек необычайный, может быть, даже великий. Влияние колдуэлловского «величия» обязательно скажется. И тогда самый нерадивый и жестокий из учеников изберет профессию учителя. Потому что его учителем был «кентавр Хирон».

¹ Стояновская Е. Беседуя с автором «Кентавра» // Иностранная литература. 1965. № 1. С. 256.

Кентавр Хирон — это мудрость, сила, красота души. То истинно человеческое в Колдуэлле, что глубоко запрятано в нем, но составляет его природную сущность. И более того. «Образ страдающего кентавра, — как верно подметил Д. Гранин вскоре после выхода романа на русском языке, — полужеловека-полуконя, создает уходящую в бесконечность прошлого и будущего историю человеческой души, мятущейся между небом и землей, между бессмертием и гибелью, между мечтой и повседневностью». Так сама неистребимая неумирающая способность человека — особенно творческого — к созданию мифов используется Апдайком для очень своеобразного воссоздания единой человеческой истории в одном конкретно-историческом моменте.

«Кентавр», который «вводит» через мифологию в мировой контекст провинциальную Америку, для Апдайка может считаться произведением знаковым, переходным. К 80-м гг. показания «барометра» общественных настроений, как называли Апдайка критики, все больше показывает усиление философского начала. В 1984 г. выходит роман Апдайка «Иствикские ведьмы» («The Witches of Eastwick»). Действие его происходит на Атлантическом побережье, в маленьком городке, чье прошлое кровно связано с американской историей и первыми поселенцами, а герои нетипичны и непривычны для писателя: это три женщины, сознательно образовавшие собственный мини-социум, как бы отмежевавшись от благопристойного провинциального городка, в котором протекает их жизнь. Более того. Мужчины в этот социум не допускаются, а дамы еще хотят самостоятельно и достаточно необычно, прибегая к заговорам и таинственным ритуалам, вершить собственный суд и определять судьбу других женщин, в основном своих соперниц. Потому и называют их ведьмами. Конечно, нити тянутся, с одной стороны, к американской истории, ибо ироничная травестированная аналогия с Сэйлемскими процессами XVII в. очевидна. Апдайковский текст с эпиграфом из Ницше («Вспомните знаменитые процессы ведьм: большинство мыслящих и гуманных судей не сомневалось в виновности обвиняемых; сами ведьмы не сомневались в своей виновности, но вины-то не было») вопрос о вине приближает к современности: можно ли считать виной мысленное преступление, воображаемое зло? При всей ироничности, орнаментальности, сексуальной расчлененности текста, его динамичности вопрос этот в подтексте постоянно сохраняется. Но апдайковский текст строится не только на подтексте, но и на интертекстуальности, потому что готорновская «Алая буква» в нем присутствует и ощущается также постоянно: и в ситуации трех женщин, стоящих обособленно от городского коммьюнити, и в их аморальности с точки зрения пуританской морали, и в самом письме, эпистеме писателя, который передает эпоху через ее мышление, сознание и подсознание, и, наконец, в появлении «мужчины со стороны» — химика Ван Горна, ситуационно сближаемого с Чиллингуортом из «Алой буквы».

Но и психологическими изысками глубина этого игрового романа, в котором изобилуют барочные элементы и готическая мистика, не ограничивается. Известная канадская писательница Маргарет Этвуд отозвалась на роман «Иствикские ведьмы» большой статьей («Нью-Йорк Таймс Бук Ревью», 13 мая 1984 г.), в которой пыталась доказать, что основная тема романа — это вписанность человека в природу, единство с природой, даже если природа и представлена «злой», дьявольской силой. Да, природа, которая в грех частях романа совершает полный цикл, вовлекает героев в свою орбиту, особенно наиболее романтический образ — Александру: она в своей стихии и в дождь, и в бурю, она — прямо как Господь Бог — лепит из глины

фигурки людей... Она и совершает заговоры... Тот же, кто в этом романе выполняет роль «дьявола», — химик по образованию. И, обратившись в христианство, перед тем как скандально исчезнуть из городка, он обращается к прихожанам с проповедью о единстве живой и неживой природы. И когда заканчивается то ли шаш, то ли карнавал и все главные его действующие лица покидают город, ничто не изменяется ни в его быте, ни в его бытии. «Старые особняки хранят таинственные шумы, и осы, поселившиеся в них погибают от страха. Факты финансовых неурядиц похоронены в сейфах и не представляют ни для кого интереса. Интересно то, что впитано нашими умами, что после нас остается в воздухе, в атмосфере. Ведьмы ушли, исчезли, мы были только этапом в их жизни, а они — в нашей. Но зеленоглазый дук Сьюки продолжает стучать каблучками по тротуарам, а черная тень Джейн скользит под луной. Слухи о днях, когда они были среди нас, яркие и творящие зло, сделали широко известным название городка среди других и среди тех из нас, кто живет здесь постоянно. Они оставили нечто значительное, невидимое и волнующее, что недоступно нашему пониманию. Мы встречаем это, сворачивая за угол, где Хемлок-стрит переходит в Оук-стрит, оно здесь, когда мы выходим на побережье после окончания сезона, и Атлантика в своей черноте отражает плотные серые облака: скандал, жизнь, как дым, поднимающаяся, свиваясь в легенды». Так заканчивается роман.

Еще в 70-е гг. мэтр американской критики Альфред Кейзин назвал Апдайка «наш христианский реалист сабурбин». Близость Апдайка к религиозной моральности отмечалась многими исследователями даже в самых расхожих его произведениях, во многих новеллах. Непосредственное обращение к образу Бога находим в романе «Версия Роджера» («Roger's Version», 1986), где обсуждается возможность доказать существование Бога при помощи компьютерной техники. Здесь (естественно, иронически) утверждается, как бы это ни звучало парадоксально, — церковная ересь Богом именуется не порядок и не гармония, но сомнение. Учитывая время создания романа, нельзя не отметить его созвучия с постмодернизмом, который в эти годы в США обретает статус академического направления.

В сборнике «Самосознание» (1989) много говорится о целительности общения с такими христианскими мыслителями и поэтами, как С. Кьеркегор, Т. С. Элиот, Г. К. Честертон, М. де Унамуно, которые не раз спасали Апдайка от капитуляции перед цинизмом. Но говорится и другое: «Я не нашел того успокоения, которого жаждал. Ведь разве мы способны примириться с тем, что эта наша жизнь — единственная? И не в том ли главное отличие комедии от трагедии, что трагедия отказывает нам в возможности все начать заново?»

Роман «Когда цветут лилии» (1998) задуман и написан как «великий американский роман», как эпохальное произведение, о создании которого мечтает каждый писатель. В нем через историю одной семьи передано движение американского сознания в XX в.

Одноэтажная Америка Ш. Андерсона и С. Льюиса (нарисованная гораздо мягче, с апдайковской иронией, а не с синклеровским сарказмом) — таков корпус первой части. В технике Дос Пассоса в текст вводятся блоки новостей, но, в отличие от Пассоса, Апдайк объединяет и глобальное, и частное в одном фрагменте, лирически (а может, ностальгически) окрашивая даже официальную информацию. К тому же все происходит в Патерсоне, городе У. К. Уильямса, воспетом поэтом как центр Америки. Герой этой части — типичный американец своего времени, яркая неординарная индивиду-

альность пресвитерианский пастор Кларенс Уилмот. Начитавшись дарвинистов и фрейдистов, он утрачивает веру в Бога, отрекается от сана, сначала пробует продавать энциклопедию, но, увидев бесперспективность этого занятия в американской глубинке, пристрастается к кино — куда более популярному и захватывающему, чем естественные знания.

Детям Кларенса приходится самим прокладывать себе дорогу, и каждый из них идет в жизни своим путем. Самой захватывающей — и плодотворной с точки зрения осмысления американской идеологии — является часть, связанная с внучкой Кларенса Эстер, которая становится кинозвездой. Эстер полностью покорена кино с детства, ее протейская натура как будто создана для экранных превращений, для жизни в мире иллюзий. Она становится известной артисткой, причем не в театре, а именно в кино, потому что именно кино ориентировано на примитивный «сигнал», на жест, на движение, на позу, а не на сложное и значительное слово. Апдайк мастерски выписывает не только сам процесс формирования «звездной психологии», но и неразрывную сочлененность реальной американской истории с ее непрямым зеркальным отражением в киноиллюзиях.

Последняя часть, действие которой происходит непосредственно в современности (90-е гг.), связана с сыном Эстер Кларенсом. В отличие от ритмически замедленной первой, размеренной второй, романтической, несколько сказочной третьей, она динамична и напряжена. Мальчик, который вырос в тени матери-звезды и никогда не ощущал собственной человеческой ценности или значимости (не видели ее в нем и окружающие), совершенно случайно волею судьбы попадает в экстремальную ситуацию. Маленькая община верующих под предводительством самозванного «пророка» решительно защищает собственные убеждения от целого мира, из-за чего начинается религиозная война. Реальность, в которую оказывается втянутым Кларенс, представляется ему грандиозной кино постановкой, в которой он наконец-то может самореализоваться, сыграть роль мудрого героя. Приняв Бога, он изменяет имя Кларенс на Исая, играет свою роль до последнего (или становится самим собою), до мученической смерти.

Цельность последнего крупного романа Апдайка весьма относительна. Синтез, которого он достиг в «Кентавре», в «Лилиях» смотрится натянутым, однако можно быть благодарными автору за талантливые наброски основных идеологем XX в. Америки.

Апдайк не только прозаик и поэт, он регулярно выступает с рецензиями на страницах «Нью-Йоркера», автор многочисленных статей и предисловий. В одном из них, предваряющем «Лекции по зарубежной литературе» В. Набокова, он восхищается мастером, провозгласившим своим кредо: «Всякий большой писатель — большой обманщик». Апдайк разъясняет: «В его эстетике невысока цена скромной радости узнавания и плоской добродетели жизнеподобия. Для Набокова мир — сырье искусства — сам есть художественное создание, настолько невещественное и призрачное, что шедевр, кажется, можно соткать из воздуха, одним только актом властной воли художника»¹. Однако сам Апдайк-писатель иначе воспроизводит мир. Он описывает и воссоздает его настолько зримо, ощутимо, предметно, в цвете и свете, звучании и тактильности, что, по мнению критиков, вещи под его пером обретают статус благословенных. Собственно, вязь письма, эпистема Апдайка,

¹ Набоков В. Лекции о зарубежной литературе. М., 1998. С. 21.

как бы обволакивающая внешний мир, несомненно направлена к сущности для писателя внутреннему миру, который слит с внешним в единое целое. Такому способу изображения во многом способствует свойственная большинству произведений писателя позиция автора/нарратора, одновременно родственного герою и отстраненного от него дистанцией иронии.

Стилистика Апдайка динамична, находясь в постоянном контакте с движущейся эстетикой современности. Джон Апдайк не чужд экспериментирования, творческого осмысления новых методик и открытий. Он широко пользуется не только усилением текста за счет подтекста и фигур умолчания, но и его расширением и углублением через интертекстуальность, создание метаповествования, игровых моментов, многоуровневости раскрытия смыслов. Хотя в самый разгар постмодернистского бума один из корифеев американской литературно-критической мысли, Ихаб Хассан, определил место Апдайка «не среди постмодернистов», не выходя за заявленные границы своей реалистичности, преданности американской повседневности, Джон Апдайк творчески выражает «дух и тело» современной Америки.

Генрих Бёлль (1917—1985)

В Германии второй половины века эстафету расчетов с Третьим рейхом и войной из рук писателей-антифашистов военных времен приняла большая группа прозаиков, поэтов и драматургов, вошедших в литературу во второй половине 40-х — начале 50-х гг. Современники называли их произведения «литературой развалин», связывая их с радикальным литературным объединением «Группа 47».

«Группа 47» явилась первой в Западной Германии попыткой объединить молодую, антифашистски настроенную интеллигенцию и приобщить ее к демократическим преобразованиям. С этой целью при «военных правительствах» западных зон оккупации были созданы так называемые комиссии по перевоспитанию населения. В рамках «мероприятий по перевоспитанию» вернувшийся из американского плена писатель **А. Андерш** получил лицензию на издание двухнедельного журнала «Дер Руф» — «Ключ. Независимые листки молодого поколения». Первый его номер вышел 15 августа 1946 г. Начиная с четвертого номера (1 октября 1946 г.) к изданию журнала присоединился **Г. В. Рихтер**. Вокруг журнала быстро сложилась группа довольно близких по образу мысли писателей и поэтов, среди которых наиболее активными были В. Кольбенхоф, В.-Д. Шнурре, В. М. Гуггенгеймер и др.

Журнал «Дер Руф» публиковал в основном работы молодых литераторов, но он перепечатывал также и произведения известных писателей-антифашистов, в частности А. Зегерс, Б. Брехта, подчеркивая тем самым приверженность этой традиции. Томас Манн, внимательно следивший за первыми шагами журнала, прислал редакции и читателям письмо, в котором отмечал, что «Дер Руф» продолжает сохранять тот облик, который он обрел как лагерная газета немецких военнопленных в Америке. Однако американская политика в конце 1947 г. уже далеко разошлась с антифашистскими декларациями времен Второй мировой войны, поэтому слишком радикальная антифашистская позиция журнала привела к конфликту с американской военной администрацией, в результате чего А. Андерш и Г. В. Рихтер были вынуждены уйти из журнала.

Оставшись без работы, бывшая редакция журнала «Дер Руф» решила предпринять новое издание. Летом 1947 г. друзья встретились в одном из

байварских сел, чтобы привести в исполнение свое намерение, однако выяснилось, что по материальным причинам из этого плана ничего не получается. Тогда решили прочесть вслух имевшиеся рукописи. Потом разгорелось горячее обсуждение. А когда настало время расставаться, решили в недалеком будущем встретиться вновь. Организационные и координационные вопросы взял на себя Ганс Вернер Рихтер. Так образовалась «Группа 47» и сложились формы ее работы. Группа дважды в год проводила свои встречи с приглашением новых авторов и литературных критиков. У нее появилась своя поощрительная премия, которая присуждалась начинающим, еще неизвестным авторам, и, если посмотреть на список писателей, отмеченных этой премией, становится очевидным, что «Группа 47» дала путевку в литературную жизнь ярчайшим дарованиям послевоенной литературы. Лауреатами премии «Группы 47» стали Гюнтер Айх и Генрих Бёлль, Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман, Мартин Вальзер и Гюнтер Грасс.

Биография **Генриха Бёлля** (Heinrich Böll) во многом похожа на биографии других его литературных сверстников: сын краснодеревщика сначала посещает народную школу, потом классическую гимназию, после 1933 г. проходит в ней «перевоспитание» по-нацистски, в 1939-м его призывают в вермахт, как говорилось в призывной повестке, «на несколько недель для участия в военных учениях», которые продолжались для него до 1945 г. и закончились дезертирством из армии. Первая книга Г. Бёлля — повесть «Поезд никогда не опаздывал» («Der Zug war pünktlich») — появилась в конце 1949 г. За ней последовал сборник рассказов «Путник, когда ты придешь в Спа...» («Wanderer, kommst du nach Spa...», 1950). В мае 1951 г. Бёлль впервые присутствовал на встрече «Группы 47» и прочел там рассказ «Черные овцы» («Die schwarzen Schafe»). За этот рассказ ему была присуждена премия «Группы 47». Это было началом его литературной славы и активной деятельности в этом объединении антифашистски настроенных писателей. В издававшейся этой группой газете «Ди Литератур» он напечатал свою первую публицистическую статью «Я привержен литературе развалин». С тех пор и до конца жизни он своей публицистикой активно влиял на весь общественно-политический и литературный процесс Германии.

Г. Бёлль — великолепный мастер короткого рассказа и миниатюрной сатиры, автор острополитических и морально-психологических радиопьес, но литературную славу он обрел главным образом своими социально-критическими романами и повестями, философским подтекстом которых звучали когда упрек, когда сожаление, что соотечественники не хотели взглянуть дальше своего носа и задуматься о том, что для них по-настоящему важно. Все произведения первого периода творчества Бёлля повествуют о жизни на развалинах Третьего рейха и о том, что и как привело Германию и немцев к этим развалинам. Повесть «Поезд никогда не опаздывал» была первым опытом такого рода. Рисуя судьбу солдата Андреаса, которого поезд везет на Восточный фронт, Г. Бёлль целой серией художественных приемов придает этому образу обобщающее значение. Судьба этого солдата — это судьба всех немцев, попавших в гитлеровскую «машинерию» войны. Каждый из немцев мог бы сказать, как Андреас: «Этот поезд стал частью меня, и я — часть этого поезда, который несет меня навстречу моему предопределению». И это предопределение при любом раскладе одно: смерть. Можно ту-по-покорно ехать в воинском эшелоне на запад или восток и умереть от пули французской или русской. Можно попытаться покинуть поезд и при этом умереть от пули немецкой. Другого не дано. Андреас пытается вы-

рваться из мертвой хватки гитлеровской военной машины, но погибает, подорвавшись на mine.

Большой общественный резонанс вызвало появление романа Г. Бёлля «Где ты был, Адам?» («Wo warst du, Adam», 1952). Действие романа охватывает временной отрезок с лета 1944 по весну 1945 г., т. е. самый конец войны. С первых его страниц перед читателем предстает «машинерия» войны: длинная цепочка построений «в колонну по три», за которой совершенно не исчезает живой человек. Для стоящего перед серой солдатской массой генерала это всего лишь функционирующие или нефункционирующие, подающиеся или не подающиеся комбинированию пистолеты, автоматы, пулеметы, минометы. Эта масса дробится на все более мелкие и мелкие «колонны по три». Генерал, полковник, капитан и даже обер-лейтенант остаются где-то далеко. Но когда в результате всех перестроений «колонн по три» солдат остается один, он оказывается целиком во власти унтер-офицера, который может сделать с ним все, что пожелает.

Война в изображении Г. Бёлля — это практическое применение перфекционизма военной машины. Но война — это и неприкрытое проявление сущности фашизма. Фашизм — это система тотального подавления человеческой личности, машина иерархического подчинения людей по принципу «фюрерства». В ней каждый человек отдан во власть самого мелкого и самого близкого «фюрера», произвол которого не ограничен ничем, кроме произвола стоящего над ним более «главного фюрера», над которым стоит еще более «главные» вплоть до Гитлера. Перфекционизм военной машины и тотальный механизм фашистской диктатуры сливаются воедино в войне. В этой системе человек никогда не остается наедине с самим собой, разве что в клозете или перед лицом смерти. Смерть и страх являются главным двигателем всех поступков человека в этой системе. Это Г. Бёлль выразительно показывает на примере ефрейтора Файнхальса, который добр и отзывчив, устал от войны, во многом не согласен с тем, что происходит, не согласен с приказами, но в точности выполняет их, ибо это приказы. Так он прошел всю войну, но уже после капитуляции, на пороге родного дома Файнхальс погибает от взрыва немецкого снаряда, выпущенного ревнивым исполнителем приказа «Не сдаваться!» по дому, над которым был поднят белый флаг.

Г. Бёлль художественно разрабатывает в этом романе не только тему фашизма и войны. Он вскрывает глубинные корни фашистской идеологии, напоминает о ее ужасающих последствиях. Картины механизма «фронтového» уничтожения солдат он дополняет изображением «тыловых» фабрик истребления людей — фашистской системы концентрационных лагерей и крематориев. Одинаковые мебельные автофургоны отвозят солдат на «фронтową» смерть и заключенных концлагеря на «тыловую» смерть. Яркими эпизодами из «будней» концентрационного лагеря Г. Бёлль высмеивает и опровергает фашистскую теорию «превосходства арийской расы». По иронии природы «чистокровный немец» оберштурмфюрер Фильскайт наделен совершенно неарийскими антропологическими чертами. Он черноволос, среднего роста, худ, бледен и имеет совершенно негерманский вид. В противоположность ему заключенная в концлагерь венгерская еврейка Илона является как бы идеальным воплощением официально провозглашенных черт нордической расы, которых нет у оберштурмфюрера. Это полнокровная локурая девушка с голубыми глазами и огромным духовным миром. Даже в области музыки, в которой Фильскайт считал себя непревзойденным мастером, Илона превосходит его. Это вызывает приступ бешенства у Фильскайт-

та, и он устраивает зверскую кровавую расправу над Илоной и другими заключенными.

Сведение счетов с фашистским прошлым Германии не заслоняет от писателя проблем послевоенной жизни. В 1953 г. он публикует роман «И не сказал ни единого слова» («...und sagte kein einziges Wort»). Это сочувственный анализ семейного кризиса, возникшего на почве безысходной бедности. Два года спустя ситуация в стране меняется, и вместе с ней меняется проблематика произведений Г. Бёлля. Германия входит в фазу «экономического чуда», и писатель считает своим долгом напомнить соотечественникам, что, кроме материальных ценностей, существуют ценности духовные, о которых забывать нельзя. В романе «Дом без хозяина» («Haus ohne Hüter», 1954) Бёлль впервые изображает не отдельного «маленького человека» в его среде, а дает развернутое социальное полотно всего общества. Он использует прием контрастирования идеального представления о мире и реальную его действительность. Достигается это благодаря тому, что «взрослый» мир наблюдается и оценивается глазами ребенка. Герои романа — два мальчика-сироты, родившиеся в 1942 г., две солдатские вдовы, бабушка со странностями, один «моральный» и множество «аморальных» дядей. Мальчики Мартин и Генрих учатся в одном классе и трогательно дружат между собой, но их разделяет «взрослый» мир: мать Мартина богата, а мать Генриха бедна. Жизнь в одной и другой изуродована войной, и обе они пытаются справиться с утратой отцов своих детей. Мать Мартина Нелла ищет прямых виновников гибели ее мужа поэта Раймунда Баха и строит различные планы мести, а мать Генриха Вильма, живущая то с одним, то с другим «аморальным» дядей, ищет кормильца для семьи, а не виновников гибели мужа. Да этих виновников в послевоенной Германии и не найти. Палачи давно переряжились в одежды «демократов», и, подобно бывшему редактору фашистской газеты Шурбигелю, торгуют именами и славой погубленных ими людей.

Проблема «преодоления прошлого», прошлого в настоящем переходит и в следующий крупный роман Г. Бёлля «Биллиард в половине десятого» («Billard um halb zehn», 1959). В связи с усилившимися реставрационными тенденциями в западногерманском обществе она приобретает остроактуальное значение, и Г. Бёлль дает свой ответ на вопросы времени. В центре романа — три поколения семейства Фемелей, история которых связана с аббатством Святого Антония: старый Генрих Фемель построил аббатство в начале века, сын его Роберт взорвал аббатство в конце войны, а внук его Иозеф получает предложение руководить работами по восстановлению аббатства. Действие романа происходит в течение одного дня, в который отмечается 80-летний юбилей Генриха Фемеля, но в этом одном дне сконцентрирована вся история Германии XX в., символом которой становится аббатство Святого Антония. Вся интрига романа строится вокруг вопроса, почему Роберт взорвал аббатство. Постепенно выясняется, что это был протест против той Германии, которая породила фашизм и виновна в гибели миллионов людей. К этому протесту духовно присоединяются все члены семьи Фемелей: старик порывает со многими консервативными привычками, Роберт усыновляет мальчика, оставшегося сиротой после войны, а Иозеф отказывается восстанавливать аббатство.

Романом «Глазами клоуна» («Ansichten eines Clowns», 1963) начинается новый период творчества Г. Бёлля, напрямую связанный с развитием политических событий в Западной Германии, которые в конце 60-х гг. вылились в

«молодежный бунт». Это время публичного суда поколения сыновей, выросших после войны, над поколением отцов, принявших нацизм и виновных в принесенных фашизмом ужасах. Это время открытого протеста против ретаврации прошлого и милитаризации Германии в рамках НАТО. Г. Бёлль, конечно же, на стороне молодого антифашистски настроенного поколения. Герой его романа Ганс Шнир является ярким представителем этого протестующего поколения. Он выходец из богатой семьи и мог бы иметь блестящую карьеру в высших кругах общества, если бы признал принципы этого общества, принципы своего отца. Но он бросает вызов миру отцов и предпочитает сам зарабатывать деньги своим искусством клоуна. Однако он терпит неудачу в этом индивидуальном бунте. От него уходит в «добропорядочное» католическое общество его любимая женщина Мария, он теряет свою артистическую форму и работу. В конце концов его публичный демонстративный протест против социальных устоев общества вопреки желанию Шнира превращается в клоунату на посмешище веселящейся карнавальная толпа преуспевающих и довольных «бундесбюргеров».

В последующих произведениях жизненная ситуация героев Г. Бёлля обостряется. В романе «Групповой портрет с дамой» («Gruppenbild mit Dame», 1971) главную героиню Лени Груйтен подвергают многим социальным репрессиям, сын ее в тюрьме, окружающие ее травят, судебные исполнители усердно стараются отнять у нее квартиру и последнее имущество. Фиктивный рассказчик, помечаемый в романе сокращением «Авт.», не повествует о ее жизни, а ведет дознание, опрашивая более двадцати лиц, знающих жизнь Лени, и из этих «показаний» складывается и история ее любви к русскому военнопленному, живым напоминанием о которой является их сын Лев, и картина «бытового фашизма», в атмосфере которого прошла жизнь героини.

Попытки разобраться в самых острых проблемах действительности Западной Германии, анализ действующих структур власти, тотально опекающей всех и каждого жителя страны, сопоставление этих структур с системой власти фашистов и организацией немецкой машины войны и насилия в недавнем прошлом и в настоящем делают позицию моралиста Г. Бёлля все более политической. Это ярко проявляется в его последних произведениях «Утраченная честь Катарины Блум, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» («Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie die Gewalt entstehen und wohin sie führen kann», 1974) и «Предусмотрительное охранение» («Fürsorgliche Belagerung», 1979). Роман «Утраченная честь Катарины Блум» на примере трагически раздавленной любви Катарины и ее друга Геттена разоблачает «демократическую» прессу как аппарат насилия над людьми. А роман «Предусмотрительное охранение» рисует разветвленную полицейскую паутину, охватывающую всю страну и служащую «предусмотрительному предупреждению беспорядков», т. е. политических выступлений молодежи. Вышедший в год смерти Г. Бёлля роман «Женщины на фоне пейзажа с рекой» («Frauen vor Flusslandschaft», 1985), изображающий закурленную сторону жизни боннской политической элиты и ее влияние на официальную политику, довершает анализ социальной формации, сложившейся в ФРГ в послевоенный период.

Художественное творчество Г. Бёлля получило широкое признание не только у него на родине. Его произведения переведены на многие языки мира. В 1972 г. он за выдающийся вклад в развитие мировой литературы был удостоен Нобелевской премии.

Гюнтер Грасс (р. 1927)

Имя Гюнтера Грасса (Günter Grass) появилось на литературной арене в 1955 г., когда он выступил на страницах западногерманского журнала «Акценте» как поэт и автор социально острых рассказов. В 1958 г. он прочел на заседании «Группы 47» написанный в остросатирической манере рассказ «Просторный халат», за который ему была присуждена премия этой группы. Выделив литературные достоинства молодого автора, участники встречи не ошиблись. Этот рассказ был главой из романа «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel»), появление которого в 1959 г. вызвало бурную реакцию критики и читателей ФРГ — от безграничных восторгов талантом до яростного возмущения «цинизмом» автора.

Он родился и вырос в Данциге. В 1944 г. был мобилизован в армию, в 1945-м получил ранение и попал в американский плен. После возвращения из плена в 1946 г. был сельскохозяйственным рабочим, каменотесом, работал на калийных рудниках. Потом получил художественное образование в Дюссельдорфе и Западном Берлине. Его выставки графики и скульптуры в 1955 и 1957 гг. принесли ему признание знатоков и коллег. Но литературные интересы все же взяли верх, хотя графическая прорисовка и пластичность его фигур, живая осязаемость его персонажей постоянно выдают в писателе руку живописца и ваятеля.

Роман «Жестяной барабан» подхватывает и продолжает антифашистскую и антивоенную традицию немецкой литературы. Оскар Мацерат, от имени которого ведется повествование, пациент психиатрической больницы, ищущий здесь укрытия от грандиозности и величия «нормальной» жизни, с трехлетнего возраста отказался расти и не расстается со своим жестяным барабаном, отбивая на нем дробь в такт поступи времени. Рисунок этой барабанной дроби, сопровождающей всю историю Германии XX в. от зарождения нацистского движения в 20-е гг. до краха гитлеровского Третьего рейха, явно выражает неприятие происходившего. Он перечеркивает все те ценности, которые так возвеличивались в фашистской Германии и которые стоили жизни миллионам людей.

Через два года после «Жестяного барабана» появилась повесть Г. Грасса «Кошка и мышка» («Katz und Maus», 1961), продолжающая сведение счетов с нацистским прошлым. В этой книге Г. Грасс переходит от гротесковосатирического заострения еще живущих в памяти событий недавней истории, преломляемых в эпизодах из «вечного детства» Оскара Мацерата, к глубокому анализу того, как фашизм калечил человеческие души и жизни. Но и эта повесть тоже не обходится без гротеска. У ее героя Иохима Мальке неимоверно большой кадык. Это делает его предметом насмешек всех сверстников в школе. Чтобы компенсировать свое чувство ущербности, Мальке старается превзойти всех одноклассников в силе, ловкости и проделках. Он крадет у приехавшего с фронта бывшего выпускника школы его ордена — Рыцарский крест — и, хвастаясь перед товарищами, нацепляет его себе на шею и прикрывает кадык. Крест приходится вернуть, но Мальке решает заработать на фронте это прикрытие своего изъяна, идет добровольцем в армию, совершает там «чудеса героизма» и получает столь необходимую ему «железку». Он хочет насладиться своим триумфом и выступить с крестом на шее перед учениками, но в школе не забыли его проделку с кражей креста, и Мальке получает отказ. Тогда он избивает директора гимназии и кончает с собой. Повествование ведется от имени одного из свидетелей и

соучастников этой истории, который не только излагает события, но и постоянно размышляет над вопросом, кто виноват во всем случившемся. Именно такое заострение внимания на проблеме вины и придает социальную остроту этой школьной истории.

Появившийся в 1963 г. роман «Собачья жизнь» («Hundejahre»), завершающий «данцигскую трилогию» Г. Грасса, также анатомирует смрадный труп фашистского рейха. Этот весьма объемистый роман имеет сложную многоплановую структуру. Через историю Принца, черной немецкой овчарки подаренной данцигскими нацистами фюреру, действие романа охватывает все социальные слои Германии — от простых горожан и крестьян, мелких буржуа и интеллигентов до крупных воротил индустрии и самого Гитлера.

Перу Г. Грасса принадлежит еще целая серия книг, которые посвящены послевоенной действительности Германии: романы «Под местным наркозом» («Örtlich betäubt», 1969), «Из дневника улитки» («Aus dem Tagebuch einer Schnecke», 1972), «Камбала» («Der Butt», 1977), множество рассказов, в том числе «Встреча в Тельгте» («Das Treffen in Telgte», 1979) и «Крыса» («Die Rattin», 1986), несколько сборников стихов, а также ряд пьес.

Большое место в литературной деятельности Г. Грасса занимает литературная критика и публицистика, в которой он с позиций убежденного социал-демократа откликается на злободневные культурные и политические вопросы текущего дня. Именно эта чуткость к запросам современности побудила его как художника обратиться к осмыслению ситуации, сложившейся после падения Берлинской стены и объединения Западной и Восточной Германии.

Самый значительный современный писатель из Западной Германии Гюнтер Грасс делает героями своего нового романа «Необъятное поле» («Ein weites Feld», 1995) людей, проживших почти всю сознательную жизнь в ГДР, связанных с культурой и политикой этой страны и вынужденных вживаться в новое жизненное пространство объединенной Германии. Это популярный лектор из Культурбунда (ГДР) Тео Вуттке по прозвищу Фонти и его «тень» Людвиг Хофталер, он же Тальховер, агент «штази» — госбезопасности, шпион и верный друг во всех трудных ситуациях. Третьим героем является немецкий писатель XIX в. Теодор Фонтане, цитата из романа которого «Эффи Брист» поставлена в качестве заглавия романа. Биография Т. Фонтане и судьбы персонажей его произведений многократно переплетены с судьбами основных героев романа.

Реальное действие романа происходит в Берлине в 1989 г., когда открылись Бранденбургские ворота и осколки Берлинской стены стали продаваться в качестве исторически ценных сувениров. Но благодаря использованию гофмановского приема многослойной композиции в романе проецируются друг на друга несколько исторических эпох: политические нравы кайзеровских времен и их отражение в романах Т. Фонтане, времена Веймарской республики, в которых прошло детство героев, их молодые годы в условиях гитлеризма и войны, их жизнь в ушедшей в прошлое Германской Демократической Республике и попытки принять настоящее и найти пути к будущему в условиях воссоединенной Германии. Благодаря этой взаимной проекции эпох многие явления дwoятся, оценки теряют однозначность, слова, сказанные сто лет назад, совершенно точно характеризуют актуальные события современности, собственные мысли оказываются повторением мыслей других людей, а повторение мыслей других становится собственным мышлением. И сквозь все это многогранное

преломление эпох и человеческих судеб прорисовывается вопрос о роли полицейского аппарата в истории Германии XIX—XX вв.

Главного героя Тео Вуттке не случайно прозвали Фонти, намекая при этом на его причастность к Фонтане. Он родился в предпоследний день декабря 1919 г., ровно сто лет спустя в том же городе Нойруппине, где родился Теодор Фонтане. Он еще в детстве, стоя рядом с его бронзовым изваянием, соизмерял себя с писателем. Став военным репортером в фашистском министерстве авиации, он охотно пользовался батальными описаниями Фонтане времен франко-прусской войны и снискал этим популярность. Как лектор социалистического Культурбунда он с большой охотой рассказывал о романах писателя и их биографической основе. Он не только досконально изучил творчество этого художника, но и полностью вжился в его мир, мысли и чувства. Он стал как бы дублем писателя. К этому добавлялось еще и портретное сходство с Фонтане, которое подчеркивалось тем, что он носил такую же шаль, какая была изображена на бронзовом памятнике.

Как оценить такого человека, как Тео Вуттке? Он процветал при фашизме. Он был «видным деятелем культуры» при социализме. Он оказывается нужным человеком, способным с помощью цитат из Теодора Фонтане сделать рекламу «новому порядку после стены». Значит, он просто приспособленец? Г. Грасс предлагает не судить «по одежке», по официальным постам. Очень многое у людей скрыто от глаз посторонних. По ходу действия романа читатель узнает, что репортер фашистского вермахта Вуттке был втайне связан с участниками французского движения Сопротивления, выступал по подпольному радио и использовал произведения своего любимого Геодора Фонтане для антифашистской пропаганды. Лектор Культурбунда Вуттке был часто не согласен с культурной политикой в ГДР и использовал для критики ее опять-таки Теодора Фонтане.

«Куратор» Вуттке из госбезопасности Тальховер, он же Хофталер, в свое время бежавший из ГДР в Западный Берлин и столь нужный западным властям в новой ситуации, ревностно занимался своим подопечным, берег его и любил не в силу служебных обязанностей, а потому, что хотел разгадать интриговавшую его тайну портретного сходства Фонтане с Фонтане. И это ему в конце концов удастся. Он находит в архивах документы, свидетельствующие о том, что Тео Вуттке является по какой-то линии прапраправнуком великого немецкого писателя. Он находит свидетельства связи Вуттке с французским Сопротивлением, в том числе и такое «вещественное доказательство», как его дочь-француженка и семнадцатилетняя внучка Мадлена, которая, как и дед, изучает творчество Теодора Фонтане.

Сегодня в Федеративной республике вечно вчерашние роятся в архивах госбезопасности, ищут компромат на писателей, общественных деятелей и просто граждан бывшей ГДР, произносят слова о воссоединении, а на деле понимают этот исторический акт как поглощение ГДР Западной Германией, организуют пропагандистскую травлю и судебные процессы над политиками, с которыми недавно публично обнимались и подписывали соглашения, смотрят на восточных немцев как на граждан второго сорта. В этой обстановке Гюнтер Грасс своим романом призывает современников осмыслить всю немецкую историю последних двух веков, понять сложную жизненную ситуацию простых людей, попадающих в разломы и крутые повороты истории, и, отбросив пропагандистские и политические стереотипы, найти чувство единой исторической судьбы всего народа и гуманистическую основу новой общности. Гюнтер Грасс вскрывает острым скальпелем иронии глубочайшие

социально-политические процессы современной Германии и на примере своих героев показывает зыбкость человеческого существования в сегодняшнем обществе «тотальной информированности». Именно это качество реалистических произведений Гюнтера Грасса наряду с высокими художественными достоинствами его прозы побудило Нобелевский комитет присудить ему литературную Нобелевскую премию 1999 г.

Умберто Эко (р. 1932)

Умберто Эко (Umberto Eco) родился 5 января 1932 г. в городке Алессандрия, лежащем на пересечении дорог между Миланом, Туринном и Генуей и находящемся под покровительством святого Баудолино. Именно этому городу посвящен последний роман Эко «Баудолино» («Baudolino», 2000).

Умберто Эко — один из самых известных деятелей итальянской культуры второй половины XX в. Его имя окутано множеством легенд и слухов, многие из которых он породил сам, используя имиджевые технологии масс-медиа. Уникальная личная библиотека в 30 000 томов, страсть к собирательству книжных раритетов, игре на флейте и рисованию, феноменальная эрудиция, фантастическая работоспособность, желание и умение мистифицировать окружающих — сюжет для отдельного романа, который профессор Эко умело создает из кусочков своей жизни, рассыпанных в бесчисленном множестве интервью, заметок, эссе, статей в самых тиражных периодических изданиях Европы и Америки.

Эко-писатель неотделим от Эко-семиотика, литературоведа, теоретика культуры, медиевиста, журналиста. В Россию он впервые пришел именно как писатель, автор интеллектуального бестселлера «Имя розы», приехавшего отечественных литераторов к постмодернистским упражнениям.

На традиционный журналистский вопрос, как ему удается совместить столько разнообразных увлечений и не отражается ли это многообразие занятий на самоидентификации, Эко со всей серьезностью отвечает, что в первую очередь он ученый, породивший в литературе новый жанр — *интеллектуальный академический роман* (в отличие, например, от университетского романа Малькольма Бредбери). А его «статьи на случай» в газетах и журналах — эмпирический сбор материала, который обязательно находит свое место в научных текстах.

Академическая карьера ученого-медиевиста началась в 1952 г. Увлечшись популярными в то время в Италии идеями неотомизма, Эко приступил к работе над докторской диссертацией, посвященной эстетике Фомы Аквинского («Il problema estetico in San Tommaso»). Устойчивый интерес к Аквинату, великому деятелю церкви и культуры, вернувшему Европе Аристотеля, и глубокое восхищение Средневековьем проходит через все творчество Умберто Эко. В 1984 г. в «Заметках на полях «Имени розы» он подчеркивал, что «все проблемы современной Европы сформированы, в нынешнем своем виде, всем опытом Средневековья: демократическое общество, банковская экономика, национальные монархии, технологическое обновление, восстания бедных слоев. Средние века — это наше детство, к которому надо возвращаться постоянно, возвращаться за анамнезом».

Диссертация была блестяще защищена в Туринском университете в 1954 г., и Эко получил степень доктора философии в возрасте 22 лет. К тому же времени относится и начало его журналистской карьеры в только

начинавшем развиваться телевидении — редактором культурных программ на канале RAI. Регулярные публикации колонок обозревателя в журнале «Il Verri», материалов на самые различные темы в ежедневных газетах («Corriere della Sera»), еженедельниках («L'Espresso») и других массовых периодических изданиях дали Умберто Эко уникальный для академического ученого опыт понимания сути масс-медиа.

Умение Эко вести диалог с самой разной аудиторией (от высокообразованных интеллектуалов до читателей футбольных еженедельников) — одна из составляющих его популярности. Его журналистские опыты составили целый ряд эссеистических книг — «Diario minimo» (1963), «Обычаи дома» («Il costume di casa», 1973), «На окраинах империи» («Dalla periferia dell'impero», 1977) и др. Сочетание журналистской, редакторской и академической деятельности неизбежно привело Умберто Эко к размышлениям о природе «коммуникативного дискурса» и различных аспектах феномена массовой культуры.

Анализируя идеи «франкфуртской школы», их сторонников и противников в итальянских интеллектуальных кругах, Эко выделил и ввел в научный оборот две основные позиции: «интегрированности» и «апокалиптичности». Сторонники «интегрированности» принимают массовую культуру как данность, как неотъемлемую часть жизни общества. «Интегрированным» интеллектуалам противостоят «апокалиптические», с завидным постоянством предвещающие гибель и деградацию культуры, в убеждении, что между концептами «высокой» и «низкой» культуры лежит непреодолимая пропасть. В первой и наиболее известной работе, посвященной проблемам массовой культуры, — «Апокалиптические и интегрированные» («Apocalittici e integrati», 1964) Эко подчеркивал, что обличительный пафос «Диалектики просвещения» М. Хоркхаймера и Т. Адорно связан в основном со страхами эсхатологического свойства, когда культура понимается как последнее прибежище аристократизма, захлестываемое волнами вульгаризированной и глобализированной культурной индустрии. Однако и Библия оказалась доступной только благодаря изобретенным технологиям ее массового тиражирования, как стала доступна классическая музыка благодаря звукозаписывающим устройствам. По мнению Эко, критиковавшему идеи и «интегрированных», и «апокалиптических», интеллектуалу необходимо активно участвовать в «культурной индустрии», сохраняя критический пафос, не отторгать ее, но использовать в своих целях, преобразовывать и интеллектуализировать. Культурная индустрия изменила само понятие «культура» — теперь уже нельзя уйти от техногенной цивилизации. В работах «Отсутствующая структура» («La struttura assente», 1968), «Путешествия в гиперреальности» («Travels in Hyperreality», 1986) Эко продолжал исследование проблем массовой культуры и массовой коммуникации.

В начале 1960-х гг. Умберто Эко заявил о себе как о серьезном литературоведе и теоретике литературы, предлагающем свой подход к интерпретации литературного произведения. Его книги «Открытое произведение» («Opera aperta», 1962), «Поэтика Джойса» («Le poetiche di Joyce», 1965 — английский перевод данной книги носит очень эффектное название «Эстетика Хаосмоса: Средние века Джеймса Джойса») стали этапными для европейской литературоведческой мысли. Эко видел в творчестве Джойса попытку наложить средневековый рационально-иерархический порядок на современный хаос мира.

«Поминки по Финнегану» Джеймса Джойса переполнены невероятным количеством возможных прочтений, несводимых к единственному толкованию. Эко убежден, что в современной музыке, поэзии и прозе зачастую намеренно выражаются неопределенные понятия, что позволяет читателю или слушателю принимать активное участие в определении значения того или иного произведения искусства:

«Повествование — фундаментальное измерение человеческой сущности. Библия, «Илиада» и «Одиссея» — не что иное, как повествования, равно как рисунки на гробницах в пирамидах или полотна Пьетро делла Франческо. С самого начала вербальный нарратив и визуальный нарратив были смешаны. И это смешение достигло кульминации в кинематографе. Тем временем от мадам Лафайет до Пруста развивалась частная форма наррации — буржуазный роман, в котором класс описывал себя самого, объясняя себя самому себе. Но в итоге Пруст пошел другим путем, а затем зазвучал похоронный колокол Джойса. В центральной части «Улисса» разыгрывается перспективная игра, когда одно и то же событие рассматривается с разных точек зрения — письменный нарратив использует технику визуального».

К середине 1960-х гг. окончательно сформировались и семиотические пристрастия Умберто Эко. В монографиях «Заметки по вопросам семиологии визуальной коммуникации» («Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive», 1967) и «Отсутствующая структура» («La struttura assente», 1968) он систематизировал и классифицировал основные положения семиотики (семиологии), утверждая, что она «рассматривает все явления культуры как знаковые системы, предполагая, что они таковыми и являются, будучи, таким образом, также феноменами коммуникации».

Академическая карьера Эко после нескольких лет преподавания в Туринском университете была продолжена в Миланском и Флорентийском университетах. А в 1971 г. он занял вакантную должность профессора семиотики в Болонском университете и возглавил кафедру семиотики. В том же 1971 г. Эко основал семиотический журнала «Versus» (VS), являясь также членом редколлегии ряда других периодических изданий по семиотике. А в 1977 г. как бы в шутку написал студенческий бестселлер «Как пишется дипломная работа» («Come si fa una tesi di laurea», 1977) — пособие для работы над первым квалификационным сочинением, которое до сих пор пользуется повышенным спросом в студенческой среде.

1970-е годы оказались весьма плодотворными для литературоведческих, семиотических и медиевистских исследований Эко. «Знак» («Il segno», 1971), «Теория семиотики» («A Theory of Semiotics», 1976), «Роль читателя» («Lector in fabula», 1979) упрочили положение Умберто Эко в международной академической среде. В 1979 г. он был избран вице-президентом «Международной ассоциации семиотических исследований».

1980 год оказался переломным в творческой карьере итальянского ученого. В этот год в свет вышел роман «Имя розы» («Il nome della rosa») — первый и самый популярный роман Умберто Эко о таинственных событиях, происходящих в 1327 г. в бенедиктинском монастыре на севере Италии. Этот роман, казалось, перенасыщенный реалиями средневекового быта, сложнейшими теологическими диспутами, эстетическими подробностями ушедшей эпохи, соединив в себе в сюжетном плане тайну, мистику и детектив, выполнил сразу две функции — стал бестселлером, переведя Умберто Эко в разряд модных писателей, и одновременно стал знаменем постмодернизма, который сам автор определил как особое «духовное состояние».

Успех романа был закреплен его удачной экранизацией в 1986 г., когда французский кинорежиссер Жан-Жак Анно после трехлетней работы над сценарием и поисков необходимой суммы для съемок завершил съемки фильма «Имя розы» со знаменитым Шоном Коннери в главной роли. Фильм был снят за девять месяцев, а роль Вильгельма Баскервильского стала одной из лучших в долгой кинокарьере первого Джеймса Бонда. Любопытно, что фильм практически провалился в американском прокате, но имел фантастический успех в Европе, собрав 100 миллионов долларов и получив три кинопремии «Сезар». Самому Умберто Эко фильм не понравился, но и он не мог отрицать того факта, что экранизация повысила интерес к роману, который в итоге был переведен на тридцать языков, а суммарный тираж достиг десяти миллионов.

Новый звездный статус Умберто Эко как одного из лидеров постмодернистской литературы придал иное звучание как его ранним научным работам, так и его новым трудам, интерес к которым неизмеримо возрос. Эко работает с прежней интенсивностью, продолжая развивать темы, заявленные в 60-х гг. Он становится почетным доктором многих университетов, получает премию Маклюэна за исследования в области массовых коммуникаций (1985). В ряду его литературоведческих работ особняком стоят «Заметки на полях «Имени розы»» («Postille al nome della rosa», 1983) — занимательная игра с читателями романа, образец структуралистского «close reading» («внимательного прочтения»), переосмысленного в семиотическом плане, и теоретических выкладок окрепшего постмодернизма. Писатель впускает читателя в свою творческую лабораторию, открывает перед ним множество тайн, чтобы окончательно запутать и подвести к собственной интерпретации произведения. Эко, разделяя бартовскую концепцию «смерти автора», убежден, что сочинитель не имеет права на единственно возможное толкование текста, поэтому «новые прочтения, о которых он и не думал и которые возникают у читателя» только дополняют возникающее поле смыслов.

В 1988 г. появился второй роман Эко — «Маятник Фуко» («Il pendolo di Foucault», 1988). Эта причудливая смесь детектива, введения в физику и философию, анализа безумия и мудрости в истории человечества строилась в русле уже найденной Эко стратегии повествования. Само заглавие романа предполагает двойственность прочтения, потому что наряду с изобретением Леона Фуко в сознании подготовленного читателя возникает культовая фигура французского философа Мишеля Фуко с его теорией эпистем, «Историей безумия в классическую эпоху» и знаменитой максимой:

«Дискурс — это не жизнь, у него иное время, нежели у нас, в нем вы не примиряетесь со смертью. Возможно, что вы похороните Бога под тяжестью всего того, что говорите, но не думайте, что из сказанного вы сумеете создать человека, которому удалось бы просуществовать дольше, нежели ему».

Бесконечная интерпретация таит в себе смертельную опасность. Молодой профессор философии Казабон со своими друзьями придумывают тайну тамплиеров, в которой случайный набор смыслов может породить ситуацию маргинального знания, контролирующего мир. Сюжет «Маятника Фуко» строится вокруг тайны, которая на самом деле таковой не является, уподобляясь тактике тайных обществ: «Мы сочинили историю про тайну, про План — но во имя ее реально убивают». Исполнение этого плана ведет к смерти.

По интенсивности творчества 90-е годы мало чем отличались от 80-х. Сохранилась и широта интересов — «Пределы интерпретации» («I limiti

dell'interpretation», 1990), «Интерпретация и гиперинтерпретация» («Interpretation and Overinterpretation», 1992), «Шесть прогулок в нарративных лесах» («Six Walks in the Fictional Woods», 1994), «В поисках совершенного языка» («The Search for the Perfect Language», 1995), «Кант и утконос» (Kant e l'ornitorinco», 1997), «Вера или неверие» («Belief or Nonbelief», 2000). Причем в работе «Кант и утконос», касаясь проблем эпистемологии и визуальной семиотики, Эко вернулся к вопросу анализа текста, пересматривая свои прежние взгляды:

«Считается, что нарративные миры — всегда маленькие слова, ибо они не отражают максимальной и всесторонней сути вещей. В этом смысле нарративные миры паразитичны, потому что если качества воображаемого мира не определены, то мы заимствуем качества из реального мира. В «Моби Дике» специально не оговаривается, что все моряки на «Пекоде» двуноги, но читатель воспринимает это как данность, ведь моряки — человеческие существа. Но, с другой стороны, необходимо оговорить, что у Ахава только одна нога, причем, если мне не изменяет память, не говорится какая, чтобы мы могли додумать сами, потому что без этого уточнения не будет самой истории».

В 1994 г. появился третий роман Эко — «Остров накануне» («L'isola del giorno primo»). Главный герой, Роберто де ла Грив, дворянин XVII столетия, штормом заброшен на таинственный корабль. Роберто предается воспоминаниям молодости, но вдруг понимает, что он не один на этом странном корабле. Его спутником оказывается отец Каспар Вадердроссель, который знает те секреты времени и пространства, на поиски которых был отправлен сам Роберто. Если «Имя розы» — готический детектив, то «Остров накануне» — блестящая барочная стилизация со сложной интертекстуальной игрой. Елена Костюкович, переводчик романа, указывает на явную связь имени главного героя с героем романа Даниэля Дефо — Робинзоном Крузо:

«Но этим связь не ограничивается. Робин по-английски — это малиновка, птица семейства дроздовых, *turdus migratorius*; по-итальянски она называется tordo, а на пьемонтском диалекте griva, Грив. Таким образом, фамилия Роберта имеет тот же подтекст, что и имя: он получает право именоваться Робинзоном».

Названия 38 из 40 глав романа представляют собой каталог особым образом подобранной библиотеки из редких эпохи барокко, причем каждое из этих названий вторгается в повествовательную ткань, добавляя пищу для ума «критического читателя». Эко подчеркивал, что в «Острове накануне» есть все, «что должен иметь роман: сага о Ферранте, неожиданно возникающий брат, роман в романе, пытки, маневры Мазарини, готового пойти на все что угодно, чтобы получить секрет *punto filo* — остановки времени, что в конечном счете позволило бы юному Роберто познать вечность. Наконец, здесь есть «остров предшествующего дня», расположенный на 180-м градусе по меридиану, где, согласно сюжету, расположена линия поворота времени. Фантастический повод для размышления о времени на фоне бесконечных философских комментариев отца Каспара Вадердросселя».

Но при всей энциклопедичности и интеллектуальности ни «Остров накануне», ни «Маятник Фуко» не могут сравниться с первым романом Эко — им не хватает того, чем завораживает роман «Имя розы».

В «Имени розы» автору удалось почти все — построить воображаемый семиотически значимый мир бенедиктинского монастыря, населив его исто-

рически выверенными прототипами, исторически подобными действующими лицами (актантами) и исторически возможными фантомами, разделить нарратив на несколько уровней восприятия — от поверхностного детективного до гиперинтерпретационного, определяющего глубинные смыслы там, где прихоть случая сталкивает не сводимые в единую парадигму знаки.

Ю. М. Лотман, автор послесловия к первому изданию романа на русском языке, отметил сложность рецепции при ее кажущейся простоте и жестко выверенное «семиотическое кодирование» текста:

«Первый, наиболее доступный пласт смыслов, который может быть «считан» с текстовой поверхности романа, — детективный. Автор с подозрительной настойчивостью предлагает именно такое истолкование. Уже то, что отличающийся замечательной проницательностью францисканский монах XIV в., англичанин Вилгельм Баскервильский, отсылает читателя своим именем к рассказу о самом знаменитом сыщиком подвиге Шерлока Холмса, а летописец его носит имя Адсон (прозрачный намек на Ватсона у Конан-Дойла), достаточно ясно ориентирует читателя». При желании в образе Вилгельма можно увидеть черты Уильяма Оккама, известного английского богослова-рационалиста XIV столетия (Оккам — тоже монах-францисканец, совпадают также имя и годы жизни) или современного американского философа Чарльза Пирса, отца-основателя теории знака».

Распутывание серии убийств, происходящих в монастыре, — дело деликатное, так как кто-то подводит всех к мысли о том, что все события совершаются по воле дьявола. После череды ошибок след приводит Вилгельма и Адсона к таинственному древнему манускрипту (второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной теории комедии), которую защищает от постороннего прикосновения слепой библиотекарь Хорхе (прямая аллюзия на аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса с его «Вавилонской библиотекой»). В итоге пожар уничтожает библиотеку и монастырь, сгорает и единственный оставшийся в мире экземпляр книги Аристотеля.

Детективная часть носит для автора не только сюжетный, но и экзистенциальный характер: «В сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) — это и основной вопрос детектива: кто виноват? Чтобы узнать это (точнее, уверить себя, что знаем), надо начать с догадки, будто все вещи объединены определенной логикой, той логикой, которую предписал им виноватый. Любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше «как бы знали» (псевдохайдеггерианская отсылка). Этим объясняется, почему у меня основной вопрос (кто убийца?) раздроблен на множество других вопросов, каждый со своей догадкой, — все они в сущности являются вопросами о структуре догадки как таковой».

В связи с поставленной задачей поиска (отыскания смысла, сути происходящих событий) возникает еще одна проблема — проблема верификации рационального знания. Тот же Пирс утверждал, что приближение к истине — это процесс постоянного устранения ошибок и корректировки возможных гипотез и версий. Свидетельство тому — ложные версии в период расследования, которые заставляют Вилгельма Баскервильского признать в конце романа:

«Исходный порядок — это как сеть или как лестница, которую используют, чтоб куда-нибудь подняться. Однако после этого лестницу необходимо отбрасывать, потому что обнаруживается, что, хотя она пригодились, в ней самой не было никакого смысла. <...> Единственные полезные истины — это орудия, которые потом отбрасывают».

Не случайно в центре романа помещен лабиринт, яркий постмодернистский символ, символ культуры и мироздания. Тем более, что сам Эко специфично постмодернистской модели видит в отсутствии разграничения центра и периферии, входа и выхода из лабиринта, в принципиальной асимметрии. Можно воспринимать как лабиринт время, пространство, внутренний мир человека. Ведь развитие цивилизации для эстетики постмодернизма — не прогресс, а движение в разных направлениях.

Тема лабиринта в визуальном плане был блестяще решена в фильме Жан-Жака Анно:

«Мне хотелось воссоздать библиотеку-лабиринт. Было весело творить геометрическую вселенную с помощью арифметики, в которой мы терялись. Мы вдохновлялись творчеством Пиранези, Эшера и образом раковины. Я объяснил Умберто Эко, что невозможно построить горизонтальный лабиринт, который зримо воспринимался бы на экране. Тут он и вспомнил о тюрьмах Пиранези. После разговора с художником Данте Феррети мы обратились к рисункам Эшера. Так родилась идея вертикального лабиринта. Древний миф о лабиринте всегда потрясал людей Средневековья. Каждый толкует его по-своему и находит в нем личные фантазии. В фильме «Имя розы» он является сердцевинной истории, которая сама строится в форме лабиринта. Я всегда знал, что это мозг, интеллектуальное ядро фильма, но не хотел перегружать символическое и личное послание. Поэтому я сохранил за ним функцию, которую обнаружил у Эко».

Библиотека-лабиринт, в котором заключена смертоносная тайна — манускрипт с отравленными страницами (как символ запрета на тайное знание, на познание как таковое). Слепой страж Хорхе, он же Минотавр, он же хранитель эзотерического знания, он же запрет на смех («во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, тот умножает скорбь») — суть приближения к познанию, которое для юного Адсона сочетается также с познанием женщины.

У единственного женского персонажа романа нет имени, за что автора не раз критиковали феминистски ориентированные критики. Ее безымянное и безмолвное тело окутано магией красоты и тайны, на нем лежит тот же запрет, что и запрет на вход в монастырское книгохранилище. Познание женщины (тайны телесной) для Адсона происходит почти одновременно с познанием книги (тайны духовной). В какой-то степени этот женский персонаж и привел автора к изменению первоначального названия романа «Аббатство преступлений» на семиотически многозначное и тем не менее практически не прочитываемое «Имя розы»:

«Заглавие «Имя розы» возникло почти случайно и подошло мне, потому что роза, как символическая фигура, до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет: роза мистическая, и роза нежная жила не дольше розы, война Алой и Белой розы, роза есть роза есть роза есть роза, розенкрейцеры, роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет».

В финале романа уже постаревший Адсон через много лет возвращается на монастырское пепелище, ему на ум приходит стихотворная строка «Где прошлогодние снега?», и решение приходит само собой: «Мне остается только молчать». Тайна прошедшего сохраняется, от исчезнувших вещей остаются пустые имена, не уходящие из памяти, как сохраняется и печаль по тому, к чему уже нельзя вернуться — к радости первого познания.

Тони Моррисон (р. 1931)

Награжденная в 1993 г. Нобелевской премией писательница Тони Моррисон была уже девятым американским мастером, второй по счету американской писательницей, удостоившейся такой высокой награды. Но женщине-афроамериканке Нобелевскую премию присудили впервые. И это было всеобщим признанием значения мультикультурализма, феномена афроамериканской литературы и неопределимого вклада самой писательницы в современную мировую литературу.

Творчество Т. Моррисон органически вписывается как в современный процесс литературы США с его исключительным вниманием к проблемам самоидентификации и значением различного мультикультурального наследия (расового, этнического, регионального, гендерного), до того подспудно существовавшего в этом процессе, так и в историю афроамериканской литературы.

Творческая родословная Т. Моррисон начинается с невольничьих рассказов, историй беглых рабов, — она пользуется не только их богатым уникальным документальным материалом, но и самой сказовой интонацией. Как в произведениях Уильяма Дюбуа (1868—1963) и Букера Вашингтона (1856—1915), в вымышленном мире Т. Моррисон нет белых, но их незримое присутствие универсально, полифункционально определяет жизнь черных — незримо, но глобально. Но почти за сто лет ситуация радикально изменилась. И если Дюбуа и Вашингтон ставили негритянскому народу задачу вписаться в мир, построенный по законам белого человека, найти в нем свою социокультурную нишу, то в эпоху легитимного социально-политического равенства, мультикультурализма и самоидентификации Т. Моррисон фиксирует другую ситуацию и ставит другие задачи. Теперь установление фактического равенства тормозится двусторонним сопротивлением материала, белого и черного. Не отрицая сделанного Ричардом Райтом (1908—1960), но как бы надстраивая новый этаж, Т. Моррисон не акцентирует социальной проблематики. Социальность ее героев как бы инкорпорирована в их психологию, равно как и в строе ее романов. Жесткая проза Райта сконцентрирована на ситуации негра здесь и сейчас, ситуации трагического отчуждения — социального на раннем этапе творчества и экзистенциального в более поздних произведениях. Как бы в пику Райту Д. Болдуин и писатели «новой волны» ту же самую ситуацию здесь и сейчас окрашивают не в жертвенные, но в героические тона, всячески подчеркивая драматическое напряжение будничного существования американского негра, требующее от него героических повседневных усилий просто для того, чтобы выжить. Если Болдуин создает в основном линейный хронотоп¹, то у Т. Моррисон нить времен уходит в глубь поколений. Делая узловыми ситуации экстраординарные, которые можно было бы назвать патологическими, писательница, мастерски пользуясь мифопоэтикой, прослеживает психологию через вязь времен, доискиваясь до корней патологии, спрятанных, как правило, в глубинах конкретных историко-социальных обстоятельств. Т. Моррисон оригинально, плодотворно и широко пользуется поэтикой мифа, причем мифомышления африканского. Это значит, что магическое и чудесное входит в мировидение ее героев

¹ Хронотоп — термин М. Бахтина, широко используемый в современном литературоведении, характеризует пространственно-временную организацию произведения.

столь же органично, как будничная реальность; резкая грань между жизнью и смертью отсутствует, поскольку исходным служит принципиально другой характер отношений между человеком и универсумом. А использование традиции устного народного рассказа позволяет пользоваться многократными повторами с изменением точки зрения рассказчика (в отличие от «многоглазья» Шкловского или скрещивания точек зрения Г. Джеймса).

Нет сомнения в том, что профессор Т. Моррисон наследует западную культуру и живет в ее атмосфере абсолютно свободно и органично. В ее романах белые литературные предки обнаруживаются сами собой: ее герои обусловлены прошлым, как фолкнеровские (и как это традиционно в южной школе), она воспроизводит юнговское коллективное бессознательное прошлого через потоки сознания, как Джойс или В. Вулф; критики находят и продолжение твенской традиции в появлении белой девочки, приходящей на помощь негритянке...

Есть признаки наследования и более глубоких традиций. Это ведь Н. Готорн воспроизводит через поэтику своих романов ментальность американских пуритан. Следуя той же методе, Т. Моррисон воспроизводит, пользуясь афроамериканской семиотикой, афроамериканский менталитет, сознание и подсознание, мировосприятие и мирочувствование своих героев.

Но речь идет не столько о наследовании или развитии традиций, как о процессе более глубокого принципиального новаторства. Недаром Т. Моррисон возмущается, когда ей приписывают наследование Джойсу или Фолкнеру. Перед нами феномен скрещивания западной культуры с тем, что называется афроцентризмом, без чего сегодня немыслима афроамериканская культура. И более того — интенсивный поиск идентификации и самоидентификации личности, характера ее отношений с сообществом, социумом, универсумом, что является признаком современного состояния американского сознания, новым мультикультуральным канонem. И сама писательница постоянно декларирует свою сверхзадачу: воспроизвести афроамериканскую жизнь с афроамериканской позиции.

Таким образом, награждение Тони Моррисон Нобелевской премией было акцией продуманной и взвешенной. Награждена была оригинальная, талантливая, заслужившая признание в собственной стране писательница, автор пяти романов, уже неоднократно отмеченная не только отечественными, но и международными высокими литературными наградами. Недаром еще за два года до Нобелевской премии, принесшей всемирное признание, один из авторитетных американских критиков писал: «Тони Моррисон является одновременно и великим романистом, и более всего приближена к статусу национального писателя. Тот факт, что она говорит как женщина, как черная, только усиливает ее способность говорить как американка, ибо путь к универсальному прокладывают первопроходцы»¹. Как признавал другой критик, не очень-то и благожелательный к Тони Моррисон, «после присуждения Нобелевской премии она стала не только суперзвездой, но и символом: мультикультурализма, возможности включить политику в художественную ткань вместе с расизмом, сексизмом, классовостью»². И здесь не

¹ Steiner W. The Clearest Eyes. «Playing in the Dark» by Toni Morrison // New York Times Book Review, 5.4.1992. P. 1.

² Carol J. Toni Morrison's Carrier // Commentary, 1993.

преувеличений: Тони Моррисон — одна из самых выдающихся фигур современной литературы.

Жизнь Тони Моррисон далека от сенсационности, от приключений, авантур, событий. Скорее это биография типичная для афроамериканского интеллигента. Будущая писательница родилась 18 февраля 1931 г. в городке Лорейн, в штате Огайо. Предки по материнской линии жили в Алабаме, в семье было семеро детей, и когда девочки подросли, бабушка с 30 долларами наличных денег бежала с Юга. Отец пришел в Огайо из Джорджии. В детстве девочка слушала музыку негров (дед играл на скрипке), истории о привидениях и тайнах, столь характерные для негритянского фольклора, негритянского мироощущения, наполненного знаками, видениями, символами, более реальными, чем окружающая действительность.

Дальше формирование личности определялось учебой, чтением великой русской, французской, английской классики. Она обучалась в Говардском, Корнелльском университетах. Тогда в литературе господствовала «новая критика», и афроамериканская литература в программу обучения студентов не включалась. Поэтому для своей магистерской работы Тони Моррисон (которую тогда звали Хлоей) избирает тему самоубийства у Фолкнера и В. Вулф (издано в 1993 г.). Окончив обучение (1955—1964), Т. Моррисон работала редактором большой издательской фирмы «Рендом Хауз», проживая с двумя сыновьями в городке Сиракузы (штат Нью-Йорк).

В 1970 г. выходит ее первый роман «Самые голубые глаза» («The Bluest Eye»), в 1974-м — «Сула»; с выходом «Песни Соломона» («The Song of Solomon», 1977), отмеченной престижной наградой Национальной ассоциации критиков — победой в номинации на лучшую книгу месяца, — приходит публичное признание. После выхода «Смоляного чучелка» («The Tar Baby», 1981) фото Тони Моррисон появляется на обложке одного из самых престижных американских изданий — «Ньюсуик». Впервые после того, как тот же журнал в 1943 г. напечатал фото черной поэтессы и писательницы Зоры Нил Херстон, портрет негритянской писательницы украсил обложку уважаемого журнала. С 1984 г. профессор гуманитарных наук Тони Моррисон, оставив работу в издательстве, преподает в престижных университетах (в основном в Принстонском) и пишет.

«Возлюбленная» («Beloved», 1988, рус. пер. — 1994) приносит настоящую славу, сначала Пулитцеровскую, а затем Нобелевскую премию. Тони Моррисон принимает активное участие в неофеминистском движении, выступает на негритянских конгрессах, становится членом Американской академии и Института искусств и литературы, Национального совета по искусству. Пишет не только художественную прозу (последние романы «Джаз» (1992) и «Рай» (1998), но и публицистику, и критику, издает книги. Ее произведения переводятся на разные языки, а творчество стало объектом уже нескольких монографических работ и огромного количества статей.

Уже в первом романе Тони Моррисон «Самые голубые глаза» появляются темы и мотивы, которые станут характерными для всего творчества писательницы. В беседе с Ч. Руасом (1985), а затем в послесловии к роману Т. Моррисон рассказала одну из историй своего детства. У нее была подружка, которая казалась ей красавицей. А девочка каждую ночь молила Бога дать ей голубые глаза, да никак не могла вымолить. Маленькая Тони Моррисон не могла не только понять, зачем они нужны, но и представить себе на этом черном прекрасном лице такие чужие на нем голубые глаза. Такая история вполне могла стать толчком к размышлениям о том, как это страшно, когда

человек не хочет быть самим собою, мечтает быть другим, отказывается от собственной сущности в пользу чужой культурной модели, т. е. к мыслям об идентификации и самоидентификации, о том, что есть сущность черного африканца. 1941 год, маленький американский городок, негритянский район — в страницах книги не появляется ни одного белого. А, тем не менее, она о черно-белом. Хотя бы потому, что голубые глаза, о которых, как о самом большом счастье, мечтает маленькая героиня (и не только она, а каждая черная девчонка), — это и есть символ и знак недостижимого белого мира.

Девятилетняя Клодия пересказывает трагическую историю одиннадцати-летней Пеколы, которая, еще не повзрослев, забеременела от собственного отца, менее всего склонного насиловать кого бы то ни было, тем более собственного ребенка. Как поясняет Тони Моррисон, она «центрировалась на гротеске, на демонизации целой расы, которая начинается с самого нежного члена общества — с ребенка, с самого чуткого члена общества — женщины». Стараясь драматизировать опустошение, которое даже обусловленность расовыми причинами не может объяснить, я избрала не типичную, но уникальную ситуацию».

Клодия, конечно же, не может понять, как произошла эта нелепая трагедия, которую обсуждает вся негритянская община. Девочка может только точно воспроизвести слова и реакции взрослых, «других», самих участников события. Пересказ сопровождается детскими эмоциями и комментариями, отчего произошедшее кажется еще нелепее и фантастичнее. Но «взрослые» голоса и углубляют историю семьи, в которой все происходит, и как бы выстраивают цепь причинно-следственных связей, сделавших возможным вопиюще аморальный поступок.

Итак, жизнь негритянской общины и негритянская история подана изнутри ее самой с акцентом на женской судьбе, женской роли, изображении женского сознания уже в первом романе писательницы. Можно считать его лейтмотивом жажду любви, которой наполнены сердца отверженных, и те черно-белые оси координат, структурирование мира, которое делает невозможным осуществление мечты о любви, ломает, калечит, искривляет человеческую психику, здоровые естественные отношения. «Насилие, — говорит Тони Моррисон, — это искажение того, к чему мы стремимся... В этом романе боль становится результатом патологии, порожденной невозможностью выразить любовь нормальным путем».

«Песнь Соломона» становится этапным произведением в творчестве Тони Моррисон. Своеобразный роман воспитания, построенный вокруг судьбы главного героя, на самом деле сосредоточен на проблеме болезненной и важной — афроамериканец и американская история. Негры и история — проблема сложная, поскольку вся история Америки как бы выталкивает негра во внеисторическое время, однако же время и пространство Америки остаются единственной реальностью американского негра. В 70-е гг. тема весьма популярна среди негритянских писателей США, каждый из них подходит к ней по-своему. Скажем, Алекс Хейли в романе «Корни» показывает долгий путь своего героя через пространства в глубину времен, к истокам своей черной семьи.

Роман Т. Моррисон построен по другим канонам — он не эпичен и не документален, не цементируется видимой причинно-следственной связью. Это мифопоэтическое произведение. Фактический временной охват романа — 32 года: жизнь героя Мэкона Дэда-младшего по прозвищу Милкмен (в русском переводе Молочник) от рождения до смерти на Соломоновом утесе.

Но эти 32 года не описаны последовательно хронологически, а представлены этапами, шагами по жизни. В его-то жизни ничего не происходит, он скользит по поверхности, желая только одного: ни в чем не участвовать всерьез. Кажется, все его отношения с людьми сводились к формуле: я за вашу боль не в ответе, пожалуйста, делитесь со мной вашими радостями, а горем не делитесь». Тони Моррисон настойчиво выталкивает героя за рамки собственного «я», выталкивает усилиями окружающих, раскрывает мир, среду его обитания и «по горизонтали», и «по вертикали», в настоящем и прошлом. Комментируя роман, писательница заявляет (1977): «Я не могла больше созидать такой замкнутый в своей сущности мир, который был характерен для моих прежних книг. Раньше я представляла себе дело таким образом: я вхожу в комнату и, пытаюсь увлечь читателя, закрываю за собой двери. Теперь это стало невозможным». Тони Моррисон расширяет картину мира, не выходя за границы семьи, но при этом привлекая «большую историю», сливая воедино вымысел и семейную хронику, элементы сказки и мифа, драматический диалог и всезнающего автора, комбинируя оппонирующие «пары» действующих лиц, широко используя образы-символы... И все для того, чтобы показать, как происходит рождение самосознания и черный «невинный Адам» осознает себя частью негритянского народа Америки.

Эпизоды, из которых состоит первая часть романа, хронологически точно обозначены (1931, 1936, 1945, 1953, 1962 гг.), но веки времени не привязаны к историческим событиям, ими фиксируется течение жизни в общем-то ничем не примечательного благополучного негритянского паренька, который проходит несколько этапов, обычных для романа воспитания: мечтатель под крылом мамы, «докторской дочки», сытое бездумное эгоистическое существование под патронатом отца, Мэкона Дэда-старшего, негра с «белым сердцем», принявшего мораль окружающего его мира собственников и построившего собственное благополучие на обдиравательстве нищих соплеменников, — затнувшаяся инфантильность мальчика, все то, что и выражено в его прозвище Милкмен, что правильнее было бы перевести не Молочник, а Сосунок. Трагическая история негритянского народа существует как фон, как привычное и не подлежащее переменам: в парикмахерской, куда приходит Милкмен, рассказывают историю о неграх, вернувшихся со Второй мировой войны и по-прежнему бесправных. Там же, собравшись вместе, негры напругленно ищут в газетах сообщения об убийствах чернокожих белыми, обсуждают их, вспоминают истории о зверствах, обидах, унижениях. Но на этом фоне, привычном и для героев, и для читателя, разыгрываются события, страсти, конфликты, совсем уж не вписывающиеся в обыденность, сюжеты детективные и фантастические: здесь бродят привидения, наличествуют скелеты, женщины умирают от любви, а любимая героиня писательницы Пилар выделена из будничного существования уже тем, что у нее нет пупка, как у Евы, созданной из ребра Адама, она носит за собой в заплочном мешке кости своих предков, ходит без обуви, чтобы сохранять контакт с землей, и несет в себе общинное здоровое сознание своего народа. Сам же Милкмен, служащий композиционным центром этой книги, становится как бы объектом, перекрестком различных линий, столь существенных для темы «История и негры».

Негры не являются «творцами» истории США, их участие в создании государства и общества как будто пассивно, они скорее ее жертвы. Сопричастность возникает при «вживании» в историю, а история, представленная в романе, — это ткань жизни негритянского народа — не деяния великих

людей, не войны и завоевания, как это принято в официальной историографии, но именно истории жизни людей, сотворивших Америку, — в терминах современной теории литературы здесь можно, пожалуй, говорить о дискурсе истории, причем еще и с доброй долей иронии. Негры, индейцы, населявшие и обрабатывавшие эти земли, не вписаны в официальные источники, но живут в памяти земли, в топонимии страны, в красках и звуках окружающего мира. Дети напевают песенку о летающем африканце Соломоне, и в его честь, оказывается, назван южный городок Шалимар. А вот еще способ приобщения к истории. Освободившись от рабства, дед Милкмена, который не умел ни читать, ни писать, а усваивал историю только через личный опыт, становится преуспевающим фермером и называет своих любимых животных именами великих американцев: скажем, конь — Президент Линкольн. Таким образом, для его сына американская история становится частью экзистенциальной, такой, которую он воспринимает как компонент естественного существования. И неудивительно, что собственной легкой хромой он (тайно от всех) чувствует себя как бы кровно связанным с президентом Рузвельтом, пострадавшим от полиомиелита...

Итак, история воссоздается Т. Моррисон не как причинно-следственная связь событий, но так, как она существует в памяти негритянского народа, в ней переплетаются реальность и миф, бывшее и вымышленное, пережитое и оставшееся символом.

Четвертый роман Т. Моррисон «Смоляное чучелко» снова посвящен женской судьбе — меняется ракурс, уровень жизни, но остается сущность — поиск афроамериканкой своего места в мире. Блестящая черная «модель» с сорбоннским образованием и черный юноша отказываются от норм жизни американского среднего класса, действие из Нью-Йорка переносится на Карибские острова, а в центр внимания выносятся проблемы отношений черных мужчины и женщины, сформированных белым миром...

Публикация «Возлюбленной» стала сенсацией, рецензенты захлебывались в превосходных степенях сравнения. И это был тот редкий случай, когда пресса не преувеличивала. Здесь Т. Моррисон впервые обращается непосредственно к истории. Действие происходит вскоре после Гражданской войны — в 1873 г. — на окраине городка Цинциннати, в штате Огайо (именно здесь, по берегам речки Огайо, и пролегла в оные времена демаркационная линия между свободными и рабовладельческими штатами) живет героиня этой книги Сети с дочерью Денвер. А еще все знают, что в их доме поселилось привидение. Правда, оно никому не мешает — ведь это привидение ребенка, той самой двухлетней девочки, которую Сети когда-то, еще во времена рабства, убила сама. Это случилось тогда, когда она, беременная, с двумя сыновьями и двухлетней дочерью убежала от жестокого хозяина, молодые родственники которого выдоили, как корову, ее, кормящую мать, да еще и побили так, что на ее спине на всю жизнь остался отпечаток, будто выросло на ней молоденькое вишневое дерево со стволом и листочками... В дороге с помощью странной белой девочки, которая шла из Денвера в Бостон, чтобы купить себе бархат на платье, Сети благополучно разродилась и чудом добралась до того маленького городка Цинциннати, где жила ее свекровь, выкупленная из неволи сыном-рабом. Вот здесь и нашли ее хозяева. Тогда, почти обезумев от нечеловеческого страха от мысли о неизбежном возвращении в рабство и о том, что маленькая девочка может быть продана еще более жестокому хозяевам, Сети убивает ребенка — не от злобы, не от ненависти — от любви.

Ее схватили, посадили в тюрьму, должны были повесить. Но нашлись добрые люди (между прочим, среди белых), наказание смягчили. Когда же Сети, отбыв наказание, вернулась, рабство уже отменили, неизвестно куда пропал муж, подросли и тихо оставили дом сыновья, вскоре умерла и свекровь. И вот она с дочерью, названной Денвер в память о той белой девушке, которая помогла ей появиться на свет, живет тихо и уединенно, изолированно — ведь негритянская община городка прекрасно помнит ее историю и помнит также, что прошедшее всегда с нами. Потому и беспокоит время от времени Сети и Денвер привидение Возлюбленной, ребенка, у которого даже не было имени. Обо всем этом читатель узнает из первых разделов книги. А дальше содержанием ее становится характер отношений прошлого и настоящего, а точнее — степень зависимости человека, общины, народа от своего прошлого. Эта тема, которая входила в каждую из предыдущих книг писательницы, в «Возлюбленной» становится ведущей.

Привидение материализуется. Ниоткуда — из воды — появляется и поселяется в доме удивительная девушка. Она не помнит родителей, да и вообще ничего не знает о своем прошлом, зато хранит в памяти такие подробности из далекого прошлого Сети, о которых не знает никто из посторонних. Ни Сети, ни Денвер нисколько не сомневаются, что это Возлюбленная. Они и принимают ее как самого дорогого человека. Возлюбленная со временем разрастается (буквально тоже), заполняет собой все пространство их жизни, вытесняет из него всех и вся — сначала любящего Сети Пола Ди, а потом даже работу, которую Сети оставляет. И чем больше разрастается Возлюбленная, тем больше «усыхает» Сети, как будто молодая высасывает соки из старшей, власть прошлого обессиливает человека, лишает его воли к действию, к жизни. И тогда женщины негритянской общины объединяются, изгоняют из дома привидение, спасая от безраздельной власти прошлого Сети, женщину трагической судьбы с неистребимой стигмой рабства.

Изгнанная же не имела своего имени на земле, на ее могиле написано только «Возлюбленная». Поэтому никто не может вызвать ее из небытия, она остается одинокой, сливается с природой, из воды вышла, в воду вернулась (ведь негры не имели земли). Но лейтмотив эпилога: «Мимо такой истории не пройдешь». И финал: «Потихоньку исчезают все следы, забываются не только отпечатки ног на песке, но и сама вода, и то, что там внизу, под нею. Все остальное переменится со сменой погоды. И уже не дыхание ее, позабытой всеми и сброшенной со счетов, будет слышаться рядом, а просто ветер над крышей или весенний ледоход, начавшийся слишком бурно. Просто наступит другое время года. И уж конечно, никто больше громко не потребует поцеловать ее на прощанье. Возлюбленная моя».

Итак, Тони Моррисон находит необыкновенно чувствительный нерв в подходе к рабству, о котором уже столько написано, с которым невозможно жить, которое навсегда осталось с теми, кто в нем существовал, и от которого не могут уйти даже потомки рабов. В основу романа положена экстраординарная потрясающая ситуация, которая удивительно впечатляюще показывает противоестественность рабства: мать, перерезающая горло собственному ребенку, которого любит больше всего в жизни. Этот эпизод, отнесенный в прошлое, повторяется многократно через восприятие различных лиц и самым подробным образом пересказывается совершенно случайным белым свидетелем события, отчего все произошедшее выглядит еще страшнее и трагичнее. Как в готическом романе, здесь действуют привидения. Как романтический роман, «Возлюбленная» насыщена эмоциями. Как

реалистический роман, она точно в деталях описывает быт рабов. Но не от лица постороннего наблюдателя, а со стороны каждого из участников трагедии, от каждого действующего лица этой драмы. Роман построен как сетка, сплетенная из внутренних монологов и потоков сознания, как джазовая мелодия в вариациях солистов, изнутри афроамериканского восприятия, мышления, менталитета, в котором реальное и мифическое соединены органически, в котором сохраняется единство с природой, варварское, языческое. Африканское еще преобладает над тем, что воспитано христианством. Поэтичность органична для такого типа мышления, а значит, и повествование, потому что мифологическое мышление еще не расщеплено на рациональное и художественное, оно синкретично, оно несет в себе зерно поэзии. Мастерски владея мифопоэтическим языком, Тони Моррисон добивается поразительного эстетического эффекта.

Следующий роман «Джаз» — о тех, кто рабства не знал, кто, воспользовавшись свободой, из глубоких лесов и отдаленных ферм отправился в город, куда принес с собой все рабское «наследие». Джо Трейс никогда не знал своих родителей. И фамилию Трейс (след) мальчику дали не родители, а тот, кто его нашел. Наверное, он был одним из потомков плантаторской дочки, которая полюбила негра и забеременела от него, за что была изгнана из дома. А парень даже и не знал, что у него родился сын, остался «след». Трагедия стала нормой афроамериканской жизни. Аккумулируясь из поколения в поколение, она деформирует психику личности, приводит к срывам болезненным искажениям.

Джаз создается ломаными ритмами, синкопами, напряжением жизни афроамериканцев. Джаз — это музыка города, в котором негры, ее создатели остаются маргиналами. Джаз — это структурный принцип романа, в котором автор варьирует, переигрывает эпизоды, создавая стереоскопическую психологическую прозу.

«Классическая музыка успокаивает, — поясняет Тони Моррисон. — Джаз всегда держит вас на лезвии. Здесь нет финального аккорда. Может быть длительный аккорд, но не финальный. И это вас возбуждает. Спиричуэлс возбуждает. Неважно, о чем они рассказывают и как это происходило. Всегда что-то остается за ними, еще не завершленное... Я хочу, чтобы мои книжки напоминали такую музыку, потому что я хочу, чтобы в резерве еще что-то оставалось, что-то больше сказанного, чего вы сразу не можете уразуметь»¹.

Последний роман Тони Моррисон, написанный в XX в., — «Рай» («Paradise», 1998) рассматривается как продолжающий трагические темы последних двух, как бы входящий в трилогию. Если «Джаз» — о маргиналах в большом городе (действие происходит в Нью-Йорке), то «Рай» — о маленьком городке, основанном бывшими рабами в конце XIX в. в Оклахоме на принципе «черного пуританизма», приведшего к общечеловеческой непереносимости. Писательница осуждает моральное и идеологическое доктринерство и озабочена тем, что два поколения говорят на разных языках, не стремясь понять друг друга.

«Тони Моррисон — сольный полет через литературу и историю» — назвала в 1994 г. свою статью американская исследовательница Трудьер Гаррис. И название удивительно точно передает сам смысл творчества афроамериканской писательницы.

В ее романах находим экзистенциальную историю и одновременно в историческом ракурсе воссозданное сознание американского негра.

Акценты поставлены на том, что определяет афроамериканский менталитет: прошлое, рабство, расизм. А еще — и это то новое, что вносит Тони Моррисон в литературу, — унаследованная от предков мифологичность, синкретичность мышления. И это размыкает их жизненный опыт, выводит его на общезначимый планетарный уровень, включает в складывающееся глобальное сознание человечества. Сознательное и многоаспектное изучение африканской истории, культуры, фольклора позволяет писательнице подкрепить свои художественные находки мифологическим опытом. Работая над «Возлюбленной», Тони Моррисон осваивает африканские эпосы мвиндо и квамби, которые именно в это время выходят в переводе на английский. В обоих эпосах, как свидетельствуют исследователи, напряжение между индивидуализмом и ценностями коллективного мирочувствования проведены через отношения полов (гендер), что также отвечает направлению поиска писательницы, ее стилю мышления и позволяет ей выйти на самые существенные философские темы. Если норма, канон американской цивилизации есть индивидуализм, то для афроамериканца самореализация невозможна вне общины. Это заложено в африканском эпосе (впрочем, как в любом другом эпосе, просто американцы в силу исторических условий не имели собственного эпоса), и это становится одной из важных позиций для Т. Моррисон. Именно с таким самоощущением личности связано и разделение мужских и женских ролей и функций в негритянском социуме, и особая роль негритянской женщины, которая становится основным объектом и субъектом прозы Т. Моррисон. Так сложилось исторически, что в США негритянские отцы, как правило, были лишены возможности строить собственный дом, собственную семью. А вот рассказывают детям истории, сохраняют их — женщины. Они в негритянском сообществе сегодня, как говорит Моррисон, должны играть роль «и корабля, и гавани». Если мужское начало ассоциируется с индивидуализмом, то женское — это то социальное, коммуникативное, в чем мужское может укорениться.

Итак, через проблемы гендера, сосредоточившись в основном на образе черной женщины, Т. Моррисон выходит на общеамериканские актуальные проблемы сегодняшнего дня — проблемы самоидентификации, самоопределения личности в границах мультикультурализма.

«Новый роман»

«Новый роман» — условный термин, обозначающий ряд близких друг к другу попыток преобразовать структуру прозы, предпринятых в 50—60-х гг. XX в. во Франции Натали Саррот, Аленом Роб-Грийе, Мишелем Бютормом, Клодом Симоном, Клодом Мориаксом и др. Расходясь в представлениях о том, какими путями надлежит осуществлять задуманную перестройку, они не образуют школы или течения в строгом смысле слова. Однако все эти писатели сходятся в желании отмежеваться от своих непосредственных предшественников — экзистенциалистов, вернувшись к заветам дальних предтеч — М. Пруста и Дж. Джойса, и все они разделяют мысль о принципиальной исчерпанности традиционного романического повествования, каким оно сложилось еще в пору Бальзака. В своих программных текстах Саррот («Эра подозрений», 1956), Роб-Грийе («Путь будущего романа», 1956;

¹ An Interview with Toni Morrison conducted by McKay//Contemporary Literature. Winter 1983. V. 24, № 4. P. 429.

«Природа, гуманизм, трагедия», 1958), Бютор («Роман как искание», 1958), «Поэзия и роман», 1961), К. Мориак («Современная алитература», 1958), метя, в частности, в концепцию «завербованности писателя», выдвинутую Ж.-П. Сартром, провозгласили полную несовместимость и взаимную непричастность своей личной гражданской позиции и литературного творчества.

Роб-Грийе открыто упрекал Сартра в том, что он «служил своим пером определенной идеологии», что он проявил «презрение к искусству», задавшись вопросом, «идет ли творчество писателя в ногу с историей общества» и введя «социальную шкалу в оценку литературных произведений». В противовес Сартру, провозгласившему на следующий день после освобождения Франции от гитлеровцев: «Писатель погружен в свою эпоху: всякое слово вызывает отклик. Всякое молчание тоже... Поскольку мы воздействуем на наше время уже самим своим существованием, мы за то, чтобы это воздействие было сознательным»; в противовес Камю, спустя десять лет заявившему, что «время безответственных художников прошло» и для них нет «иного покоя, чем тот, который обретается в самой гуще сражения», — Роб-Грийе и его единомышленники по школе в центр своей программы выдвигают мысль о безразличии литературы к историческим потрясениям века: «Неразумно требовать, чтобы наши романы служили политическому делу, даже если это дело кажется нам справедливым и в нашей политической жизни мы боремся за его торжество».

Примечательная парадоксальность этой попытки обрубить связи художественного творчества с эпохой состоит в том, что она предпринята людьми, безоговорочно причислявшими себя к «левой интеллигенции», лично отнюдь не равнодушными к потрясениям, переживаемым их страной и всем человечеством. Однако, по устным и печатным заверениям неороманистов, общественная жизнь — исключительно достояние журналистики. В книгах же их нет и намека на события последних лет во Франции.

Литературное творчество они хотят очистить от малейших примесей политики, морали, идеологии, даже метафизического раздумья, полагая, что за рабочим столом писатель избавлен от служения чему бы то ни было, кроме своего самодовлеющего дела, и обязан отрешиться от забот о насущной злобе дня, об исторических судьбах общества, которые могут одолевать его в повседневности. Подобная духовная изоляция и аскетическое самообуздание рассматриваются как способ освободиться от предвзятости посылок и заранее заданного нравственного пафоса, с тем чтобы сосредоточиться не на жизненном «уроке» книги, пусть даже он вытекает из рассказанного исподволь, без публицистического проповедничества, а на познании — как можно более «чистом» — тех сторон жизни, доступ к которым до сих пор оставался закрыт для писателей из-за их пристрастия к «учительству» и приверженности к устаревшей манере повествования.

Согласно диагнозу Роб-Грийе, реалистическая проза XX в. погрязла в эпигонской рутине, и единственный путь к ее оздоровлению — возврат к источникам «чистого», «незаинтересованного» искусства. Впрочем, «чистое искусство», в понимании Саррот или Роб-Грийе, вовсе не равнозначно «искусству для искусства». «Всякое желание писать изящным слогом, ради одного удовольствия изящно писать, попросту неприемлемо» для всякого серьезного литератора, признается Н. Саррот. Но здесь верная в своем первоначальном зародыше мысль доводится до своей логической противоположности — до изгнания самого понятия «прекрасное» из суждений об искусстве.

Роман А. Роб-Грийе, Н. Саррот, К. Симона, К. Мориака в принципе не обращен ни к одной из граней эстетического переживания или непосредственного созерцания человека, это произведение чисто головное, по самой сути «аскетическое». Кризис романа к середине XX в., с точки зрения «неороманистов», — это кризис его познавательной способности; его веками выработанное техническое оснащение обветшало и больше не соответствует уровню современных знаний о вселенной и бытии, о личности и человеческих коллективах, о сознательном и бессознательном в психике, об астрономическом и житейски относительном времени и т. д.

Основная же помеха, с каждым днем усугубляющая «склероз» традиционной прозы, усматривается в романическом персонаже с его строго очерченным характером и особой судьбой. Социальный облик человека, его неповторимый психический склад, привычки ума, привязанности, убеждения, поступки — все это, заявляет Саррот, вещи столь зыбкие, столь двусмысленные и обманчивые и к тому же настолько приевшиеся читателю, что романисту ныне лучше ими вовсе пренебречь, обратившись к иным, более важным и пока неизвестным областям существования. Ничто уже не может возродить зачахшую веру в цельность духовного облика романического героя. То, что прежде было креугольным камнем всякого художественного творчества, ныне лишь предрассудок, стеснительная помеха для обновления литературы. Исходя из этого смертного приговора герою — всего лишь «грубой этикетке», «условной вырезке из ткани» жизни, — каждый «неороманист» делает через всю эту жизненную ткань свой собственный особый «разрез» и скрупулезно исследует его, оставляя на долю персонажа и сюжета сугубо служебную функцию — быть простой точкой опоры для последующего анализа. Саррот погружается в толщи душевного подполья, где течет, по ее словам, родственная всем на свете «магма» подсознательных чувствований.

Центр тяжести романа переместился с социально-психологических типов на взятые вне времени и пространства обрывки мыслей, на влечения, гнездившиеся где-то в темных закоулках души. «Сегодня персонаж — не более чем тень самого себя» (Саррот). Роман, по ее проекту, должен принять форму непрерывного, лишенного всяких переходов чередования реплик и описаний психологических состояний. Буквальной записью этого нерасчлененного потока смутных видений, неосознанных чувствований и инстинктивных влечений и будет «новый роман», как его понимает Н. Саррот. Если писательница призывает углубиться в подполье иррационального, то Роб-Грийе намерен изгнать из искусства всякую психологию, в том числе и психологию подсознания. Задача современного романиста — понять, что «мир ни значен, ни абсурден. Попросту он существует...».

Агностик Роб-Грийе, изверившийся в истинности каких бы то ни было толкований, с механическим педантизмом геометра ведет инвентарную опись лежащего на поверхности явления — будь то природа, человек, бытовая обстановка. И у него даже люди предстают очередной вещью в одном громадном словесном натюрморте, зачастую переходящем в жутковатую навязчивую галлюцинацию. Только это может стать предметом повествования, как оно видится Роб-Грийе. Как бы ни казались отличными оба эти варианта самим их авторам, они расходятся в частности и полностью совпадают в главном. И Саррот, и Роб-Грийе предполагают отснить человеческую личность на задворки повествования, создав некий «чистый роман».

Любопытная особенность школы «нового романа» состоит в том, что обрушиваясь на реалистическую прозу с серией упреков, ее представители берут «напрокат» терминологию своего противника. Сегодня уже никто не верит искусству, открыто порывающему с жизнью. Отрицая роман характеров, неороманисты объявляют себя единственными истинными реалистами, противостоящими армии эпигонов, какими, по их мнению, стали все, кто пишет о жизни своих современников. Реальность Н. Саррот — подполье смутных влечений, реальность Роб-Грийе — вещественная оболочка мира. Исходя из подобной убежденности в том, что сознание писателя — единственный и исключительный критерий его реализма, теория «нового романа» с самого начала обнаруживает несостоятельность своих претензий на истинное, объективное познание.

В романе «Ревность» (1957), признанном законченным воплощением его теорий, «демистифицированный» (по терминологии Роб-Грийе) мир выглядит беспорядочной инвентарной описью вещей — абстрактный взгляд автоматически регистрирует все, что попадает в поле его зрения: «Правая рука хватается хлеб и несет его ко рту, правая рука опускает хлеб на белую скатерть и хватается нож, левая рука хватается вилку, вилка втыкается в мясо, нож отрывает кусок мяса...» И так далее до бесконечности. В итоге человек в романе Роб-Грийе сведен к фигуре чисто декоративной, обладающей лишь плотной и совершенно непроницаемой поверхностью и тяготеющей к тому, чтобы в идеале стать еще одним предметом среди прочих предметов непомерно разросшегося литературного натюрморта.

Во всех случаях универсализм притязаний (приверженцев «нового романа») обнаруживает свою изнанку — частичность, дробность, произвольную узость видения жизни, а обещанное распахивание неизведанных ее пластов оказывается фетишизацией одного более или менее удачно найденного приема.

Лабораторная проза школы «нового романа» в целом — еще одно свидетельство бесплодия, в тупики которого заводит даже одаренных художников следование философским схемам новейших агностиков и эстетским рецептам модернизма. Лаборатория лаборатории рознь. Когда эксперимент — разведка, подсказанная насущными нуждами бурно обновляющейся жизни, он всегда подготавливает свершения, обогащающие человечество. Когда же опыт ставится лишь затем, чтобы с помощью остроумно придуманных комбинаций чуть-чуть подновить доказавшую свою нежизнеспособность рутину, труд экспериментаторов заранее обречен на провал. Их эксперименты ведут прозу в тупик самодовлеющей писательской технологии.

«Новый журнализм»

На волне «культурной революции» и радикализма 1960-х гг. возникло явление, которое, в силу двойственности его эстетики, с одинаковой остротой называли либо «нон-фикшн» (с легкой руки Трумэна Капоте), либо «новым журнализмом» (автором второго термина принято считать Тома Вулфа). Совместных манифестов или программы сторонники этого движения не создавали, более того, зачастую находились друг с другом в очень сложных отношениях, порою близких к прямой конфронтации, — шлейф публичных баталий между Н. Мейлером и Т. Вулфом протянулся даже в начало

следующего столетия. И тем не менее, вопреки отсутствию организационного единства, единомыслие в понимании задач печатного слова в «новое время» — мгновенно реагировать на явления действительности и стремиться к массовому вовлечению людей в культурное сотворчество — придавало «новому журнализму» особенные черты — актуальной художественной хроники или репортажа, предоставлявшим читателю самую свежую информацию посредством впечатляющего невымышленного образа — поэтически осмысленного факта. В тех случаях, когда произведения в строгом смысле репортажам не были, придерживались формы рассказа, повествовали об эпохе, но при этом не допускали вымысла, их именовали «нон-фикшн». «Обыкновенное убийство» (1966) Капоте стоит первым в ряду такой «небеллетризированной прозы». С ледящей бесстрастностью здесь изложена история немотивированного убийства двумя молодыми циниками, Ричардом Хикком и Перри Смитом, семьи из четырех человек. Ужас жизни предстал в наготе фактов и бесстрастности слова, создавая обманчивое впечатление отсутствия рассказчика, который послужил бы посредником между событием и читателем. Влиятельный британский критик Т. Тэннер, оценивая книгу Капоте в «Городе слов» (1973), нашел в ней приметы натурализма, но не признал за ней первенства в области «нон-фикшн» — он подметил некоторые вольности в изложении фактов, произвольность композиции, не точно отражавшую хронологию происшедшего, и назвал метод Капоте «иллюзией объективизма». Подлинно «новаторскими» Тэннер посчитал произведения Н. Мейлера, в которых «эмпирическое видение», «документализм» не исключали присутствия автора, обличающего мерзость жизни.

К началу 70-х гг. «новый журнализм» привлек много талантливых и энергичных людей (Дж. Бреслин, Д. Дидион, Г. Тализ, М. Икс), не доверявших более традиционным методам сбора и подачи информации, воспротивившихся власти масс-медиа. Не остались в стороне от воздействия его идей известные романисты Г. Видал, Дж. Болдуин, И. Рид, У. Стайрон, К. Воннегут. Бесспорным лидером направления, как показало время, стал Том Вулф — «кошачий король» (иронический титул возмутителю литературного истеблишмента присвоил Д. Макдональд), сложившийся как журналист в «Эскавайэре», печатавшийся в «Вашингтон Пост», нью-йоркском «Геральд Трибун», в «Таймсе». В 1973 г. в соавторстве с Э. У. Джонсоном Вулф выпустил в свет антологию «Новый журнализм: радости детального реализма и его притягательная сила», предпослав книге введение, в котором развивал тезис об открывшихся перед художественной прозой новых возможностях.

Новаторство нового направления проявилось в отношении к литературе как равноправного с журналистикой средства информации и коммуникации. Полемизируя с постмодернистами, выдвинувшими концепцию «смерти романа», его «исчерпанности» как жанра (выступления Дж. Барта, Н. Подгоровета, С. Зонтаг, С. Коха), Вулф возлагает надежды на репортаж, радикально обновивший, на его взгляд, тематику и язык прозы 60-х гг., послуживший основой для формирования романа нового типа — «a nonfiction novel»¹. Примером «небеллетристического романа» он называет собственную книгу

¹ Wolfe T. Interviewed by Joe David Bellamy in Bellamy; David J. The New Fiction. Interviews with Innovative American Writers. Urbana. Chicago, London: University of Illinois Press. 1974. P. 92.

«Наркотический тест с прохладительным электризирующим напитком» (1968). Главным в новом движении Вулфу представляется возвращение у писателей интереса к жизни, стремление к правде, глубине социального анализа, иными словами, верность принципам Бальзака, Теккерея, Золя, Драйзера, С. Льюиса, Фолкнера. В статьях «Развитие жанра романа», «Миф и реализм в романе», включенных в сборник, и в более позднем эссе «Охота за миллиардноногом зверем» Вулф утверждал, что «будущее романа... — это реализм, показывающий личность в тесной, нерасторжимой связи с окружающим обществом».

Несмотря на то, что Вулф вызвал на себя праведный гнев нью-йоркских критиков, не выполнив («на 100%») обещания писать в год по роману, количество созданных им произведений довольно внушительно. Вступив в состязание со скоростным веком тридцатичетырехлетним автором сборника из двадцати четырех статей «Убойная малышка цвета карамельки и мандариновой шкурки», 1965 («Отличная, гением написанная книга... ультрасовременного содержания, никем не освоенного... ошеломляющие, академически выверенные выводы» — К. Воннегут), он продолжил гонку с фотокамерами, магнитофонами, видеозаписями, компьютерам, серией книг-репортажей («Радикальный шик и Людоеды против бомбардировщиков», 1970; «В наше время», 1980), документальным романом («Наркотический тест с прохладительным электризирующим напитком», 1968) и романами социально-психологического реализма («Костры амбиций», 1987; «Подключение», 2001). Каждое новое произведение сохраняло для потомков новый момент из жизни огромного мегаполиса, каким был Нью-Йорк последней трети XX в., фиксировало конкретные ощущения и мысли, едва они возникали у наиболее динамичных его обитателей. Главным героем Вулф делает американское «сейчас», неповторимое и выражающее себя собственным сиюминутным языком, знаками своей культурно-исторической индивидуальности, — это скопившаяся в социально-психологическом гетто ярость «черных пантер», наивно-ребяческие «перфомансы» благостных интеллектуалов, расовые конфликты, семейный эгоизм, душевная неприкаянность, экзальтированное самоутверждение не востребованной обществом энергии, неистовые дискотеки тинейджеров, безумие слэнга. Практически очистив свои тексты от описательности, Т. Вулф создает «новожурналистский» стиль — точные идиомы, знаковые слова, движения, жесты. При этом правда образа есть всегда и правда автора, чье слово подчас сравнимо с осинным жалом. Изнутри своего «я» с ошеломляющей степенью откровенности раскрывается перед читателем героиня статьи-рассказа «Девочка года» Малышка Джейн Хользер, жена торговца недвижимостью, выпускника Принстона. Молодая женщина впадает в состояние эйфории, ощутив внимание к себе газет, журналов, телевидения, отдавшись «дьявольской», «святой», «сладкой», «возбуждающей» радости от того, что попала в «обойму», слушает «Роллинг Стоунз» с ревущей «пятнадцатилетней Америкой», становится участницей шоу-жизни, рекламой на ярмарке. «Девочка года» — игрушка масс-медиа, «проло» сытого века — новый тип культурного уродства. Социальная природа характера обнажается благодаря приему словесных всплесков, внезапно освещающих вакуум личности. «В 1976 г., — говорит

¹ Сокращенно «пролетариат».

Вулф в книге «В наше время», — я написал эссе под названием «Я-десятилетие и Третье Великое Пробуждение»¹.

В истории «нового журнализма» случаются свои курьезы, неизбежные для эстетики, стирающей грань между жизнью и словом. Так раскрылась мистификация Алекса Хейли, чья книга «Корни» стала бестселлером «нон-фикшн» в 1976—1977 гг. Оказалось, что Хейли не искал материала в жизни, а позаимствовал его у автора романа «Африканец» Гарольда Куртлендера. Правду раскопал британский журналист, побывавший на Черном континенте и проследивший подлинную историю племени кинте Хейли.

Диапазон индивидуальных стилей в рамках эстетики «нового журнализма» практически неисчерпаем. Обязательным же условием остается возложение на слово функции социального зонда, «проникающего» внутрь явлений, «расследующего», «обозначающего» их. «Новые» отказывались от лексики реализма — «изображать», «разоблачать», но унаследовали его гражданскую миссию, выступили в роли социологов, политиков, философов — тех, кого традиционно относят к интеллектуальной элите мира, но кто, по мнению «новых», не справлялся более с задачами изучения общества. Не без влияния «нового журнализма» в американской культуре сохраняется исконно богатая традиция биографизма и автобиографизма. Одно из замечательных событий 1990-х гг. — общенациональная программа «Моя жизнь — это история Америки», поощрявшая каждого рядового жителя страны изложить на специальном сайте Интернета свою биографию, заявить таким образом о себе, осознать свое место в общем потоке истории.

Норман Кингсли Мейлер (р. 1923)

Норман Мейлер родился в местечке Лонг-Бранч, штат Нью-Джерси, в семье переселенцев из Южной Африки, вырос в Бруклине, не самом благополучном районе Нью-Йорка. В 1943 г. закончил Гарвард, через год был призван в армию, проходил подготовку в Техасе. С 1944 по 1946 гг. находился в действующей армии на Тихом океане. Демобилизовавшись в 1946 г., приступил к работе над антивоенным романом «Нагие и мертвые» («The Naked and the Dead») и, издав его в 1948 г., сразу обессмертил свое имя. Успех не был случаен, писал Мейлер уже в студенческие годы, даже получил приз гарвардского журнала «Стори» за рассказ «Величайшая в мире вещь» («The Greatest Thing in the World», 1941). Военный опыт расширил знание жизни и углубил философское видение.

¹ Вулф очень субъективно употребил здесь метафору, не разъяснив, какие эпохи он бы назвал Первым и Вторым Пробуждением. Первое Великое Пробуждение («Great Awakening») связано с именем Джонатана Эдвардса (Jonathan Edwards, 1703—1758), начавшего движение за обновление пуританской религии в США в XVIII в. Под Вторым Великим Пробуждением Т. Вулф, возможно, подразумевал период «джексоновской демократии» (1829—1837), когда президент Э. Джексон дал широкую дорогу «массовому» предпринимательству, или эру «позолоченного века» — время от конца Гражданской войны до 1880-х гг., когда жизненные силы страны были пробуждены в немалой степени благодаря отмене рабства. Была также эпоха «прогрессивизма», связанная с периодом президентства Т. Рузвельта. О негативных сторонах всех этих «Великих Пробуждений» написано немало исследований, публицистики и художественно-литературных произведений.

Неоднократно в статьях и интервью Мейлер объявлял себя человеком, чья «личность постоянно меняется» («I have a changeable personality»), кто стремится всегда быть у «жизни на краю» — не только по отношению к внешним событиям, но и относительно собственных душевных состояний, всегда остается на информационном и интеллектуальном фронтире, *ходит по краю* судьбы — индивидуальной, национальной, всечеловеческой. Переломные моменты духовной биографии вычерчивают сложную кривую творческого пути писателя, служа основанием для периодизации его творчества, которое многим критикам представляется непрерывным процессом *писания «одной большой книги»* о Себе, «о борьбе разных Я друг с другом и с внешними силами» (Р. Пуарье).

«Нагие и мертвые» сыграли роль тематического и поэтического камертона ко всем последующим произведениям Мейлера, хотя и стоят немного особняком. С одной стороны, эта трагическая книга — дань ученика старым мастерам американской и мировой художественной прозы: Хемингуэю, Олдингтону, Толстому, Крейну, Мелвиллу, а с другой — покушение на основы социально-философского и социально-психологического романа и предвестие радикального бунта против традиционной жанрово-видовой системы реализма. В основу сюжета положена подлинная история гибели взвода, штурмовавшего высоту на одном из тихоокеанских островов, и «рассказанная» одним из «горстки измученных людей, на которых возложили невыполнимое и бесплодное задание». Подчеркнутая риторичность стиля говорит о том, что Мейлеру трудно оставаться «объективным свидетелем», хотя автор и признавал, что «полностью личной» эту книгу считать нельзя. Он также подчеркивал, что в романе «речь идет больше о характерах, нежели о военных действиях». Но к эстетике «нового журнализма» путь здесь уже был намечен — *история не столько рассказывалась, сколько воспроизводилась* адекватным для описанного эпизода языком. Порою, что особенно заметно в главах, названных «Машина времени», Мейлер повторяет приемы Дж. Рида и Дос Пассоса, делает монтаж из газетных или иных исторически достоверных материалов. В главах, получивших название «Хоровые», Мейлер учитывает опыт А. Барбюса — во всяком случае, аналогия с книгой «Огонь» просматривается в сценах, где озвучены письма и мысли солдат и их близких, разбросанных войной по разным уголкам земного шара, или в воспоминаниях, разговорах «коллективного героя». Мотив трагической обреченности («Над всем кораблем, над всем конвоем повисло знание, что через несколько часов некоторых из них уже не будет в живых») сближает роман с прозой «потерянного поколения»; разбросанные по страницам неполные цитаты из Хемингуэя и Крейна, аллюзии на Ницше и Кьеркегора, Сартра и Камю перекликаются с символикой «Моби Дика» Мелвилла и «Сына Америки» Р. Райта; в итоге «история гибели» воспринимается как притча о преступной войне и ставших ее жертвами людях, «сидящих в одной лодке», но не умеющих объединиться против общего врага. Наряду с мифологемами универсального порядка — *океан, корабль с интернациональной командой на борту, нагой человек и мертвый человек* — язык романа содержит откровенно идеологизированную и политизированную идиоматику, позволяющую разделить героев на «людей» и «зверей» — «гуманистов» и «фашистов», «либералов» и «реакционеров». Корабль и покрытая снегом вершина горы — пограничье дикости и цивилизации, где «мораль» фашизма, утверждающая «право» сильных на презрение к слабым, холодный расчет и равнодушие к падшим, столкнулась с моралью христианской. Генерал Каммингс

рационально обосновывает необходимость «жесткой власти» и «порядка», потому что надеется увидеть Америку в роли супернации, которой должен будет подчиняться весь остальной мир. Оппонент Каммингса лейтенант Роберт Херн пытается выстроить защиту либерализма на философии Ганди, но, понимая слабость созерцательной позиции, ограничивается горькой самоиронией. Антагонизм Каммингса и Херна развивается на уровне интеллектуального спора и повторяется с гротескным напряжением во взаимоотношениях между сержантом Крофтом и рядовым Голштейном. «Заявлением» Крофта «Я ненавижу все, что не является мной» была обозначена тема следующих произведений, где пойдет речь о войне как о лоне звериных инстинктов, о насилии как «колыбели» «нового средневековья», — «Американская мечта» (1964), «Почему мы во Вьетнаме?» (1967).

К началу 50-х гг. Мейлер обосновался в районе Гринвич-виллидж, где, как правило, селились учащиеся и сотрудники Колумбийского университета. Битники и хиппи уже выделились во влиятельное сообщество Нью-Йорка, и Мейлер испытывал огромный интерес к группе «новых бунтарей», которых вскоре отнес к «носителям одной из философий будущего». Он общается с ведущими учеными, увлекается новейшими идеями в области социальных наук, психологии и биологии, изучает Фрейда, Маркузе, Фромма, Райха, Сартра наряду с трудами Маркса, Ленина, Троцкого. «Берег варваров» («Barbary Shore», 1951) и «Олений парк» («The Deer Park», 1955) отразили этот момент перелома в сознании писателя и трансформации его эстетики. В первом из романов, написанном в эссеистской манере, автор заговорил от собственного имени — Нормана Мейлера, героя послевоенного времени, и практически выработал принципы «новой персональной журналистики», которые частично сформулировал в предисловии. Главное требование к литератору — готовность к обновлению, «лоботомии прошлого», отсечению прежнего *художественного языка* от опыта настоящего момента. В «Береге варваров» Мейлер задается целью понять «новое поколение» не через вымышленные характеры, а в подлинных лицах и переживаниях — «своего рода безумная затея проникнуть в психологические тайны сталинистов, тайных агентов полиции, нарциссистов, детей, лесбиянок, истеричек, революционеров... то есть в мир, атмосферу которого я ощущаю как атмосферу нашей эпохи, нашего времени авторитарности и нигилизма» («Берег варваров»). Во втором романе, однако, снова появились вымышленные персонажи — пилот Сергиус О'Шоннекси, сутенер Мэрион Фей и кинорежиссер Эйтель, но фоном для их бесед и самоанализа, которым автор заменил сюжет, выступили подлинные события периода маккартизма, «когда страна после Второй мировой войны коллективно праздновала труса»¹.

В 1955 г. Мейлер, поддержав инициативу Дэниэла Вулфа и Эдвина Фэнешера, стал одним из учредителей газеты «Виллидж Войс»; с ним работали будущие звезды «новой журналистики» Пит Хеймил, Джеймс Уолкот и Джимми Бреслин.

Авторские колонки Мейлера, выходившие в течение шести месяцев, выделялись сенсационностью и дерзкими нападениями на истеблишмент, не отказывавший себе в роскоши проповедовать либерализм, не доходя до прямой конфронтации с властью. В ответах читателям *персональной колонки* Мейлер определил себя как *писателя, пришедший в журналистику*, сделав-

¹ Мейлер Н. О некоторых детях богини // Писатели США о литературе: Сб. ст./Ред. М. Тугушева. М.: Прогресс, 1974. С. 336.

ший это во имя того, чтобы изменить господствующие представления о роли газеты и журнала в жизни общества и доказать, что не бывает нейтральной якобы «объективной» информации, что журналист изначально должен сознательно, кому и чему он служит. Оставив газету, Мейлер сохранил право на разовые публикации и начал активно сотрудничать с редакцией «Диссента», постепенно делаясь едва ли не самым популярным, подчас с привкусом «скандальной» известности, журналистом и оратором в Нью-Йорке. Последняя книга «трилогии 1950-х» — «Заявляю о себе» («*Advertisement in Myself*», 1959), сборник речей, статей, эссе, репортажей, рассказов, отрывков из романов, написанных в период с 1939 по 1959 гг.; в названия большинства из них включено одно слово — *advertisement* (реклама, объявление, сообщение), сопровождаемое пояснениями относительно предмета сообщения. Ядром книги сам автор считал эссе «Белый негр» («*The White Negro*», 1957), носившее программный характер. Объектом анализа предстали хипстер и хип-культура, по определению Мейлера, представлявшие собой «американскую разновидность экзистенциализма». Радикал, бунтарь, хипстер оправдывает свою философию «прорыва в инобытие» опытом «бытия по эту сторону» цивилизации, признавшей войну, насилие и смерть перманентными состояниями человечества и этим обрекшей себя на гибель. «Хип — это исследование природы человека, перенос акцента с общества на «я», индивидуум, владеющий абсолютной свободой самовыражения, это человек «новой генерации», новой психосоциальной структуры». Однако, оставленный наедине с сильными эмоциями, признает Мейлер, «хипстер в равной мере кандидат для самых реакционных и самых радикальных движений», легко поддается манипуляции. Искусственность, эстетическую подоплеку опыта хип-поколения («белых негров») писатель сопоставил с естественным экзистенциализмом «черного человека», вынужденного повседневно бороться за выживание во враждебной среде. «Негру, — утверждает Мейлер, — открывается больше правды, чем радикалу», поскольку под прессом сегрегации и откровенной эксплуатации в нем скопился «инстинктивная потребность понимания смысла жизни... и этот инстинкт доказал свою жизнеспособность тем, что помогал этим людям выживать».

Интерес к экзистенциализму упрочился после личных встреч Мейлера с Ж.-П. Сартром и С. де Бовуар, посетившими Нью-Йорк весной 1960 г., и дополнился не менее глубоким изучением религиозных концепций, в частности христианского эсхатологизма и мессианства, знакомством с трудами М. Бубера. 1960-е годы сформировали имидж Мейлера — «нового журналиста» и «нового романиста», «амбициозного» писателя, играющего роль «пророка». Мейлер «причастился» большой политики: в 1961 г. после высадки американского десанта в Заливе Свиней в апрельском номере «Виллидж Войс» он опубликовал «Открытое письмо Кастро», в котором писал: «Вы первый и величайший герой современности со времени Второй мировой войны... Думаю, Вам следует отдать должное за некоторое обновление и улучшение настроений в Америке». Писатель участвует в кампании по избранию Дж. Ф. Кеннеди на пост президента, поддерживает студенческое движение за либерализацию университетского образования. В ответ Кеннеди на предвыборных митингах хвалил автора «Оленьего парка» за постановку острых проблем, цитировал роман «Нагие и мертвые». На стороне консерваторов не менее активно выступили организация «Молодые американцы за Свободу» и один из крупнейших литературных авторитетов Америки, преемник «нового журнализма», создатель монументального романа «Манхэттен

(1925) и трилогии «США» (1936) Дос Пассос — он поддержал Б. Голдуотера, выдвинутого на съезде республиканской партии в Чикаго в 1960 г. Мейлер начал борьбу с формированием имиджа Кеннеди в статье «Супермен приходит в супермаркет» («*Superman Comes to the Supermarket*», 1960), позднее включенной в сборник «Достоверно о президенте» («*Presidential Papers*», 1963). Дж. Ф. К. предстает в «отчете» Мейлера политиком, достойным называться лидером демократической нации, способным на экзистенциалистский прорыв в историю, на осуществление миссии хипстера, прокладывающего нации путь в непререпрессивное, не обремененное грузом прошлого будущее, не только Америки, но и всей цивилизации. По наблюдениям Х. Нельсон (1997), Мейлер, в отличие от Г. Видала, обратившегося к теме Кеннеди по случаю «первых ста дней» президентства, а в 1967 г. издавшего книгу «Святое семейство» («*The Holy Family*»), где подчеркивалась необходимость исключить влияние на президента со стороны прессы, свои «записки о президенте писал, имея целью активно воздействовать на лидера нации. Эпоху Дж. Ф. К. Мейлер рассматривал как время «великих надежд», «когда писатели могли вести диалог с президентом на глазах всей страны».

После гибели Кеннеди Мейлер продолжал участвовать в движении за гражданские права, выступал на митингах против войны во Вьетнаме, присоединился к маршу на Пентагон в 1967 г., наконец, баллотировался в мэры Нью-Йорка в 1969 г., когда хозяином Белого Дома уже был Р. Никсон. В ситуации крайней поляризации общественных настроений, напряженного противостояния между консервативными и радикальными силами Мейлер возрождает тезис Сартра об ангажированности культуры и активно критикует эстетику «молчания, изгнания, мастерства» Дж. Джойса. При этом он отталкивается от американской культурной ситуации, называя ее «временем абсурда» и «чумы», и выдвигает концепцию экзистенциального «бытия», опираясь на идею перманентной конфронтации — «войны всех против всех», увлекается идеей витализма и индивидуальной воли, путь к «коллективной» истине видит в освобождении сознания от власти внешних обстоятельств, в очищенном от рационального элемента действии. В хипстере же видит мессию, способного вывести Америку из заблуждений XX столетия.

Художественную плоть хип-философия обрела в романе «Американская мечта» («*American Dream*», 1965), произведении откровенно шокирующем и спорном, в немалой степени автобиографическом и тем самым сближенном с «новым журнализмом»: скрытое «я» главного героя Стивена Роджека пытается прорваться к сути собственного характера и предстает перед читателем в форме почти «демонизированного документализма» (Т. Тэннер). Роджек — герой войны, ведущий популярных телевизионных передач, профессор экзистенциалистской философии, автор бестселлера «Психология палача» — во всех отношениях олицетворение «американской мечты». Но Роджека разъедает «коллективная болезнь», называемая отвращением ко всему достигнутому: преуспевающий интеллектual переживает тяжелый кризис веры в себя самого и в «американские ценности», ощущает себя жертвой войны, низменных инстинктов, социальных амбиций. В порыве ненависти и желая освобождения от накопившейся лжи, Роджек убивает жену, бросается в объятия случайной женщины, а затем хладнокровно вступает в единоборство с правосудием и отцом Деборы, мистером Келли, доказав в итоге, что преступники и жертвы связаны невидимыми узами двойственной природы человека, одинаково сильной склонностью к греху и потребностью сча-

ства, стремлением к правде и склонностью ко лжи. Роман переполнен па-
 дийными аллюзиями на ситуации из Достоевского, Драйзера, Райта, Ка-
 комически перемешанными с мотивами популярных триллеров, психологи-
 ческих детективов, «черных» комиксов. Американские критики даже находили
 в романе бурлескную игру в сюжет о «дурном мальчике», задавшемся целью
 разозлить читателя. Во всяком случае, эффект самопародии и саморазобла-
 чения налицо — жестокий эксперимент Стивена Роджека над собственной
 душой, хотя в нем зеркально отражается несправедливость общественно-
 устройства, придает черты комедии его трагически прожитой жизни. В отли-
 чие от французских экзистенциалистов, американский *хипстер* не может
 постичь философию «без вчувствования в нее», он открывает идею в непо-
 средственном «опыте», «внутренним переживанием возможностей, заклю-
 ченных внутри смерти», эксперимент «заменяет ему логику» (Мейлер).
 Смесь сочувствия и иронии по отношению к герою «Американской мечты»
 со стороны автора — свидетельство трезвого видения XX в., превратившего
 «человека из существа с демократическим сознанием в существо с сознани-
 ем массовым».

Уже в конце 90-х гг., отвечая на вопрос о правомерности рассмотрения
 его творчества сквозь призму эстетики бит- и хип-поколения, Мейлер реши-
 тельно отмежевался от «партии Керуака», подчеркнув, что «всегда сохранял
 особую позицию, никогда не присоединялся к группам». Такое признание
 очень ценно, поскольку отменяет необходимость доказывать наличие глущи-
 расхождений между Мейлером и «сердитым» поколением 50-х гг. и по-
 зволяет заняться серьезным изучением сути этих противоречий. Нельзя не
 обратить внимание на устойчивость интереса Мейлера к экзистенциалист-
 ской проблематике и на неожиданное обращение к семиотике. Так, в 1963 г.
 он выпустил книгу «Занимаясь экзистенциализмом» («Existential Errands»,
 1963), в которой предложил посмотреть на бытие как на некую сущность,
 более не подвластную дефинициям, сложившимся в нашем «мире жестов,
 ролей, костюмов, предположений и заимствованных манер». Почему бы не
 попытаться понять наш жестокий век через факты-знаки — открыть «эсте-
 тику арены», «эстетику исследований», «эстетику улицы» и «почему не на-
 чать с описания боя между тяжеловесами, длящегося пятнадцать раундов?»

Верой в экзистенциальное самовыявление истины объясняется недоверие
 Мейлера к логически выстроенным теориям и к формам, несущим на себе
 печать фундаментальности и системности. Замечательный пример формы,
 которую писатель считал единственно приемлемой для своей филосо-
 фии, — «Каннибалы и христиане» («Cannibals and Christians», 1966); это
 сборник статей, эссе, интервью (в том числе диалогов автора с самим со-
 бой), складывающихся в систему только в сознании читателя. Книга зафик-
 сировала движущееся сознание автора, живую логику «настоящего» вре-
 мени и сыграла роль подготовительного этапа к написанию романа, который
 «должен» был стать «наследником «Моби Дика». Мейлер, подобно Мел-
 виллу, видит свой век расщепленным надвое, человека — терзаемым дву-
 мощными силами, христианством и каннибализмом. «Каннибалы» — те,
 в угоду своим «правильным» идеям «пожирают человека». Писатель-журна-
 лист-мыслитель в очередной раз подчеркивает, что новой бедой человечества
 стало психологическое насилие, освободить от которого может знание точ-
 ного диагноза, но распознать болезнь способен лишь человек, живущий

стоящим», писатель-документалист, к тому же — обладающий достаточным
 мужеством, чтобы прописать пациенту испытание краем бездны, ибо «там,
 где нет понимания происходящего, народ гибнет».

Предвестием давно ожидавшегося «нового» романа стала книга «Почему
 мы во Вьетнаме?» («Why Are We in Vietnam?», 1967). Автор заводит «пер-
 сональный» разговор с Америкой о ее сыновьях с вопроса: «Как жить?.. в
 этом электромагнитном, запрограммированном мире?..» Он сам отвечает на
 свой вопрос, излагая точку зрения техасского врача-психотерапевта на исто-
 рию восемнадцатилетнего юноши из богатой семьи, Рональда Джетроу, кото-
 рого все зовут просто «Ди Джей». Отец юноши — бизнесмен, член Фольк-
 лорного общества и многих общественных организаций, а сын вырастает на
 чтении «Федора (!) Къёркегора», маркиза де Сада и Берроуза, принимает
 наркотики и страдает от одиночества. Конфликт между сыном и отцом неиз-
 бежен — тупая сила старшего вызывает сопротивление младшего. Кульми-
 нация романа — эпизод посвящения «Ди Джея» в «охотники», «причаще-
 ние» «невинного» кровью убитого зверя и укрощение «бунтаря». В симво-
 лике первобытного обряда Мейлер распознал язык современной дикости,
 голос насилия, «окружающего юношей, взрослеющих и начинающих зада-
 ваться вопросами», — этот язык облегчит им иную «инициацию» — участие
 во вьетнамской войне.

Свое видение политического развития страны Мейлер изложил двумя
 годами позже в статье «Почему мы в Нью-Йорке?» («Why Are We in New
 York?» в журнале «The New York Times Magazine», 1969, 18 мая), вошед-
 шей в сборник «Выступаю против Машины» («Running Against the
 Machine», 1969). Основной тезис Мейлера — создать равные условия для
 сосуществования людей всех убеждений и свободного развития всех культур,
 остановить натиск масс-медиа, укрепить дух толерантности.

Венцом десятилетия стало произведение, раскрывшее метод «нового
 журнализма» во всей полноте, — «Армии ночи. Роман как История. История
 как Роман» («The Armies of the Night. History as a Novel. The Novel as
 History», 1968). В первой части книги «говорят» исторические факты и под-
 линные действующие лица, во второй автор излагает «персональную фило-
 софию», комментирует свершившееся. Репортаж, подобно кинокамере, за-
 фиксировал события четырех дней марша на Пентагон в октябре 1967 г.,
 острейший момент конфронтации между либералами и властью. Автор вто-
 рой части — писатель, оглядывающийся на себя — того, кого в первой час-
 ти называет «протагонистом», *персонажем* «истории», свершающейся со-
 гласно коллективной воле и пишущей *самое себя*. «Протагонист» шагает
 в общем строю, иногда — ораторствует, ощущает себя «актером» на «арене
 истории» и оттого не смеет нарушить ход стихийно складывающегося дейст-
 вия. Но он — подлинный герой романа-истории, наравне с другими, пережи-
 вающий *настоящее* время как время *личное*, он не теряет своего лица в
массе, состоящей из людей, одетых в соответствии с их культурной принад-
 лежностью и говорящих на разных социокультурных языках: здесь были хип-
 пи, индейцы, черные, «новые левые» и пр. Для них для всех «Пента-
 гон», — отмечал М. Кауэн в 1972 г., — выглядит почти травестийным вариан-
 том мелвилловского могучего левиафана...

«Армии ночи» объединил не только пафос, но и язык протеста, кото-
 рый Мейлер назвал «благородной грязью», жестким языком правды «про-

стых мужчин». «Грубость» языка — тоже дань специфике настоящего момента, атмосфере опасности, отчаянной игры со смертью. «Грязные слова» против претенциозного словаря владык — в таком аспекте можно было бы, как отмечал Л. Маркс в статье «Благородная грязь: нецивилизованный ответ американских писателей цивилизованной религии Америки» (1988), если не принять, то понять эстетику ответного по отношению к официальному силию варварства.

Во всех последующих произведениях Мейлера сохраняется настрой на борьбу личности за право быть в центре истории. Тень войны, мотив конфликтов сохраняют доминирующую роль в книгах «Пожар на Луне» (1970), «Пленник секса» (1971), в книге «Бой» («The Fight», 1975, пер. — 1978) о поединке между Мохаммедом Али и Дж. Форманом за звание чемпиона мира по боксу. Наиболее значимое из поздних произведений — «Песнь палача» (1979). Этот роман, созвучный своей проблематикой и сюжетом «Американской трагедии» Т. Драйзера и «Сыну Америки» Р. Райта, написан в форме «нон-фикшн», полностью документирован и представляет историю убийцы, Гэри Гилмора, закончившего дни на электрическом стуле, одновременно с разных точек зрения: самого преступника, близких ему людей, свидетелей, газетчиков, читателей и зрителей новостей, юристов, тюремных служащих. «Любовь — вещь невероятно сложная, и мы в нашей стране, к ней совершенно не готовы» — этой фразой из более ранней статьи Мейлера можно объяснить гротескное соединение в романе красоты и безобразия. История Гэри и Николь, откровенная двойственность их страсти, приведшая к печальному финалу, иллюстрировала мысль Мейлера о цивилизационном кризисе и «титанической борьбе, которую ведет природа за сохранение человека на земле».

В 70—90-е гг. Мейлер часто обращался к жанру «портрета», изменяя его с учетом опыта «нового журнализма» и литературных биографий: «Мэрилин» («Marilyn», 1973), «Портрет Пикассо в юности: версия биографии» («Portrait of Picasso as a Young Man», 1995). В эссе «Взгляд на Пикассо» («An Eye on Picasso», 1959) кисть Пикассо сравнивается с мечом, рассекающим видимость ради обнаружения истины, но лишь обнажающим бесконечную изменчивость форм и тем подтверждающим их вечную тайну. Переживая XX век как время опасной «романтизации насилия» и «массовой дегуманизации», Мейлер обратился к образу Иисуса Христа в романе «Евангелие от Сына Божия» («The Gospel According to the Son», 1997) — попытке личного переживания жизни по образу и подобию Спасителя.

В 90-е гг. написаны были роман «Призрак проститутки» («Harlot's Ghost», 1991) и «История Освальда: Американская тайна» («Oswald's Tale: An American Mystery», 1995), где Мейлер обращается к истории государственных институтов, вызывающих у американцев противоречивые чувства, — ЦРУ и ФБР. В традициях «нового журнализма», соединяя историю вымышленного персонажа, со всеми его привязанностями, пристрастиями и задокументированные факты, подтвержденные результатами журналистского расследования, писатель демифологизирует эти организации, как и в молодости не желает довольствоваться официальными версиями событий (в частности, так и нераскрытого, по существу, убийства президента Джона Кеннеди), продолжает апеллировать одновременно к сердцу и разуму читателей.

«Чёрный юмор» и творчество Курта Воннегута

К. Воннегут — американский писатель, чьи первые произведения появились в американской печати еще в 50-е гг. А вот термин «чёрный юмор»¹, с которым практически изначально ассоциируется его творчество, попал на страницы литературной критики США намного раньше и довольно случайно и уже больше не исчезал с них.

В начале 60-х гг. на американской литературной авансцене появилось несколько писателей, книги которых тут же окрестили как «черный юмор». Среди них числились очень разные писатели и столь же разные произведения. Это были «Голый завтрак» У. Берроуза, «Джинджермен» Дж. П. Дандливи, «Уловка-22» Дж. Хеллера, «Козлик Джайлс» Дж. Барта, а также «V.» Т. Пинчона, «Колыбель для кошки» К. Воннегута и некоторые другие.

В чем суть и особенности «чёрного юмора», которые позволили заговорить о нем как об отдельном течении — или направлении — в американской литературе второй половины XX в.?

«Чёрный юмор» — L'humour noir — чисто французское лингвистическое изобретение, каким пользовались французские сюрреалисты примерно с начала 20-х гг. Но когда в 1940 г. один из лидеров и теоретиков сюрреализма, Андре Бретон, выпустил книгу под названием «Антология черного юмора», где он писал о маркизе де Саде и Артюре Рембо, а также о Джонатане Свифте, Льюисе Кэрролле и др., термин приобрел, кроме литературоведческого, общеразговорный характер и с тех пор стал употребляться очень широко.

Судя по именам людей, собранным вместе под обложкой книги, Бретона в первую очередь интересовала не разность их занятий и художественных увлечений, а общность в их отношении к человеческому социальному устройству и крайняя неординарность их мировосприятия в целом. Бретон был убежден, что в невероятно сложных жизненных условиях юмор чаще всего помогал человеку сохранить свое внутреннее «я», но поскольку всех ограничений материального мира он все-таки не снимал, то на помощь приходили темные глубины подсознания. В результате воображение рождало бесчисленные картины причудливых — хотя иногда и жутких — иллюзий и фантазий. Таким образом, юмор сильно «почернел».

Когда мы пробуем понять и охарактеризовать творчество «чёрных юмористов», то быстро выясняется, что бесконечно многие привычные, давно укоренившиеся в человеческом обществе понятия, идеи, проблемы — все это в их произведениях словно бы поставлено с ног на голову. Те жестокие нелепости, то зло, что совершают люди с начала человеческой истории и по сей день, буквально выворачиваются наизнанку. Язвительность интонаций в повествовании романов выражена с поразительной, оглушающей естественностью звучания, хотя именно эта правдивая «естественность» чаще всего просто шокирует читателя.

В книгах «чёрных юмористов» читателю открываются иногда абсолютно новые, удивительно парадоксальные истины, спрятанные в словах, в языке произведений так, будто этих слов никто никогда раньше не знал и не употреблял. Повествование в книгах «чёрных юмористов» чаще всего похоже на пеструю, странную, даже нелепую мозаику. Однако такая форма изложения

¹ Не путать с творчеством афроамериканских чернокожих писателей.

содержания оказывается вполне оправданной, органичной, хотя с эстетической точки зрения и совмещаются понятия заведомо несовместимые, сравниваются вещи, не подлежащие никакому сравнению.

Вообще стилистика произведений Дж. Барта, У. Берроуза, К. Воннегута, Т. Пинчона и других вышеназванных писателей крайне нетрадиционна, и трактовке содержания их книг роль языковых литературных форм очень велика.

Так, из «Бойни номер пять» Курта Воннегута можно, к примеру, узнать, о том, что «ежедневно правительство США дает мне отчет, сколько трупов создано при помощи военной науки». А из «Завтрака для чемпионов» мы получаем крайне любопытную информацию о том, что «револьвером назывался инструмент, единственным назначением которого было делать дырки в человеческих существах». Следующий коротенький отрывок из «Бойни номер пять» вообще весьма характерен для понимания художественной специфики «черного юмора», его этики и эстетики: «Билли закашлялся, когда отворились двери, а когда он кашлял, он испражнялся жидкой кашницей. Это подтверждало третий закон движения материи, согласно теории сэра Исаака Ньютона. Закон гласит, что каждому действию соответствует противодействие, равное по силе и противоположное по направлению. Этот закон применяется в ракетостроении».

Здесь необходимо сказать также о следующем. Очень скоро после выхода в свет книг этих писателей некоторых из них, например Т. Пинчона, Дж. Барта и того же К. Воннегута, отнесли к «постмодернистам», хотя с Воннегутом — и не только с ним — по этому поводу до сих пор происходит постоянная путаница. Почему так происходит?

Суть парадокса заключается в том, что любая трактовка текста, любая формально-содержательная расшифровка произведений «чёрных юмористов», будь то Курт Воннегут или, скажем, Джозеф Хеллер, вполне годится при определении природы постмодернизма, не наоборот. Воннегут является «постмодернистом» ровно в той степени, в какой он «чёрный юморист», т. е. понятие «постмодернизм» в данном случае вторично по отношению к «чёрному юмору». К. Воннегут слишком гуманист, чтобы быть образцовым постмодернистом, хотя и Т. Пинчона, которого считают не просто постмодернистом, но и одним из лучших современных писателей США, в человеконенавистничестве никак не обвинишь.

Следует, однако, повторить, что тех американских писателей, которые когда-то начинали как «чёрные юмористы», и не только их, но и многих других определенная часть литературоведов теперь неизменно относит к постмодернистам. Дело здесь прежде всего в том, что художественные миры «чёрных юмористов», как бы они ни разнились между собой, несут в себе определенные черты, которые являются общими как для них, так и для постмодернистов. Хотя тут важна одна существенная оговорка: речь в данном случае идет больше о формальной, чем о содержательной стороне творчества. Так или иначе, но можно утверждать, что в литературе США предтечей и собственно начальным этапом постмодернизма явился именно «чёрный юмор». И одним из самых ярких его представителей был и остается Курт Воннегут.

Он родился 11 ноября 1922 г. в Индианаполисе, штат Индиана. Изучал биохимию в Корнелльском университете, а потом ушел в армию и служил в пехоте, став одним из солдат — участников Второй мировой войны. Воннегут был захвачен в плен немцами и отправлен в Дрезден, где работал на бойне.

Здесь, в Дрездене, он попал под бомбежку, одну из самых страшных за все время войны, когда американские и британские летчики разом уничтожили более 130 000 жителей этого города, практически сметя его с лица земли.

После войны будущий писатель продолжил образование в Чикагском университете, на этот раз изучая антропологию. А помимо того, работал в отделе по связям с общественностью в «Дженерал Электрик». И в своем первом романе «Механическое пианино», который был опубликован в 1952 г., он в ярких сатирических тонах изображает процессы автоматизации производства, какие ему довелось наблюдать на том же «Дженерал Электрик».

В 1959 г. вышел второй роман Воннегута «Сирены Титана». Это была чистая научная фантастика, элементы которой писатель будет затем использовать в своем творчестве постоянно, в том числе и в его последнем на сегодняшний день романе «Времетрасение» (1997). Всего же Курт Воннегут сочинил и опубликовал более двух десятков книг, среди которых есть два сборника рассказов, сборники эссе и разного рода интервью, а также одна «черноумористическая» пьеса «С днем рождения, Ванда Джун», увидевшая свет еще в 1970 г. и примечательная тем, что представляет жизнь-после-смерти двух американских летчиков-героев, сбросивших атомные бомбы на Хиросиму и Нагасаки.

Почти все романы, опубликованные Воннегутом, так или иначе получали признание со стороны американской критики и становились известными среди американских, а затем и зарубежных читателей. На первый взгляд, такая известность объяснялась довольно просто: нетрадиционные полуфантастические сюжеты и столь же нетрадиционный стиль повествования не могли не обратить на себя внимания, так же как и небольшой объем романов писателя. Более пристальное исследование творчества Курта Воннегута доказывало, что он писатель серьезный, пусть и «чёрный юморист» (!), писатель, чьи герои — люди чаще всего странноватые и даже чудачковатые: либо в силу собственной природы, либо такими их сделали обстоятельства.

Первым произведением, принесшим Воннегугу настоящую известность и определенную популярность, стал роман «Колыбель для кошки» («Cat's Cradle»), который был опубликован в 1963 г. Уже в самом названии заключалась некая несообразность, предполагавшая, что повествование, т. е. сюжет и его художественное воплощение, вполне может быть необычным.

«Колыбель для кошки» оказалась произведением и впрямь неожиданным, очевидно «черноумористическим», но не чисто научно-фантастическим. Хотя грань между писательским фантастическим вымыслом и научно-фантастическим вымыслом всегда довольно условна и размыта. Говоря о «Колыбели для кошки», следует прежде всего упомянуть о том, что никто из американских писателей до Воннегута не создавал книг о том, чем же особенным были заняты американцы 6 августа 1945 г. — в день, когда ими была сброшена на Хиросиму первая атомная бомба. И автора нового «черноумористического» романа в первую очередь интересовало, как провел этот день один из создателей бомбы.

Как выясняется с первых же страниц произведения, этот ученый-физик — его зовут Феликс Хониккер — был в целом человеком почти совсем обыкновенным, в некоторой степени затворником, только предугадать, что его заинтересует в следующий момент, было невозможно. А вот «в день, когда сбросили бомбу, его заинтересовала веревочка» («Просто веревочка, в которую когда-то была завернута рукопись романа о конце света под назва-

нием «Анно Домини, 2000»). В тот день ученый играл с маленьким сыном в эту самую веревочку и говорил: «Видал? Видал? Видал?.. Кошкина колыбель. Видишь кошку колыбель? Видишь, где спит котенок? Мяу! Мяу!»

Изначально читатель начинает ощущать некоторый подвох: то ли в самом сюжете, то ли в манере его изложения писателем. В действительности «подвохом» оказалось все произведение Воннегута. С такой утонченной изобретательностью написать об ученых и их научных изобретениях, как это сделал Воннегут в своем романе, до него не сумел никто, хотя тема эта была вовсе не новой. Но сказать, что автором «Колыбели» двигала огромная нелюбовь к славным братьям ученым, означало бы ошибиться.

Когда младший сын Хониккера, лилипут Ньют, говорит о своем отце, что «более защищенного от обид человека свет не видал», ибо «люди никак не могли его задеть, потому что людьми он не интересовался» и вообще «люди были не по его специальности», это еще не самое характерное и не самое страшное для человека науки, каким его описывает автор романа. (Хотя, разумеется, это страшно, пусть даже такие декларации и являются некоторой художественной гиперболизацией.) Главное — по Воннегута — заключается в ином. Например, в следующем. «Когда эта штука взорвалась, — читаем мы в романе, — когда стало ясно, что Америка может смести целый город одной-единственной бомбой, некий ученый, обратившись к отцу, сказал: "Теперь наука познала грех". И знаете, что сказал отец? Он сказал: "Что такое грех?"»

Взаимоотношения истины научной и истины от Бога — вот что до крайности беспокоит и волнует Курта Воннегута. При этом сразу же следует оговориться, что восприятие Бога (какое бы Он ни носил имя) самим писателем далеко не однозначно, более того, оно куда как сложно. Недаром одно из существеннейших мест в романе занимает изложение так называемых Книг Боконона. Воннегут придумывает образ нового святого — чернокожего, вызывающего очевидные ассоциации с образом Мартина Лютера Кинга, политического и духовного лидера американских негров, убитого в 1960 г., только для того, чтобы еще раз сказать: библейские истины существуют, чтобы в них безоговорочно верить. Однако получается это плохо. Вот тут на помощь и приходит Боконон (настоящее его имя — Джонсон), придумывающий новую религию для осуществления на острове Сан-Лоренцо очень красивой утопии:

Хотелось мне во все
Какой-то смысл вложить,
Чтоб нам не ведать страха
И тихо-мирно жить,
И я придумал ложь —
Лучше не найдешь! —
Что этот грустный край —
Су-щий рай!

Но как и всякая утопия, т. е. красивая ложь, она заканчивается крахом. По замыслу изобретателя атомной бомбы, им изобретается еще и лед-девять, «сине-белая отравка, превращающая людей в статуи», а все живое — в лед. То есть промысел Божий в очередной раз оказывается слишком страшным, чтобы быть понятным простому смертному. А потому и святой Боконон с болью мечтает лишь о том, как он «стал бы статуей и лежал бы на спине, жутко скаля зубы и показывая длинный нос — САМИ ЗНАЕТЕ КОМУ!».

Означает ли вышесказанное, что К. Воннегут — ужасный богохульник и, хуже того, воинствующий атеист? Может быть, все дело в его «черном юморе» и издевательски звучащем тоне там, где таким тоном писать будто бы не принято?

Все ли здесь так просто?

Оказывается, нет. В следующем романе Воннегута, изданном им в 1969 г. под названием «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» («Slaughterhouse Five, or Children Crusade»), есть такой отрывок: «В Илиусе, в его детской комнатке (комнате Билли Пилигрима, главного героя романа, — В. В.), висело ужасающее распятие. Военный хирург одобрил бы клиническую точность, с которой художник изобразил все раны Христа — рану от копья, рану от тернового венца, рваные раны от железных гвоздей. В детской у Билли Христос умирал в страшных муках. Его было ужасно жалко. Такие дела».

Действительно, людьми творятся порой страшные дела. И все с ведома и позволения Бога? — вот вопрос, на который у Воннегута нет ответа. И не только потому, что роду человеческому присущи и «глупость, и злобность», но еще и потому, что полное разрушение города Дрездена во время Второй мировой войны непосредственным образом ассоциируется Воннегутом с одним из библейских эпизодов: «...И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба. И ниспроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и произрастания земли.

Такие дела».

Да, странные, пожалуй, дела. Однако если вдуматься как следует, то, может быть, и не совсем. Просто нечего людям оглядываться на то, что содеяно Богом, иначе превратишься в соляной столб, как это случилось с женой Лота. И как это произошло с автором «Бойни», уверенным, что книга его «не удалась, потому что ее написал соляной столб».

Вот такова «черномористическая» оценка Воннегутом хода человеческой истории и его собственной роли в ней — роли автора художественного творения. Как автор такого творения Курт Воннегут — абсолютный хозяин в собственной вселенной. Но именно в качестве творца он не может не задавать без конца одни и те же вопросы другому творцу, т. е. Богу: Почему все так? Где, в чем источник всего зла? Почему Дрезден — это все равно что Содом и Гоморра? Однако «черный юморист» Воннегут находит свои ответы на все эти запретные вопросы, которые так сильно мешают жить «доверчивым» и иногда совсем «хорошим» «человеческим существам».

Билли Пилигрима он отправляет служить на войну пехотинцем. Там его герой попадает случайно в плен и оказывается в Дрездене, где он и становится свидетелем чудовищной бомбежки. И на войне же Билли впервые начинает плутать во времени. Бесконечные путешествия Билли во времени (потому он и Пилигрим) — один из главных научно-фантастических элементов сюжета романа. И главный же ключ к пониманию мировосприятия Воннегута и его своеобразной философии.

Свои внезапные вылазки Билли совершает исключительно на планету Тральфамадор, и там же он узнает нехитрую тральфамадорскую истину о том, что есть жизнь и что есть смерть. Все дело в том, что таким оказывается тот или иной миг времени. А время... «Оно неизменно... Оно просто есть. Рассмотрите его миг за миг — и вы поймете, что мы просто насекомые в янтаре. По вашим словам выходит, что вы не верите в свободу воли, — сказал Билли Пилигрим.

...Я посетил тридцать одну обитаемую планету во Вселенной, и там на Земле говорят о «свободе воли»».

Однако Билли беспокоит не только «свобода воли» — в условиях бесконечно детерминированной жизни-смерти. Гораздо глубже неуемный Воннегут обеспокоен тем, что на Земле «с незапамятных времен идет бессмысленная бойня». Тральфамадорцев и это не волнует, ибо «такова структура данного момента», и раз уж предупредить войны все равно нельзя, то лучше всего «проводить вечность, созерцая только приятное — вот как сегодня, в зоопарке».

Вряд ли стоит оспаривать, что тральфамадорцы заражены чувством очень «черного юмора». Означает это только одно: Курт Воннегут категорически не приемлет никаких «насекомых в янтаре» и никакого детерминизма, т. е. подавления личной свободы. И потому-то Воннегут создает абсолютно виртуальный мир, где возможно и достоверно все, где совместимо несоместимое: фантастически-нереальные путешествия во времени главного героя романа и абсолютно реальная бомбардировка совершенно реального Дрездена; существование научно-фантастической планеты Тральфамадор и существование реальной дрезденской скотобойни, ставшей однажды жильем для сотни американских военнопленных, и т. д.

Иными словами, научная фантастика нужна Воннегуту, во-первых, лишь как художественный способ понять и познать земную, созданную Богом жизнь как можно глубже. И, во-вторых, для того, чтобы сказать: а вот там, в далекой Вселенной, все-таки что-то есть. Необычайно прекрасное и вполне достижимое. С другой стороны, виртуальный реализм Воннегута (сам писатель, очевидно, даже не задумывался над таким термином. — В. В.) — это возможность создать такой художественный мир, где жизнь некоторых персонажей становится вымышленной вдвойне, втройне, как, например, жизнь замечательного писателя Килгора Траута — кочующего из романа в роман под одним именем, но с отличным от предыдущего жизнеописанием. Можно было бы сказать, что случайно или нет, но Воннегут использует тот же художественный принцип, что и Джойс, чей герой Стивен Дедал по-разному появляется в разных его книгах. Героя К. Франца Кафки мы встречаем также в разных его произведениях. И так же как у героя Воннегута, у него неизменным остается только имя.

Принцип один, а художественные задачи, стоящие перед названными писателями, были совсем разные. (Хотя, возможно, это тот самый случай, когда Курта Воннегута можно было бы без особых колебаний отнести именно к постмодернистам — пусть и по чисто формальному признаку.)

Как бы то ни было, но все эти невероятные перемещения героев Воннегута во времени и пространстве должны были бы создавать в «Бойне номер пять» полный художественный хаос. Однако этого не происходит.

Главным образом потому, что бесконечные плутания Билли во времени — это прежде всего сюжетный ход, благодаря которому жизнь Билли приобретает особый, яркий смысл, запоминаясь во множестве деталей, крайне важных для понимания романа в целом. Килгор Траут — совершенно особый персонаж, созданный Воннегутом. Он — писатель, т. е. художник, и, значит, Творец. И поскольку истинный художник не допускает зла, то он,

¹ Слово «виртуальный» в данном случае взято из квантовой механики, где существуют виртуальные частицы, зарегистрировать которые невозможно, но существование которых подтверждается эффектами, подпадающими под измерение.

наверное, и есть истинный Творец, ибо Бог Творец позволяет, например, с помощью человеческой науки уничтожать жизнь. «Черный юморист» Воннегут и на этот раз пытается как-то объяснить столь сложный парадокс. По Килгору Трауту, причина всех зол, в том числе и тех, что совершены из-за научных изобретений, лежит в «четвертом измерении», где существуют развороты, домовые, вампиры. И где находятся «и рай и ад» тоже. И обо всем этом Траут повествует в своей замечательной книге «Маньяки четвертого измерения».

Вообще же Килгор Траут был настоящим писателем, и написал он много стоящих книг. Хотя «в действительности Килгора Траута не существует». Именно эту новость читатель неожиданно узнает из последнего романа Воннегута «Времетраясение» («Timequake»), изданного в США в 1997 г.

Слово «неожиданно» здесь мало что сообщает, поскольку весь роман «Времетраясение» оказывается крайне неожиданным — даже для такого писателя, каким является Курт Воннегут. Задумывалась книга как своего рода мемуары, получилось, почти как всегда, нечто виртуальное. Причем здесь это виртуальность высшего порядка, если сравнивать эту книгу с «Бойней номер пять», например, или, еще лучше, с «Фокусом-покусом», опубликованным в 1990 г. Во-первых, необходимо сказать о том, что эта книга соответствует своему названию полностью, т. е. если это и метафора, то она непосредственно отражает форму произведения.

«Времетраясение» написано так, словно в книге то там, то здесь поискали страницы — или перепутался их порядок, и в памяти приходится многое восстанавливать, возвращаясь то к одному факту, то к другому. Сам писатель дает очень четкое объяснение тому, почему книга называется именно так, а не иначе: «Произошел катаклизм, неожиданное завихрение в пространственно-временном континууме, и мы оказались вынуждены повторить в точности те же действия, что проделали за последние десять лет». Повторить «в точности» проделанное весьма трудно, отсюда и некоторая неразбериха, сюжетная прежде всего. Хотя, надо полагать, как раз такого художественного эффекта и добивался Воннегут. «Завихрение» в пространственно-временном континууме должно означать только одно: что бы ни происходило с людьми во времени, куда бы оно их ни заносило, сам человек, придуманный Богом за компанию с некой дамой Сатаной, от этого не меняется никак. А ведь Воннегуту безмерно хочется, чтобы люди стали намного лучше, даже если они и являются «игрушками Бога», и чтобы жизнь их не была «сущим кошмаром». Видимо, по этой причине главным персонажем книги Воннегут делает столь близко знакомому нам писателя Килгора Траута. Здесь важно добавить, что и в «Завтраке для чемпионов» («Breakfast for Champions»), ставшем — наряду с «Бойней номер пять» — одним из самых известных романов Воннегута, Килгор Траут также является главным действующим лицом. Но именно главным действующим лицом сюжета произведения, а не главным персонажем, благодаря которому разорванное повествование «Времетраясения» становится единым и цельным, хотя и бессюжетным. Однако следует повторить, что главная роль Траута во «Времетраясении» не в этом и далеко не чисто формальная. Килгор Траут — художник. А именно «художник должен видеть свою задачу в том, чтобы научить людей хоть немного ценить собственную жизнь». Кто еще, если не творец прекрасного?

Наверное, по этой же причине «черный юморист» Воннегут, пытаясь хоть как-то оправдать жестокости людей, описывает уникальных дятлов, ко-

торые в определенный момент взрываются ничуть не хуже настоящих гранат! И однажды один такой дятел взорвался «в центральном парке города Детройт, штат Мичиган, спровоцировав беспорядки, которых давно уже не видели в Автомобильном городе».

Кто, кроме *такого* «черного юмориста», кроме *слишком* гуманиста Воннегута, мог придумать подобное?

И наверное, по этой же причине одна из последних фраз романа звучит как еще одна отповедь Господу Богу: «Смягчающее обстоятельство, которое мы огласим на Страшном Суде: мы не просили, чтобы нас произвели на свет».

Вполне в духе «чёрного юмора»: даже и на случай Страшного Суда у нас имеются «смягчающие» обстоятельства!

Может быть, стоило бы чуть-чуть подправить: вот если бы нас произвели на свет *немножечко положительнее другими*, тогда пожалуйста! Тогда мы были бы *даже рады!*

Только при этом условии Курт Воннегут перестал бы «шутить» столь язвительно и ядовито и в его произведениях зазвучали бы куда более мягкие интонации. Но в таком случае стало бы возможным говорить о новом этапе в его творчестве. Насколько это реально, покажет будущее.

ЛИТЕРАТУРА

- Белов С. Предисловие к романам «Колыбель для кошки», «Бойня номер пять». М.: Радуга, 1983.
- Белов С. Социология песни, мифология будней//Иностранная литература. 1984. № 1.
- Гранин Д. Несколько слов о «Кентавре» Джона Апдайка//Иностранная литература. 1965. № 2.
- Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. Киев, 1988. С. 135—148.
- Зверев А. Девяностый Нобелевский лауреат: Тони Моррисон//Диапазон. 1994. № 1.
- Иванов В. В. Огонь и роза. Введение к «Имени розы»//Иностранная литература. 1988. № 8.
- Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М., 1984. С. 456—459.
- Костюкович Е. Маятник Фуко — маятник Эко...//Иностранная литература. 1989. № 10.
- Лотман Ю. М. Выход из лабиринта//Эко У. Имя розы. М., 1989.
- Основные тенденции развития современной литературы США. М.: Наука, 1973.
- Пальцев Н. Суть творчества, суть чудотворства//Fowles G. The Ebony Tower. М., 1980.
- Савурёнок А. К. Романы У. Фолкнера 1920—1930-х годов. Л., 1979.
- Саруханян А. П. Джон Фаулз // Английская литература. 1945—1980. М., 1987.
- Стояновская Е. Беседуя с автором «Кентавра»//Иностранная литература. 1965. № 1. С. 256.
- Толкачев С. П. «Готический» роман Айрис Мердок//Филологические науки. М., 1999. № 3. С. 42—51.
- Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000.
- Шохина В. Непробужденные души//Литературное обозрение. 1983. № 4.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ДРАМА

Во второй половине XX в. театр переживает как бы новое рождение: не возрождение, а именно нечто сродни новому появлению на свет. Может быть, это в немалой степени связано со вторжением в массовое сознание зрителей кинообразности, потеснившей драматургическую, а затем и чуть ли не навязывающихся в родственники героев «мыльных опер» с экранов телевизоров.

Приходилось изобретать средства преодолевать гримасы и иллюзорные представления, которые мешают людям понимать друг друга и видеть жизнь в истинном свете. Возникновение разновидностей драматургических систем (театра обсуждения, представления, дискуссии, брехтовского «очуждения» и др.) было поиском способов через театральное действие уловить суть происходящих перемен и донести его до зрителей.

Так или иначе, но театр и современная драма напряженно искали и нашли неистоптанные пути к сердцам и разуму зрителей, и сегодня количество незаурядных драматургов в самых различных странах мира внушает надежды, что это не кратковременный всплеск, а обещание дальнейшего самостоятельного развития.

Анализ путей эволюции драмы второй половины века открывает очерк о театре абсурда, когда театр как бы заново учился говорить...

Театр абсурда

С начала 1950-х гг. на подмостках маленьких французских театров стали появляться спектакли, приводившие как публику, так и критиков в недоумение, нередко перераставшее в негодование. И немудрено: лежащие в их основе пьесы Э. Ионеско, С. Беккета, Ж. Жене, А. Адамова, казалось, бросали дерзкий вызов не только вековым театральным условностям, но и требованиям здравого смысла. Вместо привычного движения сюжета от завязки к развязке на сцене порой вообще ничего не происходило; если же события все-таки развивались, то поражали своей нелепостью и невероятностью. Вместо психологически вылепленных образов в качестве персонажей выступали то клоуны, то марионетки, а то и вообще человекоподобные обрубки, поведение и слова которых были ничем не мотивированы. Вместо содержательного диалога из их уст звучала лишенная логики белиберда, а то и просто нечленораздельные звуки. При этом действие нередко разыгрывалось в «реалистических» декорациях, что еще более усугубляло необычность новой драматургии. По всем известным критериям это были не просто плохие пьесы — это были вообще не пьесы. Судя по всему, их создатели прекрасно сознавали, что делают, — недаром Э. Ионеско, один из зачинщиков нового театрального движения, определил жанр своего произведения как «антипьеса».

Первоначальное зрительское неприятие и критические насмешки вполне понятны; сложнее объяснить последовавший за ними продолжительный успех «антидрамы», с триумфом проществовавшей в 50—60-е гг. по сценам всех континентов. Вряд ли его можно отнести лишь за счет сенсационной скандальности. Пьесы Ионеско «Лысая певица» (1950) и «Носороги» (1959), «В ожидании Годо» С. Беккета (1953), «Служанки» Ж. Жене (1947) стали классикой современного театра. Вероятно, авторам «странных» пьес удалось сказать нечто глубинно-важное для людей второй половины XX столетия, причем такое, что не поддавалось выражению в рамках системы драматургических условностей, почти не подвергавшейся пересмотру со времен античности. Потребовались иные театральные средства, выработкой которых и занялись драматурги середины века. Характерно, что они никогда не объединялись в группы, не публиковали общих манифестов и не считали себя принадлежащими к одному идейно-эстетическому течению. Каждый из них, напротив, подчеркивал сугубо индивидуальный характер своего творчества, стремление передать в нем лишь собственное видение. И тем не менее, в их картинах мира было много общего, что и составило единую почву пьес, весьма различных по своей поэтике, — алогизм и иррациональность происходящего, сочетание буффонады и глубокого трагизма, деградация и распад языка. Эта внутренняя близость дала первому исследователю новой драматургии 50—60-х гг. М. Эсслину основания объединить ее под общим термином «театр абсурда», который прочно вошел в историю культуры XX в. Применяются к ней и другие определения — «театр парадокса», авангард, антитеатр. Помимо уже названных драматургов, к этому направлению относятся, по крайней мере частично, театральное творчество Ф. Аррабаля (испанца по происхождению, многие годы жившего во Франции), итальянца Дино Буццати, англичан Н. Симпсона и Г. Пинтера, американцев Э. Олби, Дж. Ричардсона и А. Копита, поляка С. Мрожека, чеха В. Гавела. Как видим, абсурдизм — это феномен, выходящий за рамки отдельной национальной культуры.

Какое же ощущение мира и себя в этом мире вызвало к жизни парадоксальные антидрамы абсурдистов, заставило их прибегнуть к столь необычным формам? Как явствует из пьес, это восприятие мироздания как лишнего цели и смысла, реальности как ирреальности, а человека — как одинокого существа, брошенного во враждебный мир, недоступный его пониманию, на короткое мгновение между рождением и смертью, т. е. в театре разыгралось следующее действие драмы *экзистенциализма*.

Ощущение покинутости и бесприютности человека максимально обострилось в послевоенной Европе, испытавшей бесчеловечность нацизма и разделенной на два враждующих лагеря, один из которых отталкивал интеллигенцию куцым буржуазным практицизмом, а другой пугал зловещим призраком коммунистического тоталитаризма. Война и мир, возникший после нее, беспощадно высветлили относительность всех ценностей и хрупкость человеческой жизни. Призрачной оказалась надежда на способность социальной революции сделать людей счастливыми; внешне процветающее западное общество было духовно опустошено; надо всем миром нависла угроза ядерного уничтожения.

Настроения, вызванные крушением попыток рационального истолкования реальности, выразила в значительной степени философия экзистенциализма. Само понятие «абсурд» не просто в бытовом его значении, как чего-то нелепого и несообразного, а в философском смысле наиболее полно

раскрыл именно Альбер Камю в эссе «Миф о Сизифе» (1942). Исходя из постулата о несостоятельности как религиозного, так и научного сознания в деле истолкования и оправдания мира, мыслитель приходит к следующему выводу: «Абсурд рождается в этом столкновении между призывом человека и неразумным молчанием мира», между людской «ностальгией по единству и рассыпавшимся на бесчисленные осколки универсумом» и оказывается при этом единственным связующим звеном между ними. Э. Ионеско, едва ли не единственный драматург-абсурдист, склонный к теоретизированию по поводу собственного творчества, вторит Камю: «Абсурдно все, что лишено цели... (Отрванный от своих религиозных, метафизических и трансцендентальных корней, человек теряется, и его действия становятся бессмысленными, абсурдными, бесполезными». В то же время, в отличие от Сартра и Камю, театр абсурда не сосредоточивает внимания на категории ответственности или ситуации выбора.

Именно таким — непостижимым и лишенным смысла — предстает перед нами мир абсурдных пьес; человек утрачивает в нем свою неповторимость, автоматизируется, а язык, драгоценный инструмент познания и общения, вырождается в набор ничего не значащих звуков, барьер на пути взаимопонимания меж людьми. И в то же время вряд ли правы критики, обвиняющие этот театр в тотальном нигилизме и пессимизме. Теоретики и практики абсурдизма видели в этой слепящей ясности, четком осознании человеком своего положения в мире, каким бы трагичным оно ни было, залог его внутреннего освобождения. Принятие безысходности, отсутствие надежды избавляет человека от бесплодных иллюзий и тем самым придает ему силы. Сизиф, застывший на вершине горы, счастлив, ибо подлинно свободен. Понимание того, что все предыдущие объяснения тайн мироздания не соответствуют действительности, кажется источником отчаяния лишь для тех, кто ищет простых ответов. Театр абсурда их не дает, он лишь, как неоднократно повторяет Ионеско, задает вопросы. Усвоив, что нам придется жить без окончательных ответов, мы станем счастливее, так как наше видение реальности будет более адекватным. Таким образом, абсурдизм, по мысли его создателей, способен помочь человеку стать лицом к лицу со Вселенной, лишеной единого принципа, расчлененной, в общем — абсурдной. В результате, как это ни парадоксально, фантазмагорические «антидрамы», по мысли их создателей, следует признать более «реалистичными», нежели построенные по всем канонам традиционные пьесы, так как первые в большей степени соответствуют действительному положению вещей.

Более того, столкнувшись с представленной им картиной распада, зрительское сознание вынуждено включать объединяющие механизмы, начать собирание Универсума заново, чтобы из безликих «элементарных частиц» атомизированного общества снова стать частью целого. Раньше эту функцию выполняла религия. Поэтому так сильно в театре абсурда тяготение к мифу и ритуалу, попытки вернуться к первоначальной сакральной функции театра. Источники драмы берут начало в далеком прошлом, ее очертания расплываются в таинстве древних символов... — пишет Жене. — Я абсолютно уверен, что искусство нашего времени призвано заменить собой религию». Разница, однако, в том, что возрождение мыслится теперь не на основе разделяемой всеми системы верований, а в результате индивидуального интуитивного прозрения художника.

Жестокие игры абсурдистов возвращают человеку утраченное чувство космического, наполняют первобытной болью, погружают в основополагаю-

щие реальности его положения. Это достигается в первую очередь с помощью шока, «вышибающего» зрителя из уютной капсулы его тривиального, машинизированного существования, утратившего связь с духовными источниками бытия. «В немногие часы ясности ума, — замечает Камю, — механические действия людей, их лишенная смысла пантомима явственны во всей своей глупости». Забавно-зловещие нелепицы абсурда и должны готовить почву для этой «ясности ума». М. Эсслин говорит о двойной направленности театра абсурда — социально-критическая его сторона, более ясно выраженная у Ионеско и Жене, подвергает сатирическому обличению омертвевшую бессмысленность полубессознательных жизней (в этой связи критика одобрительно отмечала антибуржуазный пафос абсурдизма), в то время как метафизический аспект, наиболее талантливо представленный творчеством Беккета, привлекает внимание к глубинной абсурдности человеческого существования вообще. Именно он наиболее важен для творцов антитеатра.

Задачи, которые поставили перед собой авторы театра абсурда, определяли основополагающие черты его поэтики, в разной степени и в многообразных вариантах присутствующие в их пьесах. Попробуем кратко обобщить эти черты.

Из пьес абсурдистов уходит ядро традиционной драмы — *драматический конфликт*, и это вполне закономерно. Драматический конфликт, т. е. столкновение между индивидуальными волями или различными силами, возможен в мире, где существует иерархия ценностей — религиозных, политических, нравственных, где жива вера в существование этих сил. Когда она размывается, конфликт, предполагающий разрешение в конце пьесы, становится невозможным.

Место последовательно развивающегося («линейного») действия занимает разворачивание поэтического образа или комплекса образов с переплетающимися темами и мотивами, что сближает пьесы с лирическими стихотворениями и музыкальными произведениями. Нередко эти образы кажутся онирическими (порожденными сновидениями), и, следовательно, реальность абсурдистских драм предстает как проекция вонне снов и кошмаров, терзающих автора. «Для человека, который занимается театром, — признает Ионеско, — сновидение, по сути своей, — прототип драмы. Это и есть собственно драма. Во сне мы всегда в «драматической ситуации». В результате динамику раскрывающегося конфликта заменяет статика первичной ситуации человека в мире. Это не значит, что в пьесах абсурдистов всегда нет неподвижности. Если по отношению к Беккету такое наблюдение в основном справедливо, то многие произведения Ионеско и Жене насыщены внешним движением. И, однако, именно контраст физической беготни на сцене, суетливых жестов и перемещений с неизменностью исходной ситуации создает в них драматическое напряжение. Даже такая статичная пьеса, как «В ожидании Годо», где не происходит вообще ничего (и одна из главных мыслей которой состоит в том, что ничего и не может произойти), способна вызвать и удерживать зрительское внимание благодаря сложности и неоднозначности разворачивающегося в ней образа.

Один из важнейших аспектов театра абсурда — *переосмысление роли языка*, ставшее следствием недоверия к нему как к средству миропознания и коммуникации. В нынешнем мире, говорят создатели антидрамы, язык породился в ничего не значащие клише, неспособные пробиться за поверхность человеческого опыта, а потому бесполезные как орудие передачи его истинной сущности. «Слова не нужны, они только вносят путаницу». Подоб-

ные поиски драматургов близки идеям современных философов. При этом речь не идет о неустранимом непонимании между людьми — напротив, «люди понимают друг друга, хотя бы они этого или нет», «у нас, миллиардов человеческих существ, все похоже»; это деградировавший язык или становится непреодолимой преградой между ними. Поскольку язык, речь занимают центральное место в западной культуре, неудивительно, что атака на их омертвевшие формы стала одним из ключевых моментов в эстетике театра абсурда. У разных авторов (и даже в разных произведениях одного автора) она ведется с помощью разнообразных тактических приемов. Это и доведение до абсурда застывших формул повседневногo речевого ритуала с помощью гротеска; и пародирование пустопорожного политического жаргона или утратившего содержание языка философии и науки; и сознательное снижение возвышенных «поэтизмов»; и, наконец, изображение смерти языка, его безжалостное разъятие и дезинтеграция на отдельные морфемы и фонемы, затем на нечленораздельные возгласы, постепенно затухающие в своей крайней точке — молчании. Весьма существенно, что для драматургов-абсурдистов (по крайней мере, некоторых) деструкция окаменевших условностей языка, препятствующих пониманию между людьми, между человеком и миром, составляет лишь первый этап его обновления. Взрыв языка среди молчаливого непонимания, настаивает Ионеско, необходим, чтобы он мог «возникнуть заново, в ином виде. В виде более ясного языка, который дошел до предела, до края тишины».

Несмотря на отсутствие привычных компонентов драмы, многие спектакли театра абсурда, в частности по пьесам Ионеско и Жене, *чрезвычайно зрелищны*. Отказав в легитимности языку, их авторы переносят центр тяжести на невербальные сценические средства — изобретательную игру с предметами и яркие костюмы, световые и звуковые эффекты, актерские движения и жесты, вплоть до виртуозной пантомимы и укрупненной мимики.

Неотъемлемым качеством абсурдизма является его *специфический комизм, черный юмор*, где смех соседствует с ужасом. Благодаря комической составляющей зритель может отстраниться от кошмара, захлестывающего подмошки; он не должен идентифицировать себя с гротескными персонажами. Создавая дистанцию между сценой и залом, драматург хотя бы отчасти щадит аудиторию, заставляя ее при этом все-таки узнать в безнадежной сценической ситуации свое собственное положение. В такой отстраненности от действия можно усмотреть точки пересечения с театром Б. Брехта. Однако если брехтовская драма взывала к разуму человека, театр абсурда обращается к более глубинным уровням его сознания (и даже к подсознанию). Выводя наружу с помощью освобождающего смеха глубоко запрятанные страхи и опасения, абсурдная драма помогает зрителю избавиться от них, т. е. играет роль своеобразной психотерапии.

Если внимательно присмотреться к каждой из перечисленных черт, несложно обнаружить, что они нам знакомы, т. е. «новаторство» театра абсурда оказывается на поверку не таким уж и радикальным. Перед нами скорее необычные сочетания давно существовавших элементов, шоковый эффект от которых вызван именно неожиданностью комбинаций. Многие традиции, в которых усматривают истоки абсурдизма, достаточно стары, чтобы не сказать — древни. Среди них называют, в частности, такие явления, как:

- мим и клоунаду, восходящие к древнегреческому и римскому театру;
- ренессансную комедию дель арте;
- низовые зрелищные формы — мюзик-холл, водевиль, цирк, кабаре;

- классические ленты немого кино;
- традицию словесных нелепиц в духе Л. Кэрролла и Э. Лира;
- литературу снов и кошмаров, берущую начало в античности и получившую особое развитие в эпоху барокко, и т. д.

Соотносим театр абсурда и с синхронно развивавшимся во Франции «новым романом», однако просуществовал значительно дольше как течение, а черты эстетики театра абсурда вошли в арсенал современной драматургии в целом.

Непосредственными предшественниками абсурдистов считают экспериментаторов рубежа XIX—XX столетий и 20—30-х гг.: А. Стриндберга с его стремлением вывести на сцену сны и навязчивые идеи; немецких экспрессионистов; теоретиков и практиков сюрреализма и дадаизма. Ряд критиков называет первой драмой абсурда пьесу А. Жарри «Король Юбю» (1896), гротескный шарж для кукольного театра, высмеивающий глобальные претензии обогатившего буржуа. Значительное влияние на идеи и художественный язык антитеатра оказала деятельность драматурга и теоретика драмы А. Арто (1896—1948), выдвинувшего концепцию «театра жестокости» как единственно способного открыть аудитории весь ужас человеческого существования.

Как уже отмечалось, театр абсурда возник в Париже. Примечательно, однако, что творцами его были «изгнанники», аутсайдеры. Ионеско — наполювину румын, Беккет — ирландец, Адамов происходит из семьи обрусевших армян; все они нашли во Франции вторую родину. Жене, в свою очередь, хоть и не был экспатриантом, являлся отщепенцем в социальном плане — как брошенный ребенок, ставший преступником и неоднократно подвергавшийся тюремному заключению. В этом была своя закономерность: именно «чужой» в географическом или социальном смысле, оказавшийся в незнакомом окружении, где говорят на непонятном языке, наиболее рельефно воплощал в себе архетипическую ситуацию человека XX в., потрясенного утратой смысла в мире, и был поэтому способен в наиболее законченной форме выразить ее средствами искусства.

Признанным мэтром театра абсурда, классиком современной литературы считают сегодня Эжена Ионеско (1912—1994), удостоившегося в 1970 г. избрания во Французскую академию. Плодовитый и оригинальный драматург (полное собрание его пьес насчитывает более 30 произведений), Ионеско является также автором романа «Наедине с одиночеством» (1973), рассказов-притч, многие из которых послужили основой для его пьес, ряда эссе о театральном искусстве, составивших книгу «Заметки за и против» (1962), острополемических статей на актуальные политические темы (сборник «Противоядия», 1977), мемуарно-биографической книги «Прерывистый поиск» (1987) и других работ.

Отвечая на вопрос о смысле его драматургии, Ионеско пояснял, что хотел «объяснить всю нелепость существования, отрыв человека от его трансцендентных корней», показать, что, «разговаривая, люди уже не знают того, что хотели сказать, и что разговаривают они, чтобы ничего не сказать, что язык, вместо того чтобы их сблизить, только еще больше их разделяет», а еще — выявить «необычный и странный характер нашего существования» и «пародировать театр, то есть мир».

Своей репутацией родоначальника абсурдизма Ионеско обязан в первую очередь ранним пьесам начала 50-х гг. («Лысая певичка», 1950, «Урок», 1951, «Стулья», 1952). Уже в них присутствовали сквозные темы всей дра-

матургии Ионеско — атака на застывшие языковые стереотипы и довлеющее присутствие смерти, которое, по признанию писателя, он ощутил еще в детстве. Оттуда же, из детских воспоминаний, пришли и другие лейтмотивы его драм — свет как воплощение утраченной гармонии с миром; противопоставление легкости полета, парения в воздухе (все мы летали в детских снах!) свинцовой тяжести земного бытия, затягивающей трясине повседневной пошлости. Иногда эти оппозиции воплощались непосредственно в сценических образах — Сияющий город в «Убийце без вознаграждения», засасывающая грязь в «Жертвах долга», полет в «Воздушном пешеходе», иногда подразумевались в подтексте.

Приход Ионеско в театр был жестом «от противного» — стимулом для написания первой пьесы послужило активное неприятие почти всей мировой драматургии (за исключением разве что Шекспира), неспособной, по мнению будущего абсурдиста, выразить экзистенциальное состояние человека. Театр, полагал он, должен уйти как можно дальше от реализма, лишь затемняящего сущность человеческой жизни. На его стремление противопоставить фальши жизнеподобного искусства правду вымысла наложилось случайное знакомство с самоучителем английского языка, банальные фразы которого, как показалось начинающему автору, весьма удачно передают общее вырождение языка. Так родилась «Лысая певичка», заложившая фундамент эстетики абсурдизма. В пьесе отсутствует сюжет в традиционном смысле, а сценическая ситуация весьма проста — к «английскому» семейству Смитов приходят в гости такие же «англичане» Мартины, они ведут алогичную и бессодержательную беседу, к которой время от времени подключаются служанка Смитов и ее друг брандмайор. Финал застает персонажей в той же позиции, за исключением того, что Смиты и Мартины меняются местами. Главным «героем» произведения, по сути, становится язык, переживающий ряд метаморфоз, — если в начале он грамматически правилен, хоть и лишен реального содержания, то по ходу пьесы утрачивается его связность, реплики персонажей становятся все отрывистее и короче, пока не превратятся в конце концов в отдельные выкрики. Как видим, в пьесе легко узнать мотивы и приемы, вошедшие затем в общий арсенал театра абсурда: беспомощность языка как инструмента общения, утрата идентичности (похожие на автоматы персонажи пьесы полностью взаимозаменяемы), критика неосознанного («растительного») существования, довольствующегося расхожими мнениями. Не отрицая антибуржуазной направленности пьесы, за которую автора хвалила пресса, он считал нужным внести необходимую поправку: для Ионеско «мелкий буржуа» — это не классовое, а скорее психологическое понятие, это любой человек, некритически принимающий общепринятые идеи.

В более тревожном, динамичном и зловещем ключе звучат те же темы в «Уроке», где, казалось бы, совершенно реалистичная сценка между учителем и ученицей постепенно трансформируется в фантастическую картину психологического, а затем и физического истязания. Как и любое произведение абсурдизма, пьеса открыта для различных толкований: если для одних это аллегория интеллекта, «убивающего» в человеке интуитивное начало, то другие усмотрели в пьесе апофеоз внутренней энергии языка, неотвратимо ведущей к насилию (недаром служанка предостерегает учителя от занятий филологией!).

Критические интерпретации ионесковских пьес часто расходятся с замыслом автора. В пьесе «Стулья», по его признанию, для него был важен прежде всего образ пустой сцены, постепенно заполняющейся стульями; од-

нако зрители (не в последнюю очередь благодаря актерскому наполнению ролей) увидели в ней трагедию одинокой старости и невозможности для человека «высказать себя». Престарелая чета, доживающая свой век на остове, ожидает гостей — старику есть что сказать людям, он поделится ими накопленной за долгую жизнь мудростью. Слышен первый звонок, затем еще и еще... Но гости призрачны, они существуют лишь в воображении хозяев, незримо рассаживаясь на все новых и новых стульях, пока все символическое пространство не оказывается занятым ими. Считая свою миссию выполненной, — ведь провозглашение истины поручено профессиональному оратору, — старики выбрасываются из окон. Но из уст оратора слышны лишь мычание — он глухонемой...

Как эстетические, так и политические взгляды Ионеско сформировались довольно рано и были достаточно постоянными. Одним из наибольших грозивших современному человеку, Ионеско считал тоталитаризм, с которым был знаком не понаслышке, а по собственному опыту пребывания в Румынии. Одной из его излюбленных мишеней был конформизм, не только отчуждающий человека от него самого, но и делающий возможным общественное зло. В 1959 г. появилась пьеса «Носороги», демонстрирующая необычайное превращение жителей небольшого провинциального городка в этих несимпатичных животных. Автор прослеживал, как агрессивное «носорожничество», сперва вызывавшее отвращение и неприязнь, постепенно завоевывает все больше сторонников; иные примыкают к нему из идейных соображений, но большинство — из страха остаться в одиночестве. В конце лишь один Беранже, «маленький человек», отнюдь не герой, а, наоборот, мечтатель и неудачник, находит в себе внутренние силы для сопротивления болезни. Поначалу с восторгом принятая левой критикой как антифашистская, пьеса на самом деле имела более широкую направленность. «Носороги», — поясняет автор, — несомненно, антинацистское произведение, но прежде всего это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личиной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьезными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии.

Пьесы Ионеско 60-х гг. («Воздушный пешеход», 1963, «Король умирает», 1963, «Жажда и голод», 1966) отличаются от ранней камерной драматургии большей протяженностью, расширением фона, нарастанием зрелищности, более традиционным использованием языка, возвращением к узнаваемым драматургическим моделям, где есть сюжет и развитие действия.

Начало 70-х гг. ознаменовалось премьерой пьесы «Игры в убийство», необычной по своей эстетике для театра абсурда. Динамичная, многофигурная, насыщенная действием, она обладала нехарактерной для драматурга эпичностью. Однако тематически она развивала его излюбленную идею неизбежности смерти, теперь уже не в индивидуальном, а в общественном масштабе. Со множеством натуралистических подробностей, трактованных в духе черного юмора, изображена вспышка смертельной болезни в некоем городе. Смерть неумолимо косит всех, без различия возраста и социального положения, а в финале сцену охватывает очистительное пламя (в авторской ремарке предлагается создать впечатление, что пламя распространяется и на зрительный зал...).

Своеобразным театральным завещанием Ионеско стала его обработка шекспировского «Макбета» (1972), подчеркивающая тиранический характер всякой власти и в гротескно-саркастической форме утверждающая неизменность человеческого удела, обреченного на войны, жестокости и смерть.

Подлинным поэтом театра абсурда, самым глубоким и загадочным из плеяды его драматургов считают **Сэмюэля Беккета** (1906—1989), ирландско-французского писателя, создававшего свои произведения на двух языках. Более десятилетия прошло после смерти Беккета, но хор критических оценок его творчества продолжает оставаться столь же разногласным, как и при жизни. Большинство, однако, сходится на том, что литературу XX столетия уже невозможно представить без «гениального бормотания» этого, по словам Р. Олдингтона, «великолепно безумного ирландца». Такую точку зрения подкрепляет и присуждение Беккету в 1969 г. Нобелевской премии за «корпус произведений, которые с помощью новых прозаических и драматургических форм преобразовали убожество современного человека в его величие».

Мировая слава Беккета зиждется в первую очередь на первой из его представленных драм — «В ожидании Годо» (1950, пост. 1953). До этого Беккет, деливший свою жизнь между Ирландией, Францией и Англией, писал поэзию, рассказы, даже романы, но успеха они не имели. Несомненное влияние на его становление как писателя оказало творчество Дж. Джойса, секретарем которого Беккет был некоторое время. Как сознается сам автор, его обращение к драматургии было вызвано желанием освободиться от «ужасной депрессии», в которую его ввергла проза. С 1937 г. Беккет окончательно обосновывается в Париже; в годы войны принимает участие в движении Сопротивления, но в дальнейшем, как и Ионеско, настойчиво отстаивает свою непричастность к политике. Концепция мира как иррационального хаоса, исповедуемая Беккетом, находит наиболее адекватное выражение в жанре трагифарса, хотя из-под его пера и после начала драматургической деятельности выходила и проза (трилогия романов «Моллой», 1951, «Мелун умирает», 1951, «Безымянный», 1953). Философию писателя можно охарактеризовать как трагический стоицизм перед лицом абсурда, как пафос выживания человека, от рождения обреченного на страдания и гибель.

Действие в пьесе «В ожидании Годо» практически стоит на месте. И место этого (без)действия — пустынная дорога (один из излюбленных символов писателя) с одним полужасохшим деревцем. В отличие от Ионеско с его «офманчивым «реализмом» автор сразу погружает зрителя в атмосферу метафизической абстракции, подчеркивающей универсальность (не)происходящего. Двое бродяг, весьма напоминающих цирковых клоунов, Владимир и Эстрагон, проводят время в бесплодном ожидании некоего Годо, который так и не появляется. Ненадолго к ним присоединяется еще одна странная пара — властный и деспотичный Поццо и его слуга Лакки. Два действия пьесы, кажется, почти буквально повторяют друг друга, хотя пристальный взгляд и обнаружит в них различия. Из пьесы очевидно, что отрезок времени, представленный на сцене, ничем не отличается от «вчера» или «завтра» — все дни, вся жизнь персонажей (и всех людей вообще) проходит в постоянном ожидании, завершающемся смертью. Высказывались различные предположения относительно природы таинственного Годо — возможно, имеется в виду Бог (на эту мысль наводит аналогия между его именем и звучанием слова «бог» по-английски), или некая высшая цель, а то и смерть. Однозначный ответ принципиально невозможен: именно мерцание вероятностей, неоднозначность образа создают магию статичной, почти полностью «разговорной» пьесы. Речь служит ее персонажам исключительно для проведения («убивания») времени, не неся никакой информации и не продвигая действие вперед. В то же время трагичная клоунада Беккета ста-

вит наиболее фундаментальные вопросы человеческой жизни, отвергая условные ответы, предлагавшиеся в прошлом различными системами мысли. Возникают мотивы, которые получают развитие в дальнейшем творчестве писателя: неуклонное приближение к смерти, которая, однако, так и не наступает (вслед за Камю Беккет отвергает самоубийство, означающее принятие абсурда); неразрывные нити любви-ненависти, намертво соединяющие его персонажей; отношения господства и подчинения; застывшее время, давшее критикам основание окрестить его пьесы «театром остановившихся часов»; наконец, распад языка. Всемирную известность приобрел финал: «Владимир. Так, значит, идем. Эстрагон. Идем. (Не двигаются)». Воплощая чрезвычайно мрачное видение мира, произведение Беккета в то же время несло в себе искру сочувствия к ее жалким и обреченным антигероям, которого не могли не ощущать зрители. Поэтому так многие «узнали» себя в беккетовских персонажах, что обусловило громкий успех антидрамы во многих странах Европы, Америки и Азии.

В последующих пьесах 50—60-х гг. — «Эндшпиль» (название также переводят как «Конец игры») (1957), «Последняя лента Крэппа» (1959), «Прекрасные дни» (1962) — принцип «неподвижного театра» доводится до абсолюта. Почти все их немногочисленные персонажи (театр Беккета очень камерный) физически лишены возможности не только действовать, но и просто передвигаться — сидит в инвалидном кресле калека Хамм, высовываются из баков для мусора его родители Нелл и Нагг, все глубже уходит в песок Винни, едва способен к движению старый Крэпп. Изображая все степени физической немощи, до которых может дойти человек, Беккет в символической форме говорит о бессилии индивидуума перед лицом враждебного мира. В этих пьесах с особой силой проявилась еще одна особенность дарования писателя — сочетание подавляющей фантазмагоричности общего драматического панно со сверхточностью его отдельных деталей, что побудило критиков назвать его метод «аллегорическим натурализмом». Вновь и вновь он привлекает наше внимание к самому «низу» человеческой жизни — болезням и распаду, физиологическим проявлениям человеческого тела. При этом нельзя не восхищаться отточенной техникой его письма, тонкостью психоаналитического «среза» внутренней патологии персонажей. Одним из постоянных приемов Беккета являются продолжительные монологи, написанные в технике, близкой к джойсовскому «потoku сознания», где, в отличие от Джойса, Беккет акцентирует неструктурированность, произвольность первичного хаоса человеческого «я».

Долгие годы Беккет плодотворно сотрудничал с радио и телевидением, создав для них целый ряд небольших пьес (которые он так и называл — «драмочки»), зарисовок и этюдов («Про всех падающих», «Слушай, Джо», «Зола», «Каскандо» и др.). Освобождение от требований сцены давало ему возможность полностью сосредоточить внимание на крупных планах его разъятых на части, неподвижных героев — их душевную боль передавала глаза, чуть заметный поворот головы, рот, голос...

Во второй половине 60-х гг. в драматургии Беккета произошел перерыв, но в следующем десятилетии признанный мастер снова начинает энергично работать для сцены. Уже после «Счастливых дней» Беккет идет по пути все большего драматургического аскетизма — его пьесы сокращаются в объеме, занимая порой несколько минут; текст становится все более «безлюдным». Создается впечатление, что автор слой за слоем отбрасывает все материальные оболочки театра, чтобы совершить прорыв к главному — биению стра-

ющего человеческого сердца. На протяжении 1973—1975 гг. появляются ошеломительные пьесы «Не Я», «Шаги», «Тогда», тему которых можно обозначить как болезненное переживание прошлого, воспоминание о растратной и бесплодной жизни. Выхваченные из тьмы части лица или тела, контрапункт нескольких голосов, игра света — вот выразительные средства, которых теперь достаточно драматургу. В некоторых произведениях («Пролог», «Акт без слов») он отказывается даже от слов, ограничиваясь пантомимой, световыми эффектами, звуками человеческого дыхания. Любые интерпретации этих микропесен оказываются более или менее произвольными. В статье о поздней драматургии Беккета М. Эсслин отмечает ее предельно напряженный лаконизм, сконцентрированность идеи, воплощенной в одной визуальной метафоре. Будучи не в состоянии дать этим произведениям рациональное объяснение, зритель, тем не менее, не может не поддаться их мощной энергетике, побуждающей его к раздумьям о судьбе человека.

Имея возможность сегодня окинуть взором все созданное Беккетом, нельзя не отдать должного его художнической и человеческой стойкости, бескомпромиссности, честности. Он никогда не декларировал свои идеи — они неизменно воплощались в пугающих, фантастических и при этом реально-чувственных сценических образах, пробуждающих человека от спячки будней. В историю театра XX в. Беккет вошел как суровый и лирический бард абсурда.

Значительно отличающаяся от беккетовской модель антитеатра создает Жан Жене (1910—1986). Отмеченные выше обстоятельства его биографии способствовали раннему осознанию будущим драматургом себя как «чужого». Жизнь, складывающаяся из преступлений и тюремных сроков, в сочетании с гомосексуальными пристрастиями юноши обусловила его отчужденность от респектабельной среды и, как результат, — ненависть к любым проявлениям морали и порядка («добра») вообще. В одном из поздних интервью Жене признается, что всегда чувствовал родство с одиночками, восставшими против запрограммированного общества, в частности западного. Его бунт носит, впрочем, метафизический характер, оставаясь большей частью в сфере нравственности (хотя он и принимал непосредственное участие в национальных освободительных движениях). Жене демонстративно провозглашает себя сторонником вселенского зла, старательно формирует в автобиографических романах конца 40-х гг. свой имидж как вора, предателя, труса и гомосексуалиста, словом, всячески эпатирует общественное мнение. При этом зло, порок и преступление героизируются и поэтизируются автором, наделенным незаурядным лирическим дарованием. Самая известная из его ранних пьес, «Служанки», была поставлена еще в 1947 г., однако лишь после того, как Ионеско открыл дорогу театру нового типа, она обратила на себя внимание критики. На рубеже 50-х гг. писатель пережил творческий кризис, не в последнюю очередь связанный с публикацией книги Ж.-П. Сартра «Святой Жене, комедия и мученик» (1952), по словам писателя, «раздевшей» его перед публикой. Преодолеть кризис помогает Жене новое обращение к драматургии; за короткий период создаются три наиболее известные его пьесы — «Балкон» (1956), «Негры» (1958) и «Ширмы» (1961). Последние 20 лет жизни Жене отмечены политической активностью, участием в движении ультра-радикальной негритянской организации «Черные пантеры» и в Палестинском движении сопротивления. Впечатлениям от этого этапа его жизни посвящена посмертно изданная книга «Очарованный узник».

Театр Жене на первый взгляд может показаться совсем непохожим на вырастающие из повседневности гротески Ионеско, ни на минималистски-жесткие драмы Беккета. Если «Служанки» — произведение достаточно камерное, то в последующих пьесах драматург создает яркое, кипящее действием театральное зрелище со множеством персонажей, обрушивающее на зрителя буйство маниакальных страстей, изощренную сложность сцениграфии, пестроту экзотических и (псевдо)исторических костюмов. Вместо привычного у абсурдистов препарирования языка импульсивный, романтически приподнятый, но вполне связный диалог Жене исполнен поэтичности и возвышенности, с которыми он говорит о низжайшей степени морального падения человека. И в то же время исходная позиция писателя почти не отличается от убеждений его «коллег по антитеатру»: «В мире, который не только несет на себе печать смерти, но и страстно желает ее, театр может очиститься единственным путем. Он должен отражать в себе абсурдную комедию жизни, которая, в свою очередь, отражает абсурд человеческого существования». Жене ставит в ней свои акценты: если основной мишенью Ионеско было «полудиотическое» состояние среднего индивидуума, а Беккет снова и снова говорил о трагизме и мимолетности людского удела, то Жене постоянно возвращается к теме иллюзорности наших представлений о мире и о человеке, невозможности пробиться к их подлинной сути, что вечно ускользает от нашего взора. Персонажи и ситуации у Жене никогда не бывают тем, чем они представляются на первый взгляд; за одним уровнем реальности открывается следующий, потом еще один — и так до бесконечности. Мотив двойничества, бесчисленных отражений — центральный для драматургии Жене, которую иногда называют «комнатой зеркал». Еще одна постоянная черта этой драмы — ее ритуальный характер, превращающий театр в храм, а спектакль — в подобие черной религиозной мессы, которую служат злу.

Эти ноты звучат уже в «Служанках», где сестры Соланж и Клер, прикованные цепью любви-ненависти к своей хозяйке (и друг к другу), поочередно разыгрывают роль госпожи, готовя при этом ее убийство. Их планы проваливаются, сестер ждет разоблачение — и в последнем акте безысходного бунта Клер, выступая в роли Мадам, выпивает предназначенный для нее яд, а ее невольная (но такая ли уж невольная?) убийца Соланж, наконец, обретает окончательную свободу, единственный путь к которой для Жене лежит через преступление. Очевидно, что, даже повернись события по-другому, сестры до бесконечности продолжали бы разыгрывать свой головокружительный гиньоль, вечно меняясь местами и перетекая одна в другую, как две ипостаси одного и того же неуловимого образа.

В пьесах 50-х гг. тот же образ зловещей карусели, кружащейся на одном месте, переносится из частной ситуации на всю человеческую историю. Если исходить из сюжета, можно сказать, что темой «Балкона» является социальная революция, «Негров» — расовая дискриминация, а «Ширм» — освободительная борьба алжирского народа. Однако такое суждение не очень приближает нас к пониманию смысла этих драм. Ведь в каждой из них, по сути, разыгрывается одна и та же магическая церемония, по ходу которой срываются пестрые лоскутья иллюзии, любой бунт оказывается призрачным, и зритель, пройдя через испытание мнимыми истинами, насилием и жестокостью, возвращается к исходной точке. В «Балконе» метафорой общества (и жизни) становится шикарный публичный дом, завсегдадан которого приобретают возможность сыграть престижные общественные роли, недоступные им

в реальности. Мотив масок, переодевания приобретает тут ощутимо эротическую окраску, вообще характерную для эстетики Жене. Когда же в результате революции они вынуждены и впрямь взять на себя эти роли, ничего не меняется — одна видимость не более и не менее достоверна, чем другая. В конечном счете, сама революция оказывается не более чем маскарадом, примеркой новых личин, оправдывающих насилие, «веселой клоунадой». Бессмысленность бунта символизирует акт самооскопления его главаря, Роже, совершаемый все на том же балконе заведения мадам Ирмы.

Пьеса «Негры», в свою очередь, ставит перед аудиторией бесконечную вереницу зеркал, где в перевернутом ракурсе предстает «метафизическая константа» любого общественного неравенства — классового, расового, политического. Жестокая мистерия расправы с белыми колонизаторами, шокирующая зал после открытия занавеса, оказывается на поверку безобидным спектаклем; но зрителям рано с облегчением переводить дух — оказывается, за его кулисами идет подлинное восстание чернокожих, льется уже не красная краска, а кровь белых. Однако как знать — и это в любой момент может оказаться очередной оптической иллюзией. Ведь, по мнению драматурга, «негритянский порядок», который может установиться после «черной революции», станет всею лишь «зеркальным отражением белой цивилизации» со всеми ее пороками. Так что угнетатели и угнетенные, рабы и хозяева обречены вечно кружиться в круговороте истории, лишь иногда, на определенных ее витках, меняясь местами.

Завораживающая магия пьес Жене, безусловно, оказала влияние на развитие европейской и американской драмы последующих десятилетий, способствуя возвращению ее (утраченной было) исконно театральной природы.

По ту сторону Атлантики абсурдистские мотивы прозвучали особенно ярко в творчестве Эдварда Олби (р. 1928), которого с полным основанием окрестили наиболее значительным американским драматургом 60-х гг. Менее широкая распространенность этого типа театра в США объяснима рядом причин — не столь острым, как в Европе, ощущением хаотичности и бессмысленности жизни (вера в «американскую мечту» была весьма сильна в материально благополучной послевоенной стране), высокой степенью коммерциализации театра, наконец, традиционной приверженностью американской драмы к реалистическим моделям. (Как предсказывал в 60-е гг. Олби, сам ярый сторонник художественного эксперимента, «театр в Соединенных Штатах всегда будет держаться ближе к постибсеновской/чеховской традиции, чем, скажем, театр во Франции. Это соответствует нашей природе как страны, как общества».) Даже драматурги, явно ощутившие на своем творчестве влияние театра абсурда, сдвигали его основные акценты: речь у них шла не столько об экзистенциальном трагизме человеческого удела, сколько о вырождении его конкретных форм в современной Америке, о бессмысленности сытого, но бездуховного прозябания среднего американца, утратившего высокие идеалы первопоселенцев. Начало драматургической деятельности Олби совпало по времени с развертыванием движения некоммерческих внебродвейских театров и сыграло в нем значительную роль.

Олби, не знавший, подобно Жене, своих родителей и выросший в приемной семье, также испытывает ощущение затерянности в чуждом ему мире; неудивительно, что один из самых пронзительных и повторяющихся образов его драматургии — это образ «вымечтанного» ребенка, существующего лишь в воображении «пустых» (в элиотовском смысле слова) людей, способных иметь детей. Первое драматическое произведение Олби, увидевшее

свет рампы, — «Что случилось в зоопарке» (1958) — было поставлено в Германии. Это стало своеобразной традицией — целый ряд его пьес, сначала отвергавшихся в США по цензурным или коммерческим соображениям, с успехом шли в Европе и лишь затем возвращались на родину. С самого начала Олби начертал на своем знамени как драматурга слова «Необычное, невероятное, неожиданное», поставив задачу обновления как художественного языка американского театра, так и его закостенелой системы и консервативной аудитории. В известной статье «Какой же театр абсурден на самом деле?» он доказывал парадоксальную, на первый взгляд, мысль о том, что подлинным театром абсурда следует считать не новаторские произведения французских драматургов, а бродвейский театр, где достоинство пьесы измеряется ее коммерческим успехом, а из драматургии тщательно изгоняются все намеки на социальные или онтологические проблемы — ведь это может отпугнуть зрителя!

Пьеса «Что случилось в зоопарке» — этюд на тему одиночества и разобщенности людей, нежелания слушать и неспособности услышать друг друга. Сюжет прост: беспокойный, истеричный Джерри отчаянно ищет хоть какого-то контакта с окружающим миром. Он пытается пробиться сквозь панцирь самоуспокоенности благополучного и ограниченного Питера и, потерпев неудачу, бросается на собственный нож, сунутый им в руку последнего. Заставить Другого убить себя — единственный способ доказать ему (и себе), что ты существуешь. Действие, таким образом, сконцентрировано в драматическом монологе Джерри. Ситуация «невстречи» людей, обрисованная на первый взгляд более реалистично, чем это обычно бывает в драме абсурда, на поверку оказывается многослойной. На символическом уровне ее можно прочесть как ритуал самопожертвования, обнаруживающий неожиданные параллели со страстями Христовыми (на что намекают и имена персонажей) — жертва Джерри тоже имеет целью «спасти» человечество, пробудив его от духовной спячки.

Социальная перспектива, всегда просматривающаяся в заокеанском варианте абсурдизма, лежит в подтексте «Американской мечты» (1961), одноактной пьесы, имевшей значительный успех, благодаря которому (вечная ирония театра в США!) пьесы Олби переместились на столь резко критикуемый им Бродвей. В абсурдном (и при этом точно ухватывающем повседневную манеру общаться) диалоге пьесы, в гротескной карикатурности ее персонажей — Мамочки, Папочки, Бабушки, в невероятности ситуации явно слышны отзвуки «Лысой певички». Одновременно это приговор американской системе ценностей. В предисловии Олби прямо заявляет, что его пьеса — «это атака на подмену в нашем обществе реальных ценностей искусственными, осуждение самодовольства, жестокости, выхолащивания и пустоты; это выступление против фикции, что все отлично в этой катящейся под откос стране». Сквозной мотив, заявленный уже в заглавии, раскрывается через образ-символ воплощающего американскую мечту заглавного персонажа — внешне блестящего молодого человека, внутри у которого — пустота. Эта привлекательная и желанная оболочка лишена содержания — «Я больше не способен ничего чувствовать... Меня выжали, разорвали на части... выпотрошили».

Сенсационной стала в 1962 г. премьера лучшей, по мнению критики, драмы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф». И снова перед нами текст, допускающий множество прочтений. На внешнем уровне — это традиционная для американской сцены семейная драма, сосредоточенная на идущем от

Ибсена болезненным копанием в прошлое. Пара университетских преподавателей, Джордж и Марта, принимают гостей — своих коллег, более молодую чету Ника и Хани, подвергая их и себя в течение вечера всевозможным унижениям и душевному стриптизу. По ходу пьесы срываются многочисленные завесы, за которыми персонажи пытались укрыться от невыносимой правды, и она обнажается: их жизнь — непрерывная череда самообманов, она лишена смысла и надежды (мотив, воплощенный в образе выдуманного сына Джорджа и Марты). Одновременно пьеса пронизана игровой стихией — жестокие и эротичные ритуалы в духе Стриндберга подчеркивают вечную борьбу мужского и женского начал. Еще одно измерение — социально-политическое (недаром главные действующие лица носят имена первого президента США и его супруги). Не говорит ли тогда пьеса о крушении самой американской идеи, о провале грандиозного исторического эксперимента? Виртуозная словесная аранжировка не уступает лучшим страницам Ионеско, а образы героев, в отличие от лишенных индивидуальности персонажей «антитеатра», очерчены с такой психологической достоверностью, что о них может мечтать любой актер. Финал пьесы неоднозначен: слепящий свет истины высветляет не только пустоту, оставшуюся у героев на месте развеянных иллюзий, но и робкий намек на теплоту и взаимную поддержку.

Последующие пьесы 60-х гг. обнаружили движение Олби в сторону абстрактного и холодноватого интеллектуализма. Зато пьеса «Морской пейзаж» (1975) очаровала зрителей и критику фантазией и юмором. Оставаясь на привычной для себя территории «семейной» пьесы, Олби разнообразит ее появлением... пары рептилий, с которыми герои, Нэнси и Чарли, неожиданно встречаются на морском берегу. Встреча, полная тонких нюансов в узнавании «другого», заканчивается сомнением разумных ящеров в целесообразности дальнейшей эволюции... С другой стороны, для человеческих существ метафора «эволюции» может стать ответом на вопрос, что делать дальше, когда определенный период жизни исчерпан.

В 80-е гг. из-под пера Олби выходит меньше произведений для театра, и они не пользуются особым успехом. Из драматургии 90-х наибольшее признание выпало на долю «Трех высоких женщин» (1994) — пьеса получила целую гроздь наград, среди которых и престижная Пулитцеровская премия (третья у Олби). Первое действие снова погружает зрителя в почти беккетовскую атмосферу физического упадка, старческого маразма, медленного и длительного расставания с жизнью, хоть и созданную более живыми красками. Персонажи обозначены латинскими буквами А, В, С. Престарелая А. мучительно пытается собрать воедино свою жизнь, распадающуюся в ее девяностолетнем сознании на лишённые внутренней связи фрагменты. Свидетелями и комментаторами этого жалкого зрелища, сопровождающегося натуралистически подчеркнутыми признаками физиологического распада, являются еще две женщины — сиделка среднего возраста и молодая сотрудница юридической фирмы. В конце первого акта А. хватается за удар, и ее неподвижное тело — последний образ, который уносят зрители, уходя на перерыв. Казалось бы, тематика далеко не нова, хотя постепенное сползание в ничто и выписано мастерски. Второй акт, однако, резко меняет перспективу — три женщины теперь оказываются разновозрастными ипостасями одной и той же личности, и голоса их ведут свои переkreшивающиеся лирические партии, делясь надеждами юности, трезвостью зрелости, пониманием старости. Автор раздвигает рамки конкретной, выписанной со множеством подробностей и точно вписанной в историю женской судьбы, — пронзительная нота, звуча-

шая в пьесе, звучит для каждого зрителя. Здесь драматургу удалось достичь того нелегко дающегося «шаткого равновесия» между частным и универсальным, которое и составляет душу драмы.

В предисловии к книге «Театр абсурда» Мартин Эсслин писал: «Еще слишком рано предсказывать, разовьется ли театр абсурда в отдельную разновидность драматургии или же некоторые его открытия в области формы и использования языка постепенно сплавятся с более широкой традицией, обогатив словарь и выразительные средства театра в целом». Сегодня можно констатировать, что сбылись оба предсказания: как явление 50-х и 60-х гг. театр абсурда занял свое место в художественной истории минувшего столетия; как источник новых театральных идей он по-прежнему остается действующей силой в мировой драматургии, вышедшей за его рамки и развивающейся уже в новом, постмодернистском контексте.

Артур Миллер (р. 1915)

В октябре 2000 г. Артуру Миллеру, живому классику американской драмы, исполнилось 85 лет. По масштабу личности и по влиянию на новые поколения драматургов ему нет равных в современном театре США. На сценах мира каждый день идет хоть одна пьеса Миллера. Вместе с Теннесси Уильямсом именно этот писатель в значительной мере определил лицо американского театра второй половины столетия. Около 25 его произведений увидело свет ramпы. Лучшее же творение Миллера — «Смерть коммивояжера», удостоенное Пулитцеровской премии, — принесло драматургу мировую известность. На родине же эту пьесу традиционно включают в послевоенную триаду (куда входят еще «Долгий день уходит в ночь» Ю. О'Нила и «Трамвай "Желание"» Т. Уильямса), наметившую пути американского театра на много лет вперед. Его парадигму определяют, с одной стороны, присутствующие в названиях всех трех пьес глубоко национальные мотивы динамики, движения, а с другой — определенный круг метафизических образов («смерть», «ночь», «желание»). Вместе с тем, признанный мастер отнюдь не склонен почивать на лаврах. Он и сегодня продолжает полноценную жизнь в искусстве. В 1998 г. состоялась премьера новой пьесы. А из-под пера писателя выходит еще художественная и автобиографическая проза, поэзия, эссе, киносценарии... Несмотря на естественные изменения в творческой манере, в главном Миллер остается на тех же исходных мировоззренческих и эстетических позициях, с которыми он вошел в американскую драму более полувека назад.

С самого начала заявив о себе как о «социальном драматурге», Миллер по-прежнему верен этому типу драмы, под которым он имеет в виду «драму целостного человека», стремящуюся показать, «насколько мы по сути своей одинаковы, потому что если мы утратим понимание этого, у нас вообще ничего не останется». Человека, по мнению писателя, невозможно рассматривать в отрыве от его общественной природы. Одна из функций пьесы как явления искусства — открыть изолированному от других индивидууму его общность со всеми. Сила театра заключена в его способности усиливать принадлежность каждого из нас к человечеству, делать менее одинокими. Соответственно, Миллер считает социальной всю великую драматургию, поскольку она показывает личность в целокупности ее «человечности». В пьесах Миллера общественные конфликты почти не выходят на поверхность, они всегда пропущены через призму человеческих судеб. В то же время ав-

тор не оставляет сомнений в своей убежденности в том, что причины моральных и психологических дилемм его персонажей коренятся в системе социальных, в том числе политических и экономических, отношений. Миллер отвергает противопоставление идейности эстетическим достоинствам; он, напротив, убежден: не что иное, как «идея, заложенная в пьесе, служит мерой ее значительности, серьезности и красоты... именно наличие серьезной идеи определяет успех пьесы у современников...».

Во вступительной статье к первому собранию своих пьес, вышедшему в 1957 г., Миллер писал: «Пьесы, собранные в этой книге, основываются на предпосылке, что жизнь имеет смысл». В этой декларации звучала явная полемика с распространившейся в тот период философией и театральной практикой абсурдизма. В интервью 1998 г. Миллер снова говорит о смысле жизни, подчеркивая, что сегодня еще сложнее, чем раньше, удовлетворить извечное стремление человека раскрыть его, но всегда были и будут люди, пытающиеся это сделать.

На всем протяжении творческого пути писателя можно проследить, как из пьесы в пьесу переходят в разных вариациях ключевые для Миллера понятия. Самое важное из них, вероятно, «связи» — между людьми; между человеком и социумом; между личностью и историей. Каждое значительное новое произведение, считает он, предлагает «новую концепцию отношений между одним и многими, между многими и историей...». Определив данную тему как центральную для ранней пьесы «Все мои сыновья» («All My Sons», 1947), пятьдесят лет спустя Миллер выносит ее в название последнего по времени написания произведения — «Связи мистера Питерса» («Mister Peters' Connections», 1998), подчеркивая тем самым ее непреходящее значение для своего мировосприятия.

Из видения общества как мириад переплетенных между собой нитей возникает еще один ключевой концепт — «ответственность» (за себя, за близких и далеких, за всех). К определяющим параметрам миллеровской драматургической модели следует отнести и «время»: его значимость, провозглашенная еще по отношению к ранним произведениям, с годами возрастает (что, надо думать, закономерно). Образы времени и связанных с ним категорий фигурируют не только в структуре и символике, но и в названиях произведений (пьесы «Часы Америки» («The American Clock», 1980) и «Осторожно, память!» («Danger: Memory!», 1987), автобиография «Изгибы времени» («Timebends», 1987)).

В плане эстетическом Миллер был и остается приверженцем сценического реализма, что не исключает экспериментирования с приемами условного, в частности экспрессионистского, театра. С течением времени нарастает лирическая тональность его пьес, заслонявшаяся ранее драмой идей.

Артур Миллер родился в 1915 г. в Нью-Йорке, в обеспеченной еврейской семье. Его отец занимался производством одежды, однако экономический кризис больно ударил по благосостоянию семьи, и когда будущий драматург в 1932 г. окончил школу, на продолжение образования средств не было. Впоследствии он будет снова и снова обращаться в своих произведениях к периоду Великой депрессии, который считает одним из переломных в истории страны. Около двух лет Миллер работал, затем поступил в Мичиганский университет, где изучал журналистику. Уже первые опыты в области драмы принесли ему успех — он получил ряд наград за лучший дебют. Накаленная общественная атмосфера «красных тридцатых», несомненно, повлияла на начинающего литератора, обусловив сохранившийся на всю жизнь

острый интерес к социальным аспектам жизни. В 1938 г. Миллер сотрудничает с левыми театральными объединениями — Федеральным театром «Групп театр». В годы Второй мировой войны работает на верфи в Бруклине и выпускает книгу репортажей «Положение нормальное» («Situation Normal», 1944). Созданный в эти годы роман «Фокус» («Focus», 1945) понимает проблему антисемитизма в США. Наконец, в 1947 г. в Нью-Йорке публикуется и ставится пьеса «Все мои сыновья», имевшая значительный успех и вскоре экранизированная. С этого момента можно начать отсчет долгой и плодотворной карьеры Миллера в театре.

Главный персонаж пьесы, Джо Келлер, владелец завода по производству деталей для авиационных моторов, во время войны поставил армии партию недоброкачественных изделий, что привело к гибели пилотов. Однако это происходило где-то далеко, и Джо, хороший семьянин и «порядочный» человек, мог не думать об этом. Лишь страшное открытие — гибель собственного сына тоже на его совести — заставляет Джо осознать как прочность связей, соединяющих в одном общественном организме «своих» и «чужих», так и степень ответственности каждого перед всеми. Попытки (само)оправдаться тем, что он заботился о защите и выживании собственной семьи, не приносят успокоения. Герой выносит себе смертный приговор и приводит его в исполнение. Ретроспективный характер пьесы, действие которой строилось как все более глубокое проникновение в прошлое, и открытое обсуждение моральных проблем сближали ее с драматургией Ибсена. Недаром Миллера, действительно высоко ставящего достижения выдающегося норвежского писателя, часто называют продолжателем его драматургической линии в американском театре.

А затем появляется «Смерть коммивояжера» («Death of a Salesman», 1949) — не только лучшая пьеса драматурга, но и одно из наиболее значительных произведений американского театра в целом. Готовясь к полувековой годовщине ее премьеры, журнал «Мичиган Куотерли Ревью» провел на своих страницах форум драматургов, посвященный этой дате. Он собрал наиболее видных представителей американской драмы 90-х гг., принадлежащих к совершенно разным направлениям в современном театре. И все они с поразительным единодушием говорили о том потрясающем впечатлении, которым стало для них знакомство с драмой Миллера, — она показала им неведомые дотоле возможности театра. Да что драматурги — люди отнюдь не театральные, солидные немолодые мужчины плакали на спектаклях, узнавая себя в Вилли Ломене с его преданными надеждами.

Всю жизнь мелкий коммивояжер Вилли Ломен свято верил в миф о преуспевании, обязательно ожидающем каждого, кто обладает личным обаянием и умеет нравиться людям. «Побеждает личность» — этому, в соответствии с национальной философией, учил он и своих сыновей. Однако действительность жестоко опровергла иллюзии. В вечной гонке за ускользающим успехом, за призраком финансовой стабильности прошли годы, и постаревшего Вилли, как поломанную вещь, вышвырнули из фирмы. Не принесли утешения и дети, особенно старший, Биф, в прошлом спортивная гордость школы, а ныне — никто, да еще с наклонностями kleptomana. Понимание и поддержка любящей жены Линды уже не в силах остановить процесс распада личности Вилли; его последний поступок в этом мире — замаскированное под несчастный случай самоубийство, которое должно принести семье страховку, а с ней и возможность выплатить наконец всю сумму за купленный в кредит дом. В горько-ироническом эпилоге к пьесе Биф говорит о том, что у

его отца была «неправильная» мечта, но его брат Хэппи горячо возражает: «У него была высокая мечта. Это единственная мечта, которую стоит иметь человеку: стать первым»...

Эта «американская трагедия» повседневности, где оптимально сплавлены содержание и форма, социология и психология, раскрывает глубинные архетипы национального сознания. Созданная в традиционном жанре семейной драмы, «Смерть коммивояжера» возлагала вину за гибель протагониста и на общество, поманившее героя призраком неперменного успеха, и на него самого, увлекшегося ложными идеалами в ущерб подлинным ценностям. Очень эффективным оказался композиционный прием, позаимствованный драматургом из арсенала экспрессионизма, — для постепенно теряющего ориентацию во внешнем мире Вилли стирается грань между настоящим и прошлым. Поэтому в «настоящее» время пьесы все время вторгаются эпизоды, воссоздающие не менее реальные для Вилли воспоминания и воображаемые беседы с братом Беном — воплощением материального успеха. Его реплика «Я вошел в джунгли, когда мне было 17, а когда мне было 21, я вышел оттуда, и, кланусь Богом, я был богат» становится одним из лейтмотивов пьесы. Выразив тайное разочарование послевоенной Америки в ее святая святых — «американской мечте», — пьеса в то же время ставила под сомнение правомерность любых оторванных от реальности жизненных установок, продемонстрировав их опасную близость к (само)обману. «В этом доме не проходило и десяти минут, чтобы кто-нибудь из нас не солгал», — признает Биф. Еще одна значимая оппозиция — между «природой» и «цивилизацией» — подчеркивалась в сценическом оформлении: крошечный домик Ломенов, вокруг которого уже не росла зелень, зажатый среди кирпича и бетона небоскребов. Одновременно пьеса доказывала право «маленького» человека на трагедию, не уступающую классической по масштабам. Миллеровская концепция трагического была воспринята критикой неоднозначно и вызвала оживленную полемику. «Я считаю, — писал драматург в статье «Трагедия и обыкновенный человек», — что обыкновенный человек так же подходит на роль героя трагедии в наивысшем ее смысле, как когда-то короли». И далее пояснял, что трагизм подразумевает героя, готового идти до конца, чтобы сохранить чувство собственного достоинства или некую глубинную «самость», которая не всегда поддается словесному выражению, но без которой он не способен жить. Трагедия рождается из интенсивности внутреннего переживания. Функцию античного рока в наше время берут на себя социальные силы, не менее непознаваемые и безжалостные. Поражение человека при столкновении с ними неизбежно, но его сопротивление свидетельствует о «неуничтожимой воле» к достижению своей подлинной человеческой природы.

Драматургия 50-х гг. отмечена дальнейшими поисками в области создания трагического героя. Пьеса «Суровое испытание» («The Crucible», 1953), действие которой происходит в конце XVII в., опиралась на документальную основу, воспроизводя реальные эпизоды печально известной «охоты на ведьм» в Новой Англии. Вместе с тем, в обстановке антикоммунистической паранойи начала 50-х гг. она прочитывалась как прозрачная параллель к современным событиям, к чему, без сомнения, стремился сам автор. Фигура героя пьесы, Джона Проктора, приобретала трагические очертания благодаря его выстраданному решению предпочесть смерть отказу от своего личного стержня. «Пусть мое грешное имя не знамя, — восклицает он, — но оно достаточно честно, чтоб я не бросил его на поругание таким псам, как

вы». Одновременно в «Суровом испытании» была мастерски сконструирована универсальная модель возникновения и распространения массовой истерии, против кого бы она ни была направлена, что и обусловило непреходящий интерес к пьесе и спустя десятилетия после ухода в прошлое породившей ее общественной ситуации. Нельзя не отметить, что сам драматург повел себя в тех условиях весьма достойно, наотрез отказавшись сотрудничать с пресловутой Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности и доносить на своих друзей, за что и был обвинен в неуважении к Конгрессу.

Если в ранних пьесах использовался жанр семейной драмы, открывавшей писателю выход к более широкому социальным и нравственным конфликтам, то в 60-е гг. в центре его внимания оказывается индивидуальное переживание. Пьесы освобождаются от бытового антуража, все в большей степени приобретают черты интеллектуальных задач, выносимых на рассмотрение аудитории. Намечаются точки пересечения с кругом вопросов, интересующих экзистенциалистскую драму. В частности, драматург продолжает волновать проблема вины, заявленная с самого начала работы для театра. Его перестает удовлетворять фабула, построенная на обнажении вины персонажа и неотвратимости возмездия. Ему хочется пойти дальше, за пределы этого открытия — вина представляется ему теперь «предателем», «наиболее реальной из наших иллюзий», которую тем не менее можно — и нужно — преодолеть, чтобы жить дальше. Этим, собственно, и занимаются главные персонажи во многом автобиографической пьесе «После грехопадения» («After the Fall», 1964), моральной параболы «Случай в Виши» («Incident at Vichy», 1964), камерной «Цены» («The Price», 1968).

Драма «После грехопадения» построена в форме сценического монолога, который главный герой, 50-летний адвокат Квентин, обращает к «другу» — зрительному залу. Согласно авторской ремарке, действие происходит в его «сознании, мыслях и памяти». Имеет ли герой после двух распавшихся браков право на счастье? Оглядываясь назад — а на сцене оживают различные эпизоды его жизни, — Квентин видит в них лишь повторяющуюся схему своих поражений, предательств, несостоятельности в любви, дружбе, человеческих отношениях. Символом их становится в пьесе концентрационный лагерь, который ему довелось посетить. Критики обвиняли драматурга в попытке самооправдания, тем более что образ Мерги, второй жены Квентина, был явно списан со знаменитой Мэрилин Монро, на которой Миллер был короткое время женат. Но речь не идет об отказе от признания своей вины — скорее, о неизбежности принятия несовершенства человека «после грехопадения», из которого вытекает необходимость проявлять милосердие друг к другу — «стремление убивать никогда не уничтожается, но, благодаря определенной смелости, можно посмотреть ему в лицо, когда оно возникает, а благодаря любви... — простить его; снова и снова... всегда?».

«Случай в Виши», где герои поставлены перед необходимостью совершить моральный выбор в экстремальной ситуации, близка драматургу Ж.-П. Сартра. Среди захваченной гестапо в 1942 г. группы евреев случайно оказывается австрийский аристократ фон Берг. Он отнюдь не сторонник фашизма, но его пассивное неприятие до этого носило характер всего лишь легкого презрения к вульгарности нацистов. Оказавшись выбитым из привычной житейской колеи, он осознает, под влиянием своих товарищей по несчастью, степень собственной вины за происходящее. В результате фон Берг отдает пропуск, обеспечивающий ему свободный выход, еврею-психиатру

Ледюку, а сам остается, чтобы умереть вместо него. Однако теперь уже Ледюку придется всю оставшуюся жизнь нести на себе бремя вины. — ведь жизнь куплена ценой самопожертвования другого...

В «Цене» акцент переносится на попытки героя, Виктора, найти оправдание своей жизни, построенной на самопожертвовании, — его брат Уолтер ушел из дому и стал преуспевающим врачом, а он, Виктор, в годы Депрессии остался с разорившимся, больным и эгоистичным отцом, отказавшись от планов получить образование и навсегда похоронив свои надежды. Уолтер доказывает, и весьма убедительно, что эта жертва была ненужной; но Виктор все же находит смысл в том, что он смог привнести любовь, служение другому человеку в семью, члены которой всегда были отчуждены друг от друга. Значит, жизнь прожита не зря.

Хоть произведения Миллера 50—60-х гг. приветствовались и ставились в Советском Союзе как образцы «прогрессивного западного искусства», к концу десятилетия его имя перестают упоминать в официальных источниках, а если оно там и появляется, то с ярлыком «антисоветчика». Дело в том, что непосредственное знакомство с реалиями развитого социализма вызвало у Миллера, как и у многих других либерально настроенных западных интеллигентов, активное неприятие. Как председатель международного ПЕН-клуба драматург посетил ряд стран Восточной Европы, в том числе и СССР. Его далеко не комплиментарные впечатления вылились в созданную вместе с женой, профессиональным фотографом Инге Морат, книгу «В России» («In Russia», 1969). В конце 70-х гг. тот же пласт жизненного опыта находит художественное воплощение в пьесе «Потолок архиепископа» («The Archbishop's Ceiling», 1977), где драматург исследует разрушительные психологические последствия для личности (особенно творческой) постоянного пребывания под бдительным надзором тоталитарного государства.

В целом же, однако, 70-е годы не были для Миллера-драматурга продуктивными; зато следующее десятилетие отмечено интересными работами, свидетельствующими как о неизменности подхода автора к кардинальным проблемам бытия, так и о непрекращающемся творческом поиске.

На рубеже десятилетий на сценах появляется многоплановая фреска «Часы Америки» («The American Clock», 1980), возвращающая к особо значимому для драматурга хронологическому отрезку — 30-м годам. Время его личностного и творческого становления были также одним из наиболее драматичных периодов в истории страны. Отношение Миллера к нему неоднозначно: с одной стороны, 30-е годы, по мнению писателя, открыли американцам горькие истины о цивилизации, которую они построили на девственном континенте, с другой — заставили «вспомнить» о несколько подзабытых национальных ценностях, дающих надежду на будущее. Жанр «Часов Америки» определен как «водевиль» в американском значении слова, т. е. музыкальный спектакль, где действие и диалог выступают «мостиками» между музыкально-вокальными номерами. Столь «легкомысленный» подход к далеко не веселым событиям Великой депрессии, вызвавший недоумение у части критиков, можно, вероятно, объяснить значительной временной дистанцией, позволяющей автору отрешиться от изображаемого, взглянуть на него через призму почти брехтовского острания.

Перед нами лироэпичное многофигурное полотно, где судьба семейства Баумов (в которой легко просматриваются автобиографические детали) разворачивается не на авансцене, а как составной элемент общего замысла. Десятки искореженных депрессией судеб проносятся перед зрителем в ка-

лейдоскопически фрагментированной композиции, складываясь в образ Америки, съехавшей с привычных рельс и неотвратимо движущейся к хаосу. Но то же время эпизоды отделены друг от друга — и скреплены между собой — сентиментально-сладкими мотивами 30-х гг. (их тут более 30). Даже трагические кусочки мозаики — самоубийства обанкротившегося банкира или безработного выпускника престижного колледжа — погружены в музыкально-танцевальную стихию. В пьесе много юмора — горьковатого верейского, грубоватого американского... Если для некоторых критиков 30-е годы — это момент, когда «часы Америки» остановились, когда ее историческое время, казалось бы, исчерпалось, то Миллер, напротив, полагает, что именно тогда часы пошли. Именно во время кризиса особенно наглядными становятся всегда существующие, но не всегда очевидные связи между общественным и индивидуальным бытием. Найти их драматургический эквивалент, установить эстетическое равновесие между объективностью общего и субъективностью частного — в этом состояла сложная техническая задача Миллера, которую он решает (возможно, не до конца) с помощью найденной им жанровой модели. С другой стороны, эпизодическая структура произведения воспринимается как дань уважения предшественникам — драматургам 30-х гг., и в первую очередь Э. Райсу, экспериментировавшим с формой в духе европейских экспрессионистов.

Осмысление прошлого приводит Миллера к выводу, что «тяжелые времена» открыли нации ее первичное ядро, несводимое к погоне за чисто материальными ценностями, которым она позволила ослепить себя в эпоху процветания (когда, по словам одного из персонажей, «страна поклонялась золотому тельцу, завернутому в красно-бело-синее покрывало»). По признанию автора, ему хотелось показать людям, «забывшим, что такое бедность», что под покровом их материального благополучия всегда есть каркас человеческих отношений — он-то и является самым важным. Финальный образ Америки сливается с образом Розы Баум, в котором много от матери драматурга — «Несмотря на все свои поражения, она до конца верила, что мир должен стать лучше...»

На протяжении 1980-х гг. Миллер создает два театральные диптиха — «Двойное зеркало» («Double Mirror», 1982) и «Осторожно: память!» («Danger: Memory!», 1987). Принцип объединения двух одноактных пьес в обеих дилогиях сходен: первая — внешне статичное, элегическое «двухголосие», где функции действия берет на себя диалог; во второй появляются намеки на детективную интригу, активизирующие внимание читателя/зрителя. В том же 1987 г. выходит объемная автобиография «Излучи времени».

В «Элегии для нее» («Elegy for a Lady»), первой части «Двойного зеркала», снова звучит тема ответственности, но в более интимном ключе: это, говоря словами А. Сент-Экзюпери, ответственность за тех, кого мы приручили. Хотя отношения между мужчиной и женщиной не обходились миллеровской драматургией, они, как правило, оставались на втором плане, уступая приоритет более важным для автора связям. Здесь же «каркас человеческих отношений» явлен на уровне не макро-, а микросоциума: между Ней и Ней. Предельное ограничение количества действующих лиц, внимание к полутонам, к почти неуловимым нюансам настроения и чувства, диалог, в котором несказанное весит не меньше, чем слова, — все это придает пьесе ярко выраженную лирическую окраску, заставляет вспомнить давнее утверждение драматурга о том, что выше всего в театре он ценит поэзию.

Во втором диптихе — «Ничего не помню» («I Can't Remember Anything») и «Клара» («Clara») — при сохранении схожих жанровых особенностей все же ощущается шаг по направлению к более привычной для Миллера социальной проблематике, преломленной через призму глубоко личных, трагических переживаний персонажей. В «Кларе» на небольшом пространстве сталкиваются противоречивые импульсы, присущие сегодняшней мультикультурной Америке. Вернее, в пороговой, экзистенциальной ситуации они сталкиваются в душе героя, Альберта Кролла. Убита его дочь Клара, всю жизнь посвятившая социальной работе в исправительных заведениях. Пролить свет на обстоятельства убийства может лишь он, придавленный горем отец. Но почему-то в его ответах следовательно звучит неуверенность, граничащая с нежеланием припоминать факты, которые могли бы помочь разоблачить убийцу. Постепенно становится ясно, что перед нами случай подсознательного блокирования психических процессов: Кролл и впрямь не хочет вспоминать. Это опасно: истина может поставить под сомнение все его жизненные установки и, более того, выявить его собственную вину в смерти дочери, которую он воспитывал в духе общегуманистических ценностей. Ведь подозреваемый — пуэрториканец, представитель этнического меньшинства. Не пожертвовал ли Кролл жизнью Клары ради либеральных абстракций, в которые и сам уже не верит? В этом пытается убедить его трезвый и циничный следователь, верящий лишь в «жадность и расу». Но когда раздавленный своей виной Кролл почти готов с ним согласиться, память внезапно из врага становится его союзником, разворачивая эпизод из прошлого, когда он, молодой офицер, спас чернокожих солдат своей роты от расправы, которой грозила им озверевшая толпа белых южан. Это воспоминание «раскодирует» память — преступник должен быть наказан, но это не означает крушения системы ценностей, которые исповедовали Кролл и его дочь. Пьеса могла прозвучать явным диссонансом в Америке конца 80-х гг., обуянной идеей искупления своих грехов перед ранее угнетаемыми этносами. Но Миллеру, всегда отвергавшему соблазн конформизма, не привыкать идти против течения...

1990-е годы ознаменовались для драматурга творческим взлетом — по количеству созданного их можно сравнить с началом его драматургической карьеры. Если «Смерть коммивояжера» — типичная американская трагедия, то жанр «Последнего янки» («The Last Yankee», 1993) можно было бы определить как «историю типичной американской болезни». В центре — опять депрессия, но уже не экономическая, а нервная, столь распространенная в США. Действие происходит в психиатрической больнице, куда проводят своих жен приходят двое мужчин. В каждой из двух сцен одноактной пьесы свой фокус: в первой, «мужской», — это осязаемая социальная конфронтация между процветающим бизнесменом Фриком и плотником Гамильтоном. Во второй, «женской», — глубинные причины, по которым попали сюда эти столь разные женщины. В конце обе линии сливаются, демонстрируя, что перед нами разные аспекты одной и той же проблемы. Внутренний стержень пьесы составляет сквозная миллеровская тема несостоятельности «американской мечты», не выполняющей своих обещаний ни перед подлинными «янки», ни перед иммигрантами, ни перед богатыми, ни перед бедными, ни перед мужчинами, ни перед женщинами. Плотник Лерой Гамильтон — несуществующий вариант судьбы Вилли Ломена, у которого «были золотые руки». Лерою как будто удалось избежать давно беспокоившей драматурга беды современного общества — отчуждения человека от результатов его

труда, приводящего к превращению личности в «функцию производства и распределения». Он работает не на потоке и не в пустоте, его руки средственно причастны к созданию уникальных произведений искусства, как церковный алтарь. Однако вера в возможность успешной самализации кустаря-одиночки в постиндустриальной Америке столь же иллюзорна, как заблуждения Вилли. Для окружающих (и в какой-то мере для самого) Лерой — наивный неудачник. Чтобы подчеркнуть грустную иронию своего социального диагноза, Миллер делает героя «сто процентным янки» — потомком одного из отцов американской демократии, Александра Гамильтона. Возмущенно-риторические вопросы Лероя: «Есть у нас равенство или нет? Что у нас за страна такая? Я что, должен стыдиться того, что я янки?» — обращены к самой сердцевине национального самосознания. Спорно продолжая полемику, возникшую в эпилоге «Смерти коммивояжера», Гамильтон отказывается бороться за то, чтобы «быть первым»; он просто хочет быть собой, единой в своем роде неповторимой индивидуальностью.

«Связи мистера Питерса» (1998) — это и своеобразный итог человеческой жизни (не только и не обязательно протагониста или автора, но и человека вообще), и реквием по уходящему в прошлое столетию. Более высокая степень универсальности персонажей и проблематики даже побуждала критиков интерпретировать это произведение как близкое к абсурдизму. И впрямь, фигура старика, который в полуразрушенном здании ночного клуба силой воображения оживляет в памяти тех, с кем он был связан, кто составлял контекст его жизни, а теперь оставил его одного перед лицом смерти, вызывает ассоциации с драматургией Беккета. Однако, в отличие от физически и психологически ущербных персонажей последнего, герой Миллера продолжает искать окончательный ответ. Не менее обоснована и аналогия со средневековым моралите — историей Эвримена, «каждого человека». Вопрос, постоянно задаваемый в пьесе мистером Питерсом: «В чем смысл?» («What's the subject?») — открыто переключается не только с тщетными попытками чеховских антигероев найти смысл в бессмысленном существовании, но и с современной философской концепцией децентрации, а то и исчезновения субъекта дискурса. Ясно, что поиск такого масштаба обречен на поражение — но частичный ответ мистер Питерс все же для себя находит. Он — в усилиях, направленных на сохранение связей с теми, «кто боится потеряться», на то, чтобы удержать их возле себя, по крайней мере, в своем сознании. «Возможно, именно в этом смысл...»

В течение полувека Миллер стремился говорить бескомпромиссную правду о человеке, об обществе, о своей стране. В его драмах, отмеченных борьбой идей, где так точно схвачена меняющаяся атмосфера времени, выступает как моральный историк. Но, возможно, главное его достижение — не столько умение трогать, учить и развлекать, сколько способность создавать образы, которые, с одной стороны, абсолютно достоверны в своей индивидуальности, а с другой — отражают тревоги, неуверенность, падения и триумфы каждого зрителя. На вопрос, что доставило ему наибольшую радость в жизни как писателю, Миллер в 1989 г. дал такой ответ: «...Я полагаю, что искусство придает ценность человеческим существам, и если мне это удавалось, это будет самая приятная мысль, с которой не страшно умереть... Еще одно — это удивление от того, что я еще здесь, что так много меня получилось, что люди так открыты моим произведениям и что мы слонялись с ними за руки во многих местах и на многих языках. Это не...

...дт меня на мысль о том, что существует одно человечество... И мне кажется, что это — чудо».

Теннесси Уильямс (1911—1983)

Если Артур Миллер вошел в историю американской драмы в первую очередь благодаря «точному попаданию» его социальной и моральной критики, то современник Миллера Теннесси Уильямс (Tennessee Williams, наст. имя: Томас Лэнри Уильямс) приобрел мировую известность как поэт театра. Сравнение между двумя крупнейшими послевоенными драматургами США было неизбежно, и оно выявляло коренные, на первый взгляд, различия в их темпераменте, эстетических вкусах и творческих манерах. Если Миллер близок к сурово-интеллектуальной скандинавской («ибсеновской») традиции, то Уильямс тяготеет к чувственно-романтической средиземноморской («лорковской»). «Пьесы Миллера жестки, в них преобладает «отцовское» начало, они проникнуты физическим здоровьем, и на первом плане в них мужчины. Пьесы Уильямса мягки, в них преобладает «материнское» начало, они болезненны, и на первом плане в них женщины», — отмечал критик К. Тайнен. Казалось бы, полная противоположность. На самом же деле, вопреки очевидным различиям, на глубинном уровне писателей объединяет многое, в частности внимание и сочувствие к израненной человеческой душе. Когда Уильямс заявляет, что пишет о «маленьких людях», и тут же перебивает себя: «Впрочем, почему они маленькие? Люди, которые напряженно живут и чувствуют, не могут считаться маленькими...», — его позиция явно перекликается с мыслями Миллера о праве современного человека на трагедию. В то же время семейная драма служит Уильямсу не призмой для преломления общественных и политических конфликтов, как Миллеру, а инструментом исследования тех эмоциональных перегрузок, которых требует от его героев обыденность.

Проникновенный лирик и искусный психолог, Уильямс подвергает художественному исследованию духовный мир человека, причем в большинстве случаев речь идет о людях тонкой душевной организации, легкоранимых и внутренне надломленных. Любимые герои Уильямса «другие», они не приспособлены к существованию в реальном мире с его трезвым практицизмом и вещественной материальностью. Вызовы, бросааемые повседневностью, над которыми большинство «нормальных» людей даже не задумывается, оказываются для них непосильными. Сквозные темы Уильямса — хрупкость и обреченность красоты и чистоты, одиночество и неприкаянность человека, никогда не чувствующего себя в безопасности в холодном и враждебном мире, отчаянные попытки обрести хотя бы временное избавление от страха перед жизнью. Его способна дать, по мнению автора, чувственная, плотская любовь, становящаяся для драматурга синонимом жизненной силы (здесь ощутимо влияние Д. Г. Лоуренса, одного из любимых авторов Уильямса). А еще творчество — недаром многие персонажи так или иначе связаны с искусством, и сам автор, по собственному признанию, спасался от наступающего на него мрака только работой. В пьесах Уильямса вновь и вновь сталкиваются постоянные оппозиции — реальность и бегство от нее, брутальность и беззащитность, часто воплощенные в «мужском» и «женском» началах.

Томас Лэнри Уильямс родился в 1911 г. на юге США, в штате Миссисипи. Детство и юность писателя прошли в другом южном штате, Миссури. Многие связывает последующее творчество писателя с южной традицией в

культуре США — если, в отличие от У. Фолкнера или Р. П. Уоррена, Уильямс и не сосредоточивает внимания на драматической истории американского Юга, то миф о его разрушенной утонченной культуре, о навеки ушедшем в прошлое изысканности и благородстве становится неотъемлемой частью иллюзорного мировосприятия его героев. «Южные» черты просматриваются и в поэтике Уильямса: повышенная эмоциональность, барочная избыточность, сочетание романтической приподнятости с предельным натурализмом. А еще — обостренная чувствительность ко всему связанному с субъективно переживаемым временем — то останавливающимися, то неудержимо влекущим за собой.

Годы учебы в различных университетах прерывались для Уильямса необходимостью зарабатывать на жизнь, — сначала трудясь клерком в обувной компании, затем в качестве официанта, лифтера, театрального билетера. Одновременно крепнет решение посвятить свою жизнь литературе. Как и Миллер, Уильямс начинал со стихов и прозы. Его первые опыты в жанре драмы были поставлены еще в университете, а профессиональная карьера началась с провала пьесы «Битва ангелов» («Battle of Angels», 1940), ставшей основой для более позднего произведения «Орфей спускается в ад» («Orpheus Descending», 1957). (Для писательской манеры Уильямса вообще характерны многократные «переписывания».) Зато постановка следующей пьесы — «Стеклянный зверинец» («The Glass Menagerie», 1945) — принесла начинающему драматургу большой успех и стала первым среди его бродвейских триумфов.

Очень личная, построенная на автобиографическом материале пьеса отличается тонким лиризмом и акварельной прозрачностью, которая в последующих драмах уступит сцену более густому «письмому маслу». Жанровое обозначение — «пьеса-воспоминание» — обусловило ее ностальгическую тональность и особую роль времени, через подзорную трубу которого дейрой-рассказчик Том видит прошлое. Все три основных персонажа этой камерной драмы — мать Тома Аманда Уингфилд, его сестра Лаура и он сам — из породы мечтателей; им неуютно в рамках жесткой реальности, где они вынуждены постоянно бороться с призраком надвигающейся нищеты. Каждый из них предпочитает прятаться от нее в собственном вымышленном мире. Для пожилой Аманды с ее гротескно неуместными манерами избалованной красавицы-аристократки — это идеализируемое прошлое, «потерянный рай» южной плантации; для прихрамывающей Лауры, страдающей болезненной застенчивостью и комплексом неполноценности, — игрушечное царство стеклянных зверюшек и старых пластинок, а для Тома, который опостылела нудная работа на обувном складе, — призрачное мерцание кинескопа, поэтические опыты да мечты о романтических приключениях. В центре сюжета — последняя попытка Аманды устроить судьбу дочери «как у всех», просватав ее за приятного, но ничем не примечательного молодого человека, «посланника» из реального мира. Неудача этой попытки послужит Лауре сигналом для окончательного отказа от дальнейших контактов с миром — она навсегда уйдет в полутьму собственного воображения. Том покинет дом, окунется в мир, но неяркие свечи Лауры будут чем дальше, тем сильнее притягивать его к прошлому.

В авторских ремарках к пьесе Т. Уильямс развивает свою концепцию «пластического театра», которая найдет воплощение во всех последующих произведениях. Цель художника — как можно ближе подойти к правде, можно честнее и полнее передать человеческий опыт. Однако путь к ее

постижению лежит не через сценическое правдоподобие, схватывающее лишь внешнюю сторону явлений, а через поэтическое проникновение в их глубину. В этом-то и должны помочь драматургу приемы условного, зачастую невербального театра. Для данной пьесы Уильямс предлагал, в частности, использовать экран, на котором должны были проецироваться изображения и надписи, привлекающие внимание зрителя к наиболее важным моментам. Еще одно несловесное средство выражения — музыка. Для «Стеклянного зверинца» это «нехитрая сквозная мелодия», ассоциирующаяся с темой Лауры — хрупкой красоты, обреченной на гибель. А в «Трамвае «Желание»» постоянным аккомпанементом к действию станут тягучие и чувственные блуждания — ведь, по словам драматурга, в этой части Нового Орлеана именно расстроенное пианино, по клавишам которого стучат темные пальцы, выражает дух протекающей тут жизни. Не менее существенно и освещение — здесь оно должно создавать ощущение «дымки воспоминаний», а также служить средством характеристики: «Свет, падающий на Лауру, отличается особой целомудренной чистотой и напоминает тона на старинных иконах или на изображениях Мадонны». В целом же «свободное, основанное на творческой фантазии применение света очень важно». Стремление к созданию целостной атмосферы спектакля роднит Уильямса с драматургией системы А. П. Чехова, учеником которого американский драматург охотно признавал себя, превращает его драмы в «пьесы настроения». Немаловажная роль принадлежит и созданию запоминающейся символики — в «Стеклянном зверинце» это образы, подчеркивающие нестандартную прелесть и одновременно уязвимость Лауры: сказочный стеклянный единорог, прозвище Голубая Роза, любовь к оранжереям. Символы и в дальнейшем останутся неизменным атрибутом драматургии Уильямса. Но если в лучших творениях они займут надлежащее место, добавляя яркие штрихи к общей картине, то в менее удачных станут порой навязчивыми. Уильямс неоднократно подтверждал свою приверженность к театру зрелищному, воздействующему на все органы чувств. Текст для него — лишь нечеткая тень спектакля, суть которого составляют не «слова на бумаге», а «цвет, изящество, легкость, продуманный рисунок движения, взаимодействие живых людей, их мгновенные реакции, прихотливые, как узор молнии в туче».

«Трамвай «Желание»» («A Streetcar Named Desire», 1947, Пулитцеровская премия) — без сомнения, лучшая пьеса Уильямса и одна из сильнейших в театре США. Именно ей драматург обязан международным признанием. Многогранный и противоречивый образ Бланш Дюбуа — одна из самых ярких ролей современного репертуара. Драма строится вокруг отчаянных попыток Бланш удержаться на грани, отделяющей ее от безумия. Представительница пришедшей в упадок южной аристократической семьи, она входит в пьесу в состоянии физического и эмоционального истощения, чтобы окончательно проиграть битву против мрака. Ее приезд в Новый Орлеан к сестре Стелле оборачивается трагедией: попытка «спасти» сестру от мужа, грубого и примитивного Стенли, терпит крах. В отместку за ее вмешательство Стенли безжалостно разрушает наметившийся было роман Бланш с его приятелем Митчем, «просветив» его насчет безупречного прошлого свояченицы. Физическое насилие довершает моральное уничтожение, — в финале пьесы Бланш увозят в психиатрическую больницу. Борьба за влияние на Стеллу придает пьесе черты средневекового моралите, где Добро и зло, Бог и Дьявол боролись за душу человека. Однако в данном случае расстановка сил сложнее простой полярности. С одной стороны,

Бланш напоминает одновременно и Лауру, и Аманду Уингфилд своей неприспособленностью к практической жизни, бегством от нее в мир идеализируемого прошлого и упрямой приверженностью «старомодным» идеалам красоты, благородства, духовности. «С такими чудесами, как искусство, поэзия, музыка, пришел же в мир какой-то новый свет. Ведь зародились же в нем-то более высокие чувства! И наш долг — растить их. Не поступать по инстинктам, нести их, как знамя, в нашем походе сквозь тьму...» — пытается она убедить сестру. С Бланш в пьесе ассоциируется белый цвет, символ чистоты (на это настраивает и ее имя). В Стенли же постоянно подчеркивается физическое, даже животное начало, грубая сила — и появляется-то он в пьесе с куском кровоточащего мяса в руках. Антиномия духовного и телесного здесь, безусловно, налицо. Но говорить о победе «плохого» Стенли над «хорошей» Бланш — значит явно упрощать коллизию пьесы. Мало того, что идеалы Бланш нежизнеспособны, — героиня сама изменяет им. Ведь витающую в эмпиреях Бланш привозит на ее конечную станцию не что иное, как трамвай «Желание»; в отличие от Лауры, ее чистота — иллюзия, а прошлое омрачено неудачными попытками восстановить контакт с миром через случайные сексуальные связи. С другой стороны, и Стенли — не опереточный злодей; Стеллу притягивает к нему мощная жизненная сила, та «радость бытия», магнетизма которой не может не ощущать и Бланш. Есть доля неприкрытой, хотя и шокирующей истины в его словах, обращенных к ней: «Мы ведь назначили это свидание с первой же встречи». Таким образом, пьеса Уильямса — это не черно-белая аллегория, а, скорее, воплощенное в многоцветье сценической образности глубокое сожаление автора по поводу разведенности, несовместимости в нынешнем мире жизни духа и жизни тела, приводящей к разрушению и той, и другой. Первая воспаряет ввысь, утрачивая связь с бытием и становясь жалкой и выморочной; вторая опускается до уровня животного. А целостность человека возможна лишь при их гармонии, представляющейся писателю недостижимой...

Именно двум первым пьесам суждено было остаться недостижимой вершиной в творчестве Уильямса.

Следующее десятилетие стало определяющим в творчестве Уильямса — именно в 50-е гг. созданы его наиболее значительные произведения, шедшие и на бродвейских, и на внебродвейских сценах. Все они отмечены поиском — хотя ракурс видения реальности остается прежним, в каждой новой пьесе излюбленная драматургом проблематика преломляется по-своему, на передний план выходят различные ее аспекты. Пьесы этих лет весьма неровны по художественным достоинствам. К несомненным лидерам тут следует отнести «Кошку на раскаленной железной крыше» («Cat on a Hot Tin Roof», 1955) и «Ночь игуаны» («The Night of the Iguana», 1961). «Вытатуированная роза» («The Rose Tattoo», 1951) — романтическая комедия, гимн чувственной любви как синониму жизни. Помещенная в среду итальянских иммигрантов и окрашенная в эротико-католические и одновременно языческие тона, пьеса была воспринята некоторыми критиками как самопародия — уж слишком педалируется тут мотив сексуальной самореализации как панацеи от черствости мира, не говоря уж о вездесущем присутствии «розовой» символики (в именах персонажей, в татуировке, в атрибутике). Сам драматург имел в виду напомнить «о дионисийском элементе в человеческой жизни, с его тайной, красотой и величием...».

Совсем в иной тональности написана «Камино Реаль» («Camino Real», 1953), вызвавшая, вероятно, наиболее серьезные расхождения в критических

оценках. По мнению одних рецензентов, это самая слабая пьеса Уильямса, перенасыщенная аллегоричностью и чересчур тяжеловесная, — такой точке зрения способствовала, вероятно, и неудачная первая постановка пьесы. Для других же это одно из наиболее виртуозных творений драматурга, где он с помощью разнообразных, мастерски воссозданных театральных стилей и приемов раскрывает свою сокровенную тему — хрупкости иллюзий, за которыми все мы прячемся от неизбежного столкновения с миром. Постоянное тяготение писателя к ранним формам площадного театра находит здесь наиболее полное воплощение — перед нами своеобразная аллегория современной человеческой жизни. В условно-латиноамериканском окружении сведены воедино исторические личности, литературные персонажи, фигуры, вымышленные самим автором, — никто из них не в силах покинуть жутковато-тоталитарный мир Камино Реаль («действительный путь»), ибо за его пределами — неизвестность, terra incognita. Всех «положительных» персонажей объединяет их неискоренимый романтизм. Статичность вечного ада, в который они ввергнуты, нарушается с появлением американца Килроя, которому суждено пройти в нем крестный путь гибели и возрождения. В пьесе явственно звучат ноты сострадания идеалистам, всегда терзаемым равнодушием и жестокостью мира, а также призыв к ним самим оставаться верными своему призванию и не поддаваться отчаянию — лишь в этом случае мрачный «путь действительности» может стать «королевским путем» духа. Но отсутствие узнаваемой человеческой реальности под барочным нагромождением символов затемняет смысл сказанного.

Неожиданно для своих поклонников в «Кошке на раскаленной железной крыше» (1955, Пулитцеровская премия) признанный исследователь глубин психологии обратился к традиционной теме классического реализма — борьбе за наследство. Еще одним нововведением стало переоразивание сложившихся в предыдущих пьесах стереотипов — носительницей торжествующей витальности выступает на сей раз женщина, а в роли слабого, нуждающегося в помощи создания представлен ее муж Брик (в дальнейшем именно такое распределение психологических ролей станет для Уильямса типичным). Как всегда у драматурга, название символично, к тому же неоднозначно. Образ кошки, с трудом удерживающейся на горячей крыше, ассоциируется и с маневрами Мэгги, направленными на то, чтобы обойти соперников в изматывающей гонке за плодородными землями ее умирающего свекра, Большого Папочки, и с ее выжидающей, притаившейся позой по отношению к мужу — она готова ждать, пока не наступит момент для прыжка. Мотив лжи, фальши — сквозной в пьесе, и это роднит ее со «Смертью коммивояжера» А. Миллера. Остроту разоблачений Уильямса притупляет намек на «хэппи энд», особенно ощутимый в постановочном варианте пьесы.

В драматургии конца 50-х гг. патологические мотивы, изначально присущие почерку Уильямса, еще усиливаются. Для пьес этого периода характерен также выход в мифологическое измерение: автор стремится придать персонажам универсальность через их корреляцию с героями христианского или античных мифов, что зачастую утяжеляет драматическую конструкцию.

В пьесе «Орфей спускается в ад» («Orpheus Descending», 1957) поведана мелодраматическая история фатального вторжения бродячего музыканта Вэла Завьера в застойную жизнь обитателей маленького южного городка. Его появление по-разному действует на женщин и мужчин, заставляя первых особенно остро ощутить свое одиночество, «неоданность» им как нежности, так и страсти, а вторых — сплотиться для отпора чужаку. Именно

Вэллу принадлежит фраза, которая могла бы стать эпиграфом ко всему творчеству драматурга: «Мы все приговорены к пожизненному одиночному заключению в собственной шкуре». Очевидная аналогия между protagonистом и сладкопевцем Орфеем усложняется христианскими аллюзиями. Накладываясь одна на другую, мифологические системы частично отвлекают внимание зрителя от человеческого аспекта драмы, где в истории взаимоотношений Вэла и Леди Торренс проигрывается вариация любимой мелодии Уильямса — поисков тепла, способного смягчить боль от столкновения с безжалостной жестокостью жизни.

Отличие пьесы «Ночь игуаны» (1961) от близких ей по тематическому диапазону предыдущих произведений состоит, среди прочего, в непривычной для Уильямса вынесенности волнующих его проблем на открытое обсуждение. Сведенный до минимума сюжет сводит на пространстве дискуссии две «родственные души», которым по логике развития характеров суждено остаться антагонистами, — бывшего священника Лоренса Шеннона (еще одного из уильямсовской галереи слабых, но обаятельных мужчин) и художницу Ханну Джелкс. При всем ее родстве с прежними героинями писателя Ханна разнится от них цепкостью, с которой она приспосабливается к отнюдь не благосклонной к ней реальности. Эту новую силу дарует ей творчество. Спор ведется вокруг вопроса, приводящего в движение всю драматургию Уильямса: как может человек, наделенный чувствительной душой, смириться с муками существования? Шеннон пытается отстоять свое право на саморазрушительный идеализм, шумно отказываясь капитулировать перед испорченностью мира, Ханна же выбирает жизнь, даже если это означает компромисс. Метафоричным двойником Шеннона, которого стремится прибрать к рукам стареющая хозяйка туристского отеля Мэксин Фолк, полномочная представительница «жизни тела», становится плененная и привязанная под верандой игуана. Но если ящерица вновь обретает волю — в пылу метафизического «бунта» Шеннон отпускает ее, — то на собственное освобождение его запала уже не хватает: «Под гору я еще могу спуститься... но наверх... уже не взберусь».

Хотя Уильямс продолжал писать еще два десятилетия, почти до самой смерти, «Ночь игуаны» была последней пьесой, принесшей ему кассовый успех и признание критиков. В начале 60-х гг. драматург пережил тяжелое личное потрясение — смерть друга, прожившего с ним много лет. Алкоголь и наркотики еще более способствовали тяжелой депрессии, уже не отпускавшей писателя до самого конца. И тем не менее его пьесы появлялись на сценах достаточно регулярно — этого требовали жесткие «условия игры», по которым живет американский театр, постоянно требующий от любого, даже самого известного своего служителя все новых и новых подтверждений его таланта. Писатель попал в замкнутый круг — отрицательные отзывы, которыми, как правило, сопровождалось теперь появление каждого нового произведения, усиливали его растерянность и пессимизм, лишая былой уверенности, а без нее из-под пера опять выходили лишь бледные тени прошлых шедевров.

В проблематике и поэтике пьес этого периода («Милостыню здесь больше не подают» (The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore), 1963, «Французский квартал» («Vieux Carré»), 1977, и др.) нельзя не узнать прежнего Уильямса; есть в них и сцены, и монологи, и персонажи, достойные его лучших произведений. Но они выпадают из общего контекста, либо не прорисованного с достаточной убедительностью, либо чрезмерно утяжеленного про-

моздкой символикой. Еще громче звучат в них темы распада и умирания, неотвратимого движения времени. Неоднократные переработки — еще одно свидетельство творческого кризиса, — как правило, не достигали желаемых результатов.

Пьеса «Крик» («Out Cry»), известная также как «Пьеса для двух персонажей» («The Two Character Play»), за период между 1967 и 1975 гг. подвергалась переписыванию пять раз, но это, как полагают критики, не устранило ее основного недостатка — действие разворачивается в настолько разреженной атмосфере, что она не в состоянии захватить и удержать внимание публики. Драматург прибегнул здесь (не без влияния Л. Пиранделло) к приему «театра в театре» — брат и сестра репетируют пьесу о терзаемых виной и страхом брате и сестре, обрекших себя на добровольное заточение. Границы между «реальными» и «театральными» персонажами постепенно стираются, хотя в начале «реальные» Феличе и Клер пытаются сопротивляться безумию, перед которым капитулируют их «роли». Назвав пьесу своим «криком души», автор подчеркнул ее автобиографичность, которая, безусловно, всегда присутствовала в его драматургии, но в пьесах этого периода зачастую попадала в текст в «сыром» виде, не пройдя горнило художественной обработки.

Глубоко личная интонация слышна и в «биографической» пьесе «Костюм для летнего отеля» («Clothes for a Summer Hotel», 1980), посвященной сложным взаимоотношениям известного американского писателя Ф. С. Фицджеральда и его жены Зельды. Характерная для Уильямса пара «слабый мужчина — сильная женщина» действует здесь в специфической обстановке литературного творчества, что позволяет драматургу с особой обнаженностью высказать лично выстраданное — отказ принимать все накапливающиеся потери и разочарования («романтики на это не способны») и уход в мир видений — «мою единственную подлинную отчизну».

Художник, обладавший непревзойденным воображением и поэтической силой, тонким лиризмом и страстным сочувствием к людям, Уильямс, пожалуй, в самой значительной степени послужил обновлению американского театра в первые послевоенные десятилетия, наметив пути его дальнейшего развития.

Драма 70—90-х гг.

Западная драматургия последней трети XX в. отличается значительным многообразием. Она активно использует достижения всех предшествующих театральных систем, от античности до сюрреализма, от елизаветинской драмы до брехтовского «очуждения», от приемов японского классического театра до философско-эстетических открытий «абсурдизма». Происходящая ныне глобализация эстетики драмы не исключает яркого проявления в ней национальных традиций. При наличии сильной реалистической струи для писателей этого периода характерно и широкое обращение к принципам условного, нереалистического театра, позволяющего, по их убеждению, глубже раскрыть духовный опыт современного человека. В то же время сегодня драматург все очевиднее вынужден делить свою, некогда единоличную, авторскую власть с другими создателями спектакля, в первую очередь режиссером и актерами.

По мнению большинства исследователей, рассматриваемый период ознаменовался в мировом театре переносом центра тяжести с автора пьесы на

постановщика и исполнителя. Еще в начале XX в. выдающийся реформатор сцены Дж. Г. Крэг предсказывал: «Когда режиссер научится сочетать линии, цвета, движения и ритм, он превратится в художника. Тогда нам больше потребуются драматурги. Наше искусство станет самостоятельным». По мнению современного французского драматурга М. Винавера, сегодня пророчество Крэга полностью сбылось. Возможно, здесь есть доля преувеличения, но факт остается фактом: наиболее «видим» в современном театре именно режиссер, ставший подлинным автором спектакля. Что до текстуальной его стороны, в ход часто идут классические (или просто старые) произведения, тексты, коллективно рожденные в ходе репетиций методом импровизации, или же (в лучшем случае) продукты совместной работы драматурга и режиссера. Драматурги, которые постоянно либо время от времени сами выступают в качестве режиссеров, имеют более высокие шансы на успех в сегодняшнем театре — это, например, англичане Алан Эйкборн и Дэвид Хейр, американцы Сэм Шепард и Дэвид Мэмет, немцы Танкред Дорст и Хайнер Мюллер. Еще одним залогом удачи становится регулярное сотрудничество драматурга с определенным режиссером — Тома Стоппарда с Питером Вудом в Великобритании, талантливого, рано умершего Бернара-Мари Коллеса с Патрисом Шеро во Франции, Лэнфорда Уилсона с Маршаллом Мейсоном в США.

Режиссерские поиски этих десятилетий связаны со стремлением вернуть театру его первичную функцию объединяющего людей ритуала, которое пробуждается в кризисные исторические моменты (как это было, например, на рубеже XIX и XX вв.), когда фрагментированность, распыленность общества и утрата целостности индивидуумом достигают угрожающих масштабов. Какие бы разнообразные формы ни принимали эти попытки, общим для них остается пересмотр роли сценического слова как ядра театрального представления, а значит, и лидерства драматурга. Обосновывая концепцию «бедного» театра (т. е. отказавшегося от всего, без чего он может обойтись, не переставая быть театром), известный во всем мире своими экспериментами польский режиссер Ежи Гротовский утверждает, что «текст сам по себе не лежит в основе театра». Основатель театральной антропологии итальянец Эудженио Барба вторит ему: «То, что театр выражает словами, не является настолько важным». В свою очередь, представитель американского авангарда Роберт Уилсон делает упор на то, что «слова по своей сути не важнее, нежели освещение, пространство и движение». Как видим, слово смещается с центрального на весьма скромное место как один из множества (по большей части невербальных) компонентов, которые складываются в единое действие, призванное разрушить «четвертую стену» между исполнителями и зрителями. Такое понимание природы театра порождает деятеля нового типа — «тотального автора», которому подвластны все элементы спектакля. В США таким режиссером-драматургом является, например, уже упомянутый Р. Уилсон, а в Европе наиболее ярким образцом подобного совмещения театральных амплуа служило творчество Хайнера Мюллера.

Хайнер Мюллер (Heiner Müller, 1929—1995) считался в свое время одним из наиболее значительных драматургов ГДР. Он начинал в русле брехтовской традиции эпического театра, апеллировавшего не столько к эмоциям, сколько к разуму зрителей и требовавшего от них самостоятельной работы мысли. Ранние пьесы Мюллера (например, «Трактор» («Der Traktor», 1955), «Рвач» («Der Lohndrucker», 1957)), жанр которых он определял как «учебные» («Lehrstücke»), ставили проблемы, типичные для драматургии со-

циалистических стран: отношения между индивидуумом и государством (или коллективом), жертвы, которых требует революция, трудности роста, испытываемые молодым обществом. В то же время Мюллер создает целый ряд переработок классических произведений мировой драматургии — от «Филоклеты» Софокла до пьес Маяковского (а также инсценировок прозы), опираясь на брехтовское понимание чужих текстов как «материала» для своего творчества. Критическое переосмысление написанного ранее для достижения собственных политических и художественных целей позволяет ему установить, по словам критика, «благожелательно-разрушительные отношения с каноническими произведениями, которые, по его мнению, смягчали или скрывали грубую историческую реальность». Изначально присущий драматургу интерес к истории и месту в ней человека вскоре дополнился резко негативным отношением к социалистической действительности; в области же эстетической Мюллер отходит от традиционных форм, переносит акцент с текста на визуальность и тотальность театрального зрелища, полноправным создателем которого является он сам. «Новый» Мюллер приобретает мировую известность в первую очередь благодаря сценарию для театра под названием «Гамлет-машина» («Die Hamletmaschine», 1977). В постановке 1990 г., в сочетании с шекспировским оригиналом, он прозвучал как грандиозный реквием по ГДР, по уходящей в прошлое эпохе и — шире — по всему европейскому историко-культурному континuumу. Характерно, что в названии сборника произведений Мюллера для театра фигурирует словосочетание «сценические тексты», а не «пьесы». В самом деле, текст «Гамлет-машины» занимает менее 10 страниц; однако на сцене он развертывается в полнометражный спектакль за счет интенсивного использования звуковых, световых и других технических эффектов, пантомимы, клоунады. Преимущественно монологический текст носит не только принципиально фрагментированный, но и вызывающе скандальный характер — брехтовская стратегия «оуждения», имеющая политическую направленность, причудливо сочетается в нем с постмодернистской установкой на создание коллажа из обломков культуры прошлого. Пространственно-временные координаты пьесы — это «руины Европы» в момент, когда «завтра отменено», т. е. гамлетовская распавшаяся связь времен, только доведенная до своего логического предела. Ее словесный образ создается с помощью разнообразных приемов: политических аллюзий (Берлинская стена, советские танки в Венгрии) и лингвистических игр (помимо игры слов, в немецкий текст вкраплены английские стихи, искусно стилизованные «под Шекспира»); максимальной сексуализации гамлетовского сюжета и введения экологических мотивов, педагогизации многослойных отношений «игры-реальности» и реминисценций из разновременных пластов европейской культуры (от средневекового карнавала до Достоевского, от Гёльдерлина до компьютера, от профанизирующей пародии на «Отче наш» до иронического цитирования Маркса). Результатом оказывается сильный (даже в своем неполном, чисто вербальном варианте) образ распадающейся цивилизационной модели, чьи системы не выдержали испытания историей. За «Гамлетом» последовали созданные в той же эстетике «Квартет» («Quartett», 1980), «Медя» («Medea», 1983), «Взрыв памяти» (1989). Одной из последних работ художника (1993) стал проект, над которым он работал совместно с австралийским писателем-аборигеном. Сегодня Мюллера, до самой смерти занимавшего пост художественного руководителя знаменитого театра «Берлинский ансамбль», называют крупнейшим немецким драматургом после Брехта.

В отличие от Мюллера, пришедшего к «тотальному театру» через драматургию, истоки творчества Роберта Уилсона (Robert Wilson, р. 1941) ищут в изобразительном искусстве и практическом интересе автора к проблемам психологии. Начиная с 70-х гг. Уилсон создал более ста театральных спектаклей, кино- и видеофильмов. И если многие из них были экспериментальными версиями известных произведений, то другие представляли собой оригинальные авторские работы (что отнюдь не исключало широкого использования чужих текстов). Параллельно проходили его многочисленные выставки. Творческие принципы Уилсона характеризуют его как художника эпохи постмодерна. Это отказ от привычного сюжета; использование исполнителей (равно как и текста) в качестве элементов общей композиции; попытка преодолеть дистанцию между искусством и жизнью через включение в спектакль «повседневных» действий в реальном времени с целью разрушения театральной иллюзии. «Наш театральный язык был ограничен литературой, — полагает художник. — Я не хочу сказать, что слова не имеют значения. Но «зримая книга» не должна играть вспомогательную роль по отношению к «слышимой»».

Известность пришла к Уилсону благодаря европейскому успеху его спектакля «Взгляд глухого» («Deafman Glance», 1970), удостоенного во Франции награды как «лучшая иностранная пьеса года». Основанное на рисунках глухонемого чернокожего мальчика, усыновленного Уилсоном, это представление обходилось без слов, предлагая взамен странные и пугающие образы нежности и жестокости, черного и белого. В одной из кульминационных сцен, разыгрывающейся в замедленном темпе ритуального действия, белая женщина в черных перчатках поила белым молоком черного ребенка, после чего вонзала в него нож и ласково баюкала в своих объятиях. Посмотрев спектакль, Луи Арагон написал взволнованное письмо своему покойному другу, теоретику сюрреализма Андре Бретону, где признавал, что это непривычное зрелище заставляет по-новому взглянуть на возможности театра.

Наиболее значительные из дальнейших постановок — «Жизнь и время Иосифа Сталина» («The Life and Times of Joseph Stalin», 1973), «Письмо королеве Виктории» («A Letter for Queen Victoria», 1974), «Эйнштейн на пляже» («Einstein on the Beach», 1976), «Смерть, разрушение и Детройт» («Death, Destruction & Detroit», 1979), «Черный всадник» («Black Rider», 1990), «Белый ворон» («White Raven», 1998), «По-эзия» («POE-try», 2000).

Одним из самых грандиозных международных проектов Уилсона, в котором были задействованы десятки деятелей культуры многих стран, стал спектакль «Гражданские войны: дерево лучше измерять, когда оно упало» («THE CIVIL WARS: a tree is best measured when it is down», 1983—1984), состоящий из шести частей. Свободно перемещаясь по хронологической оси, Уилсон перемешивает пространственно-временные параметры, создавая самые немыслимые исторические сочетания, которые, по его словам, «являются комментарием к длинному путешествию человека к братству». Факт переплетается с вымыслом, рядом с реальными личностями действуют мифологические и литературные персонажи: Абрахам Линкольн и капитан Немо, Фридрих Великий и Дон-Кихот, Карл Маркс и Геркулес...

Поэтика Уилсона, базирующаяся на концепции театра как визуальной и глубоко ассоциативной формы, часто требует восприятия его пьес на уровне подсознания. Ключом к его миру можно считать понятие контрапункта — Уилсон сводит в одном сценическом образе-коллаже неожиданные, от-

даленные друг от друга в реальности предметы и явления. Еще один излюбленный прием драматурга — «замедление» времени — связан с обстоятельствами его личной жизни: преодолением речевого дефекта в юности с помощью замедленной артикуляции, работой с умственно отсталыми детьми, подкасававшей будущему театральному деятелю, что медленное движение обостряет чувствительность к непосредственно переживаемому ощущению.

Избрание Уилсона в 2000 г. членом Американской академии искусства и литературы говорит о том, что в нынешнем культурном климате его эксперименты уже не воспринимаются как эпатажные и авангардистские, а сами становятся частью современного канона.

Наряду с попытками оттеснить слово на периферию спектакля в театральной жизни последних десятилетий идет, казалось бы, противоположно направленный процесс — во многих пьесах именно язык становится подлинным «героем», центральным звеном всей драматургической конструкции. На самом деле эти поиски взаимосвязаны, так как являются разными вариантами ответа на внезапно открывшуюся современной культуре «непрозрачность» языка, его неоднозначную социальную функцию.

«Одержимость» языком определяет особенность драматургии известного французского автора Валера Новарина (Valère Novarina, р. 1947), которого считают наследником сюрреалистов. Она обнаруживается уже в заглавиях его пьес и эссе — «Разговор с животными» («Le discours aux animaux», 1987), «Театр слов» («Le théâtre de paroles», 1989), «Перед словом» («Devant le parole», 1999). В своих бесфабульных театральных этюдах Новарина сначала вроде бы следует за Ионеско: он чуть-чуть утрирует до банальности знакомые клише — и они утрачивают смысл, становятся абсурдными. Однако на этом автор не останавливается, он продолжает операции со словами, пока они не приобретут другого, скрытого значения. Он стремится дойти до истоков языка, чтобы вернуть ему утраченную жизненную силу, и находит их в детской «предречи». Ритуальность театра Новарина ощутима в его произведениях «Драма жизни» («Le drame de la vie», 1986), «Я есмь» («Je suis», 1991), «Человеческая плоть» («La chair des hommes», 1995) и др. По признанию драматурга, он пишет «вслепую», «не видя сцены», словно слушая «голос свыше», — это действительно напоминает «автоматическое письмо» сюрреалистов. Фрагменты произведений Новарина были объединены в американской постановке под названием «Театр для ушей» («Theatre of the Ears», 2000), исполняемой записанным на пленку голосом и электронной марионеткой. Попытки над речью, которые автор определяет как «артикуляционную жестокость и лингвистическую резню», как «издевательство над нарративом», должны привести, по его замыслу, к созданию «личного языка» — единственного пути к универсальному выражению. Развоплощение слова, стоящегося в антитеатре Новарина безликим голосом из репродуктора, идет параллельно с утратой телесности актером, «умирающим» как объект материального мира. «Игровая дезорганизация языка», в которой писатель видит свою цель, имеет не только деструктивное, но и конструктивное назначение — открыть человеку выход из тривиально-будничного в метафизическое измерение.

В то же время в театральной сфере существует весомая оппозиция бесчужестному зрелищу, фиксирующему постмодернистское расчленение мира, — ее аргументы формулирует, в частности, английский автор Марк Равенхилл. «Да, мы живем во фрагментированном, кажущемся нелогичным мире... Мы распадается на все меньшие и меньшие этнические группы, мы

ведем войны и поднимаем бунты, и наши философы говорят нам, что не то, в сущности, не имеет значения. Но если драматург просто отражает положение в своем творчестве, то с его или ее стороны это акт поражения и общности». И далее он отстаивает достоинства пьес, «рассказывающих истории», — они создают модели причинно-следственных отношений, позволяя зрителям представлять себе возможный поворот событий; они драматичны, так как вовлекают публику эмоционально и интеллектуально в происходящее, принимаясь персонажами, и этот процесс не может не доставлять удовольствия. Даже если в жизни мы часто становимся объектами воздействия неподвластных нам сил, в спектакле, где есть повествование, зритель хотя бы на пару часов оказывается в положении «субъекта повествования». Благодаря этому выходят из театра менее напуганными и одинокими. Итак, современный драматург стоит перед выбором — либо стать пособником упадка, либо вернуться к немодному сегодня искусству «конструировать истории». «Нарратив — это дискуссия, нарратив позволяет нам ставить вопросы, нарратив на мгновение ослабляет растерянность, охватывающую человека в постмодернистском мире».

Показательно, что голос в защиту более «традиционной» (сюжетной) пьесы прозвучал из уст английского драматурга — именно для Великобритании последних десятилетий XX в. характерно дальнейшее развитие политически и социально активной драматургии, начало которой положили еще в середине столетия «сердитые молодые люди» (Дж. Осборн, А. Уэскер, Ш. Дилани). Если Э. Бонд и Г. Пинтер отошли от резко критического пафоса своих современников в сторону большей философичности и универсальности, то следующее театральное поколение, которое часто называют «второй волной» британской драмы (Г. Баркер, Г. Брентон, К. Хэмптон, Д. Хейр, К. Чёрчилл и др.), нередко сочетает жесткую позицию «сердитых» с изысканной драматургической техникой и яркой зрелищностью. Открыто публицистические приемы в стиле «живой газеты», карикатура и шарж, черты брехтовской модели политического театра переплетаются в их пьесах с элементами национальной традиции.

Главным мотивом этой группы произведений остается неудовлетворенность социальным и нравственным климатом Англии, пораженной, по мнению их авторов, смертельным недугом равнодушия, фарисейства, самодовольного мещанства, а главное — отсутствием вдохновляющих идейных и моральных ориентиров. Пьесы представителей «второй волны» строятся вокруг проблем социального неравенства и колониальной экспансии, феминизма и экологии, цинизма политиков и бессилия интеллектуалов; при этом каждый из них находит своеобразную форму, в которую облачает критические инвективы против несостоятельного порядка вещей.

Наиболее талантливым из этой плеяды ровесников ряд критиков считает **Хаурда Баркера** (Howard Barker, р. 1946), драматургия которого отличается едкой иронией, склонностью к созданию антиутопий и к построению запутанной интриги. Особый интерес представляют его «исторические» пьесы — жанр, к которому автор обратился в начале 80-х гг. Помещая действие в эпоху Реставрации «Победа: Выбор во времена реакции» («Victory: Choices in Reaction», 1983) или в сталинскую Россию «Власть пса» («The Power of the Dog», 1985), в Трою, пережившую войну «Жало ночи» («The Bite of the Night», 1989), или в ренессансную Венецию «Картинки с казни» («Scenes from an Execution», 1986), в Англию периода гражданской войны («Жалость истории» («Pity in History», 1987) или в эпоху крестовых похоро-

н («Замок» («The Castle»), 1986), автор с помощью анахронизмов неизменно подчеркивает условность и «невсамделишность» исторического антуража. В любом хронотопе конструируется одна и та же общественно-историческая модель — насилие и тоталитаризм, хаос и разрушение, оружием против которых остается лишь авторский сарказм и гротеск. Где и когда бы ни происходило действие, сцену заливают потоки крови, заполняют нагромождения искаленных тел. Мир Баркера — это поистине мильтоновская «яримая тьма». Предельный натурализм в изображении смерти, актов физической и психологической жестокости, тотального предательства и глубин нравственного падения сближает баркеровский почерк с английской драматургией XVI—XVII вв., придает ей необарочные черты. Проскальзывающие у писателя нотки надежды связаны с непреодолимой силой искусства (разрухе и массовым казням один из персонажей «Жалости истории», старый каменотес, противопоставляет веру в то, что «снова будут написаны книги и картины, если только они не убьют всех живописцев, а это невозможно, потому что живописцы рождаются каждую минуту...»). Но и этот скромный проблеск оптимизма окрашен сомнением — художница Галактия («Картинки с казни»), поначалу преследуемая за чрезмерную правдивость творчества, получила признание публики, а значит, и правящей элиты, — но не означает ли это «приручения» свободного художника государством?

Собственные антиутопии создает и **Хауард Брентон** (Howard Brenton, р. 1942), характеризующий свою манеру письма как «смещение, постоянное разрушение одного стиля ради другого, что делает любую интерпретацию неполной». Влияние брехтовского театра переплетается у Брентона с опорой на постулаты «театра жестокости», что проявляется в стремлении подвергать зрителя шоковой терапии с помощью все тех же испытанных приемов — разлитых в действие и слове насилия и натурализма. Одна из ранних пьес Брентона носит (подобно произведению П. Вайсса «Марат-Сад», с которым она имеет много общего) длинное название «Пьеса о Черчилле, в том виде, в котором она будет представлена зимой 1984 года заключенными лагеря имени Черчилля где-то в Англии» («The Churchill Play: As it Will be Performed in the Winter of 1984 by the Internees of Churchill Camp Somewhere in England», 1974). Действие этой драмы-предостережения, как мы видим, отнесено на десятилетие вперед, и в Англии близкого будущего автор не видит ничего внушающего надежду: в ней воцарился тоталитарный режим фашистского толка почти по Оруэллу, где все инакомыслящие подлежат изоляции. В то же время в пьесе звучит и важная для автора тема необходимости развенчания национальных мифов, в данном случае легенды о великом деятеле Великобритании, которую подрывает спектакль, поставленный узниками. Еще в большей мере дискредитирует миф о славном национальном прошлом пьеса «Римляне в Британии» («The Romans in Britain», 1980), давшая повод для судебного обвинения автора в пропаганде насилия и деградации — в ней проводится недвусмысленная параллель между захватнической политикой Рима и безжалостными действиями самой Англии по отношению к Ирландии. Срывание флера величия с неправомерно идеализируемой историей страны, по мысли автора, — обязательная предпосылка возможного движения к более осмысленному будущему.

Ряд произведений создан Брентоном в соавторстве с **Дэвидом Хейром** (David Hare, р. 1947), одним из наиболее красноречивых апологетов политического театра. К ним относится, в частности, имевшая большой кассовый успех сатирическая пьеса «Правда» («Pravda», 1985), названная авторами

«комедией о Флит-стрит», т. е. о нравах буржуазной прессы. Их несомненной удачей стал образ газетного магната Ламберта Ле Ру, цинично управляющего своей «фабрикой лжи». (В значительной мере он «списан» с прибравшего к рукам крупные английские издания австралийца Руперта Мердока.) Самые значительные пьесы Хейра объединены в своеобразные трилогии — «историческую» («Нагоняй» («Knuckle»), 1974, «Как мы наказали Гитлера» («Licking Hitler»), 1978, и «Изобилие» («Plenty»), 1978) и «азиатскую» («Фаншень» («Fanshen»), 1975, «Сайгон: год кошки» («Saigon: Year of the Cat»), 1983, и «Карта мира» («A Map of the World»), 1983). В первой из них сделана попытка «перевести» социальную историю Англии XX в. на язык индивидуальной психологии персонажей. Как и для других драматургов его поколения, постоянным источником разочарования для Хейра стало осознание того, что после Второй мировой войны перед страной открывались возможности, которые она не сумела осуществить. В «азиатских» пьесах ощущение исчерпанности идеалов «старой доброй Англии» приобретает планетарные масштабы. «Карта мира», действие которой происходит на фоне конференции ЮНЕСКО в Бомбее, драматизирует столкновение двух противоположных точек зрения на отношения между Западом и странами «третьего мира», представленных соответственно индийским писателем Виктором Мехтой и молодым английским журналистом-радикалом. Драматургии Хейра присущи крепко скроенные фабулы с хитросплетениями личных взаимоотношений и язвительное остроумие, нередко переходящее в злоязычие.

В отличие от его современников Кристофера Хэмптона (Christopher Hampton, р. 1946) вряд ли можно назвать открыто политическим автором, однако само безразличие героев к политике (и к любым серьезным проблемам) предстает под его пером как один из наиболее опасных симптомов атрофии человечности. Хэмптон представил на суд английскому зрителю свои многочисленные версии и адаптации классических произведений. Одна из его самых известных пьес — «Филантроп» («The Philanthropist», 1971; 1985) — задумана как своеобразная «рифма» к мольеровскому «Мизантропу». Ответом на «высокую» комедию в стихах становится «буржуазная комедия» в прозе, а современным антиподом несносного в своей бескомпромиссности героя Мольера выступает готовый на любые компромиссы «трижды любящий» — филолог и «филантроп» Филипп (обыгрывается значение греческого слова «фило»). Пьеса, начинающаяся смертельным выстрелом, — это покончил с собой жестоко раскритикованный Филиппом молодой поэт — завершается антикульминацией: потерявший всех своих любовниц Филипп спускает курок пистолета... и вспыхивает огонек зажигалки. В праве на трагедию персонажу отказано.

Наиболее широкой по охвату действительности является драма Хэмптона «Дикари» («Savages», 1973). В единый узел сплетены проблемы геноцида, осуществляемого развитыми странами на разных континентах по отношению к местному населению; ответственности интеллигенции за творимое в мире зло; разрушительных последствий леворадикальных террористических движений. Заложником в столкновении двух цивилизаций — древней, индейской, и современной, западной, — оказывается британский дипломат и поэт с многозначительной фамилией Уэст («запад»), чувствующий свою причастность обоим благодаря своей переводческой деятельности: ведь это он делает поэзию изолированных бразильских племен достоянием западной культуры. Но приобщение к духовному миру «Другого» не гарантирует уважения к нему со стороны высокомерной технократической цивилизации. Гибнет от рук ра-

дикалов Уэст, разрушен и затерянный в джунглях мир, столетиями живший по своим внутренним законам. Кто же настоящие дикари? — с этим вопросом зрители покидают зал.

Одной из граней своего творчества близок к театру «второй волны» и Том Стоппард (Tom Stoppard, р. 1937, наст. фамилия Стросслер), однако, значение его драматургии выходит далеко за рамки политико-сатирических выпадов против существующей социальной реальности. Стоппард, без сомнения, — одна из самых ярких звезд на театральном небосклоне рубежа столетий; о нем написаны десятки монографий и сотни статей, авторы которых пытаются уловить сущность его многоликого художественного мира. Для пьес Стоппарда (количество которых приближается к трем десяткам) характерно смешение высокого и низкого, трагедии и фарса, драмы идей и буффонады, высокой комедии и пародии, искусного пастиша и низовых зрелищных форм — цирка, кабаре, водевиля. Неудивительно, что критики дают им такие жанровые определения, как «философский балаган», «интеллектуальная гимнастика» или «словесная эквилибристика». Каждая новая пьеса не похожа на предыдущие, но можно выделить константы этого меняющегося единства: к ним относятся блестящая театральность; дух эксперимента; язвительное остроумие; увлеченность игрой с категориями «реальности» и «иллюзии», а также зачарованность словом, которым писатель владеет виртуозно. Повышенное внимание к языку, присущее многим драматургам современности, в случае Стоппарда объясняется, вероятно, не только влиянием лингвофилософских учений или уроками абсурдистов, а и обстоятельствами личной судьбы: Стоппард (как и творцы театра абсурда, которым он многим обязан) — «чужой» в своей стране. Чех по национальности, он переехал в Великобританию в девятилетнем возрасте, и именно язык этой страны стал для него «материалом» творчества. Однако в его восхищенном любовании оттенками и переливами английской речи чувствуется подход к ней немного со стороны. Вряд ли стоит принимать на веру какие бы то ни было высказывания стоппардовских персонажей, но все же слишком велико искушение признать за взволнованной тирадой драматурга Генри («Подлинность») точку зрения самого автора: «Слова не заслуживают небрежности. Они невинны, нейтральны, точны... поэтому если относиться к ним бережно, можно построить мосты через непонимание и хаос... Я не думаю, что писатели священные, но слова священные, это точно. Они заслуживают уважения. Если поставить нужные слова в нужном порядке, можно немного изменить мир или сочинить стихи, которые дети будут повторять и после твоей смерти».

Стоппард проснулся знаменитым после премьеры первой же своей пьесы, увидевшей свет рампы, — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» («Rosenkrantz and Guildenstern are Dead», 1966). При всем ощутимом влиянии Беккета, выражавшемся в статичности действия и общей атмосфере непредсказуемости и враждебности мира, пьеса привлекла внимание оригинальностью идеи и искрящимся остроумием диалога. Перед нами одна из бесчисленных вариаций на гамлетовскую тему; но в центре у Стоппарда неожиданно оказывается не Гамлет, а третьестепенные персонажи Шекспира, школьные «друзья» принца, срочно вызванные в Эльсинор, чтобы шпионить за Гамлетом. В трактовке драматурга это «маленькие люди», ввергнутые в пучину непостижимых для них событий и потому неотвратимо движущиеся навстречу своей, столь же необъяснимой, гибели. Их попытки обнаружить в происходящем хоть какую-то закономерность наивны и жалки, как и они сами, лишенные индивидуальности и неспособные перейти из повседневности

в разреженное пространство трагедии. Весьма важная у Шекспира партия актеров здесь еще усиливается — уже в этой пьесе изящно обыгран прием «театра в театре», переходящий в мотив неразличимости игры и реальности. И, несмотря на это, подлинной, а не театральной тоской веет от мучительного предфинального вопроса Гильденстерна: «Но почему? Неужто все только ради этого? Неужто весь этот балаган сводится только к двум нашим маленьким смертям?.. Кто мы такие?» С одной стороны, этот вопрос задал себе каждый человек, которого история заставляет играть непосильную для него роль. С другой — у героев возникает предсмертно-ясное понимание, что «был момент... когда мы могли сказать — нет. Но мы как-то его упустили». Эта тема личного выбора и личной ответственности в условиях тоталитаризма, возведенного в ранг государственной политики, громко прозвучит в драматургии 70-х — начала 80-х гг. («Хорошему парню грех не помочь» («Every Good Boy Deserves Favour», 1977; «Квадратура круга» («Squaring the Circle», 1984)). В «Прыгунах» («Jumpers», 1972) и «Травестиях» («Travesties», 1974) Стоппард демонстрирует головокружительную комическую смесь, и впрямь травестирующую политическую и интеллектуальную историю с помощью парадокса, пародии и талантливой стилизации.

Произведения 90-х гг., не утрачивая интереса к истории, обнаруживают усиление культурологического компонента. По признанию самого Стоппарда, чтобы написать «Аркадию» («Arcadia», 1993), ему пришлось «проглотить» огромное количество книг — по математике и истории, философии и архитектуре... Действие пьесы разворачивается в трех временных пластах, два из которых относятся к началу XIX столетия, а один — к современности. Как и в «Розенкранце...», выдающаяся историческая личность (в данном случае это лорд Байрон) остается за кулисами. А вот дом, где он, по воле драматурга, провел пару дней, оживает на сцене, наполненный роем персонажей, напоминающих то об английском готическом романе, то о уайльдовских манерных парадоксалистах, то о шовианских идейных дуэлях. Элементы комедии нравов и литературоведческого поиска, старинного детектива и философского эссе стягиваются воедино мастерски создаваемым сопряжением времен и всеохватывающей сценичностью. Так же как в финале пьесы в старинную мелодию вплетаются современные аккорды, ее минорно-ностальгическую тональность, связанную с нелепой, «случайной» гибелью героини пьесы Томасины, гениальной юной девушки, перебивает мажорное звучание жизни. Словесной акробатикой и эрудицией отличается и пьеса «Изобретение любви» («The Invention of Love», 2000), также требующая от зрителя/читателя немалой доли сотворчества. Рассказ о любовных переживаниях поэта-викторианца А. Е. Хаусмана, всю жизнь страдавшего от необходимости скрывать свои гомосексуальные пристрастия, ведет с другого берега Стикса... сам умерший поэт. Пьеса перенасыщена «учеными» цитатами и аллюзиями; но из-под покрова оксфордской интеллектуальной элитарности просматривается извечное человеческое сомнение: насколько реальны наши страсти, а насколько мы сами «создаем кого-то, в ком испытываем потребность?». И кто, в конечном счете, более прав (или счастлив) — Хаусман, закончивший жизнь уважаемым поэтом-лауреатом, но заплативший за респектабельность отказом от самого себя, или его современник Уайльд (на этот раз присутствующий в пьесе), бросивший обществу вызов и поплатившийся за это?

Не менее обостренным чувством языка обладает и крупнейший ирландский драматург наших дней **Брайан Фрил** (Brian Friel, р. 1929). Несмотря на «агрессию» визуального театра, драматурги Ирландии, как отмечает

А. Саруханян, «сохраняют приверженность своему главному материалу — слову», что не в последнюю очередь связано, по мнению исследователи, с особой ролью устной речи в национальной культуре. В творчестве Фрила опора на богатую драматическую традицию, славу которой составили произведения У. Б. Йейтса, Дж. Синга, Ш. О'Кейси, идет рука об руку с современными театральными поисками. Драматург наделен своеобразным поэтическим видением, силой которого создана его собственная модель Ирландии — деревня Бэллибег в графстве Донегол на северо-западе страны. Именно там происходит действие большинства его пьес как на современную, так и на историческую тематику. Вымышленный, как фолкнеровская Йокнапатофа, «лоскуток земли» воплощает для писателя неоднозначность его отношения к Ирландии — тоску по исчезающей национальной самобытности и грезное осознание необходимости преодоления провинциальной изолированности. Как католику, родившемуся и выросшему в Северной Ирландии, как ирландскому литератору, пишущему по-английски, Фрилу хорошо знакома позиция «аутсайдера». Герой пьесы «Иду к тебе, Филадельфия!» («Philadelphia, Here I Come!», 1964) — первой, принесшей драматургу успех, — находил выход из состояния внутреннего изгнания в изгнании внешнем, эмигрируя в США. Уже здесь Фрил экспериментирует с формой, «раздваивая» образ протагониста на «Гара внешнего» и «Гара внутреннего», роли которых исполняли два актера. В дальнейшем он опробует такие приемы, как смещение временных пластов и введение в пьесу «хора». Одним из главных «героев» важной в творчестве драматурга пьесы «Переводы» («Translations», 1981) стал язык в его связях как с политической властью, так и с культурной идентичностью. Действие происходит в 1830-х гг. и сосредоточено вокруг уже не военной, а культурной колонизации Ирландии — перекраивания ее карты британской армией, сопровождаемого «англизацией» всей ирландской топонимики. Амбивалентность взглядов драматурга на исторические судьбы страны проявляется и тут — с одной стороны, богатый и звучный гэльский язык в каждом слове хранит историю, мифологию, а значит, и «самость» нации. Замена одного слова другим меняет весь менталитет людей и становится орудием политического порабощения. С другой же, как горько иронизирует старый учитель, «некоторые культуры трагичны на свой словарный запас и синтаксис всю энергию и стремления, явно отсутствующие в их материальной жизни. Вероятно, нас можно назвать духовным народом». Язык становится «чертой оседлости», он замыкает нацию в воображаемом круге, который «больше не соответствует пейзажу факта».

Фрил, подобно многим другим ирландским художникам, ощущает особые нити, связывающие его с русской культурой. Чеховские ноты звучат в пьесах «Аристократы» («Aristocrats», 1979), повествующей об упадке старинного дворянского гнезда, а также в высоко оцененной критикой работе 90-х гг. — «Танцы на празднике Луга» («Dancing at Lughnasa», 1990). Окрашенная в ностальгические оттенки пьеса-воспоминание о пяти сестрах Манди, действие которой отнесено к 30-м гг., сталкивает два мироощущения — трезво-практичное и поэтически-интуитивное. Именно это последнее одерживает (пусть временную) победу, выражающуюся в неистовом танце на празднике кельтского бога Луга, символизирующем языческое приобщение к силам природы.

В созданных для сцены произведениях австрийского романиста, поэта и драматурга **Петера Хандке** (Peter Handke, р. 1942) проблема языка, занимая центральное место, поворачивается иной гранью. Если обнажение бессмыс-

ленности повседневных речевых моделей заставляет вспомнить Ионеско: настороженно-негативное отношение к языку как средству не только формирования, но одновременно и ограничения человеческого сознания восходит к идеям основателя лингвистической философии Л. Витгенштейна, воплощенным писателем в театрализованной форме. Ранние пьесы Хандке, лишены всех привычных атрибутов драматического жанра, — фабулы, диалога, индивидуализированных характеров, — назывались «разговорными песнями» (*sprachstücke*) и исследовали механизмы речевого воздействия на аудиторию. Наиболее известна из них первая, «Поношение публики» («*Publikum beschimpfung*», 1966), в которой четверо исполнителей на протяжении часа то осыпали зрителей оскорблениями, то восхваляли их за «прекрасную игру», предотвращая любые попытки ответной реакции: «Вы тема. Вы навязываете игру. Вы — наши партнеры. В вас метят. Вы служите мишенью для наших слов...» Разрушая возможные сценические иллюзии, актеры декларировали: «Мы ничего вам не показываем. Мы не играем никакие судьбы. Это не документация, не отрывок из жизни... Мы только говорим. Мы играем, разговаривая с вами». Обратившись в «Каспаре» («*Kaspar*», 1968) к реальной истории Маугли нового времени — мальчика, прошедшего первые 16 лет своей жизни в полной изоляции, — Хандке демонстрирует две разнонаправленные ипостаси языка. Он является одновременно и наиболее эффективным инструментом освоения действительности («овладения» ею через название), включения индивида в социум, и орудием манипулирования его сознанием, навязывания ему готовых «болванок» принятого мышления и поведения. Впечатляющую метафору для своего представления о сущности языка предлагает Хандке в пьесе «Верхом через Боденское озеро» («*Der Ritt über den Bodensee*», 1970) — так же, как тонкий ледяной покров таит под собой темные водные бездны, наша повседневная речь — всего лишь внешняя оболочка, за которой притаилось отчуждение, взаимное непонимание и одиночество. Истина обнажается через постепенное затухание лихорадочного диалога персонажей, носящих имена известных актеров, через энтропию иллюзорного «общения», завершающуюся обыденным кошмаром «ничто». Как и в других пьесах Хандке, персонажи навсегда замкнуты в неподлинности своего существования, безнадежно отчуждены от своей сущности, друг от друга и от реальности.

Сходную картину мира, но созданную другими красками, предлагает соотечественник Хандке Томас Бернхард (Thomas Bernhard, 1931—1989). Если обесценившиеся словесные штампы у Хандке напоминают ионесковский диалог, то бездействующие калеки Бернхарда, захлебывающиеся в своих полных ненависти монологах, вызывают в памяти физически и психологически ущербных беккетовских персонажей. Атакующего аудиторию потоком брани Хандке сравнивали с Аристофаном — злобно нападающего на все установления австрийской жизни Бернхарда сопоставляли с Сократом. И все же страстная энергия всеотрицания, обрушивающаяся на читателя/зрителя бернхардовских филиппик, выходит за рамки безусловно присутствующей в ней социальной критики, поднимаясь до экзистенциальной тоски сущего, обреченного на смерть (возможно, свою роль тут сыграло неизлечимое заболевание драматурга). «Все теряет значение, когда думаешь о смерти». Эта тема проигрывается в разных вариантах в каждой пьесе писателя, начиная с ранней «Вечеринки для Бориса» («*Ein Fest für Boris*», 1970) и заканчивая предсмертной «Площадью героев» («*Heldenplatz*», 1989). В «Площади героев» привычные для драматурга темы самоубийства, душевной болезни, физи-

ческой немощи накладываются на невеселые раздумья об исторических судьбах Австрии, где пробным камнем стал год 1938-й — тогда, после аннексии, австрийцы стали, по сути, пособниками Гитлера. Драматургия Бернхарда статична, в ней преобладают монологи, написанные белым стихом и изобилующие повторами, юмор весьма черен — и все это вместе создает впечатление «пожизненного заключения» персонажей как в сценическом пространстве, так и в чужом, враждебном им мире. Критика отмечала умение писателя «насыщать абстрактные параболы, имеющие целью создание обобщенного образа мира, конкретными и точными бытовыми деталями».

Страшный мир конца XX столетия, полный насилия и жестокости, воссоздает на страницах своих пьес и самый популярный французский драматург этого периода **Бернар-Мари Кольтес** (Bernard-Marie Koltès, 1948—1989), которого называют основоположником нового стиля в драматургии. Как и Бернхард, он предпочитает универсально-метафизическое конкретно-социальному, заполняя сцену мрачными видениями истерзанной души, но облакая их в более традиционные сюжеты. Ритм его драмы задается навязчивыми идеями и повторяющимися фантазмагориями персонажей, их неосуществимыми желаниями и бессильным бунтом. В то же время в соблюдении классических единств, в поэтичности языка и формальной ясности диалога, а также в четких границах, куда он заключает свою фантазию, ощущается несомненное влияние мощной национальной традиции. Событием в театральном мире стала европейская премьера его пьесы «Драка негра с собаками» («*Combat de nigre et de chiens*», 1980). Действие происходит в Африке — на континенте, где Кольтес бывал и который в наибольшей мере заставил его почувствовать свою вину как представителя западной цивилизации. Проблемы вины и искупления, преступления и наказания исследуются в пьесе не только на сюжетном уровне — убийство рабочего-африканца белым, — но и в плоскости отношений между «я» и «другим», между культурами и цивилизациями. Пружиной действия выступает непоколебимая решимость брата убитого, Альбури, найти тело и похоронить по обряду — если этого не сделать, под угрозой окажется неразрывная связь прошлого, настоящего и будущего, т. е. благополучие всего племени. Этот мотив придает пьесе ритуально-мифологическое измерение, характерное и для других произведений Кольтеса, где ситуации, буквально «выдернутые» из современности, приобретают черты вневременной притчи, пугающей, но не лишенной своеобразной красоты «метафоры мира». Так происходит в имевшей большой успех драме «В одиночестве хлопковых полей» («*Dans la solitude des champs de coton*», 1986), равно как и в последней пьесе драматурга «Роберто Цукко» («*Roberto Zucco*», 1988). В ряде поэтичных, быстро сменяющих одна другую сцен документальная история реального лица, преследуемого полицией преступника, трансформируется в мифическое путешествие меняющего обличья героя по странам и континентам. Кто он — убийца или тайный агент? Дон Жуан или насильник? Образ уклоняется от однозначной интерпретации. В прощальном монологе герой выражает желание в следующий раз родиться собакой, «чтобы быть не таким несчастным» в мире, где «никто никем не интересуется», где «нет любви», где «сказать нечего» и где «рано или поздно все должны умирать».

Помимо факторов, воздействовавших на весь западный театр, пути американской драматургии определялись в последней трети минувшего столетия и процессами внутренней культурной жизни США, такими, как децентрализация театральной жизни и возрастающее влияние идей и практики мульти-

культурализма. Благодаря первому из них значительно возросло количество сценических площадок для новых пьес — помимо нью-йоркских театров (как коммерческих бродвейских, так и более склонных к экспериментам вне-внебродвейских), молодые драматурги стали заявлять о себе на региональных сценах, через многочисленные студии и мастерские новой пьесы. Второй же процесс открыл (или расширил) двери в мир театра для писателей, принадлежащих к расовым, этническим, сексуальным и иным меньшинствам. В отличие от открытой публицистичности политически ангажированного театра 60-х гг., для американской драматургии рассматриваемых лет характерен возврат к более традиционным моделям, в частности, к излюбленному национальному жанру «семейной драмы». Однако сценический реализм нынешних авторов далек от классического — он обогащен разнообразными приемами условного театра, от брехтовских зонгов до кинематографической техники.

Крупнейшим драматургом США 70—80-х гг. считают **Сэма Шепарда** (Sam Shepard, р. 1943), выступающего также в качестве актера и режиссера. Творчество Шепарда глубоко метафорично, оно пронизано символикой, опирающейся, с одной стороны, на американскую национальную мифологию (зачастую с целью ее развенчания), а с другой — на визуально-слуховой ряд, создаваемый современной поп-культурой (комиксами, музыкой, Голливудом). Ранние пьесы Шепарда («Ковбои» («Cowboys»), 1964, «Невидимая рука» («The Unseen Hand»), 1969, «Действие» («Action»), 1974) и множество других) представляют собой почти спонтанные выплески переполняющей автора художественной энергии. Их отличает неровность и непоследовательность в обрисовке персонажей, тоне и драматургическом методе — реалистический эпизод сменяется экспрессионистским или аллегорическим. Некоторые используют настолько лично-автобиографические символы и ассоциации, что почти не поддаются расшифровке. И в то же время они обладают несомненной сценичностью благодаря четко ощутимому ритму и сильным визуальным образам. Одной из повторяющихся тем Шепарда становится потребность индивидуума в обретении идентичности вопреки обезличивающему миру, часто через «примерку» ряда альтернативных «я». Текучесть и протектичность личности особенно ярко показана в лучшей пьесе этого периода, «Зуб преступления» («The Tooth of Crime», 1972), столкновение между главными персонажами которой — Хоссом и Кроу — может прочитываться то как стычка между главарем банды и молодым претендентом на его место, то как соперничество популярного рок-музыканта и никому не известного композитора-новатора, то как состязание стареющего гонимца и молодого спортсмена... В любом случае расстановка сил идентична — персонаж, олицетворяющий связь с традицией и правилами, против персонажа, не обремененного никакими связями и полностью аморального в своей неограниченной свободе. Победа второго, по мнению драматурга, неизбежна, но первый одерживает моральную победу, предпочтя смерть отказу от себя, от своей внутренней сущности.

С конца 1970-х гг. Шепард-драматург обретает творческую зрелость, что выражается, в частности, в снижении удельного веса фантастического, мифического элемента в его пьесах — не уходя из них полностью, он занимает подчиненное место в общей системе произведения, напоминающего теперь более традиционную социально-психологическую драму в ее «семейном» варианте (domestic drama). Значительным явлением стала «семейная трилогия» Шепарда — «Проклятие голодающего класса» («Curse of the Starving

Class», 1977), «Погребенное дитя» («Buried Child», 1978) и «Настоящий Запад» («True West», 1980), особенно вторая пьеса цикла. В ней предлагается драматическая метафора не только деградации американского духа, но и путей к его восстановлению, причем, как и у Олби, эта метафорическая роль отводится образу ребенка. Обычная ферма на Среднем Западе оказывается населенной физическими и моральными калеками; ее упадок связывается с семейными грехами, воплощенными в образе нежеланного младенца, убитого и похороненного на ее земле, с тех пор переставшей плодоносить. Только открытое признание былой вины, раскаяние в содеянном способно оживить высохшую почву, — когда представитель третьего поколения семьи, Винс, принимает на себя ответственность за прошлое и будущее фермы, из земли выкапывают погребенное дитя, и природа откликается на это буйством своих даров: «Я никогда не видела такой кукурузы... Уже высотой в рост человека. А еще ведь так рано! И морковь. И картошка. И горох. Прямо как в раю... Это чудо, Додж. Я никогда не видела такого урожая. Может, это солнце? Наверное. Наверное, это солнце». В последних строках очевидная игра слов — «солнце» (sun) и «сын» (son), что относится и к «спасителю» Винсу, и к наконец признанному родом младенцу. Формально «семейной» пьесой можно назвать и следующую удачу драматурга, «Ложь разума» («A Lie of the Mind», 1985), действие которой задано сугубо «внутрисемейным» происшествием — ревнивый муж настолько сильно избивает жену, что у нее поврежден мозг. Однако подлинная тема здесь — всепоглощающая власть иллюзии, фантазии, «лжи разума», которые для всех героев пьесы намного предпочтительнее реальности, так как, по словам пострадавшей Бет, «заполняют меня. Нет пустоты. Иначе — все обычное. Нехорошо. Пустота. Обыденное — это пустота». Показательно, что универсальное звучание зрелой драматургии Шепарда, его «магические» обертоны создаются не вопреки, а благодаря расширению диапазона реалистического театра.

Если главная сила Шепарда — в его впечатляющих образах-метафорах, то **Дэвид Мэммет** (David Mamet, р. 1947), вместе с уничтожающей сатирой, принес на американскую сцену новое понимание возможностей языка. Его персонажи, испытывающие горечь несбывшихся надежд, разочарование и бессилие, принадлежат замкнутым мирам преступности, (шоу)бизнеса, молодежной субкультуры. Язык становится клапаном, который не дает им взорваться в гневе и ярости; с помощью языка они восстанавливают тот минимум достоинства и самоуважения, без которого существование становится невыносимым. Именно такую функцию выполняет язык в «Американском бизоне» («American Buffalo», 1977), пьесе, принесшей Мэммету имя в американском театре, — только он способен вернуть трем воришкам-неудачникам, решившим украсть коллекцию монет, веру в себя, подорванную их явной неспособностью осуществить задуманное. В финальных словах примирения они находят призрачное утешение. Вместе с тем, по определению самого драматурга, пьеса задумана как рассказ об «этике американского бизнеса», лицемерно-добродетельные постулаты которой обнаруживают свою несостоятельность, будучи применены к темному «бизнесу» маргинальных героев. Позднее драматург не раз проиграет ту же тему в других контекстах — в среде торговцев недвижимостью, прибегающих ради заключения сделок к мошенничеству («Гленгэрри, Глен Росс» («Glengarry Glen Ross»), 1983), в мирке пожирющих друг друга голливудских продюсеров («Ускорение» («Speed-the Plow»), 1988). Но между ними будет еще лиричная и тонкая «Жизнь в театре» («A Life in the Theatre», 1977), признание в любви избранному виду ис-

кусства, где в репетициях и беседах двух актеров, пожилого Роберта и молодого Джона, писатель вновь проявит свое мастерское владение языком, создав блестящие стилизации-пародии на расхожие штампы третьесортной драматургии. Вновь и вновь Мэмет предстает перед зрителем в своих ипостасях — сатирика и поэта.

Плюралистичность современной американской драмы проявляется в значительном вкладе в ее развитие писателей, принадлежащих к разным расам и этносам. Представительный отряд афроамериканских драматургов возглавляет **Огест Уилсон** (August Wilson, р. 1945), творчество которого называют «наиболее значительным открытием театра США 1980-х гг.». Пришедший в театр из поэзии Уилсон работает над драматургическим циклом, посвященным жизни черных американцев в XX в., — каждая пьеса рассказывает об одном десятилетии. Премьеры всех частей серии (их создано уже больше половины) становились событиями; критика и публика с воодушевлением откликались на «блюзовую» природу уилсоновской драмы, его умение создавать запоминающиеся образы, тонкое использование афроамериканских культурных символов и речи. Азиатско-американский автор **Дэвид Хванг** (David Henry Hwang, р. 1957) наиболее известен пьесой «М. Баттерфляй» («M. Butterfly», 1988), направленной на разрушение стереотипов массового сознания в отношениях как между Востоком и Западом, так и между мужчиной и женщиной.

На фоне феминистических движений заметнее стали в американском театре и женщины-драматурги, среди которых выделяются **Марша Норман** (Marsha Norman, р. 1947) и **Бет Хенли** (Beth Henley, р. 1952). Пьеса Норман «Спокойной ночи, мама» («'night, Mother», 1982), награжденная рядом премий, на материале отношений между матерью и дочерью ставит вопрос о праве человека самому решать свою судьбу, вплоть до права на смерть. А «странные» героини Хенли («Преступления сердца» («Crimes of the Heart»), 1979, «Мисс Фейерверк» («The Miss Firecracker Contest»), 1981), напоминающие и уильямсовских, и чеховских женщин, помещены в несколько ирреальную атмосферу «южной готики».

В целом, по словам критика Юджина Несбита, драматургия США находится сегодня на важном перекрестке межкультурных взаимовлияний, откуда уже различимы «очертания нового, многообразного американского театра, включающего достижения всех рас».

Итак, в фокусе внимания современных драматургов, как это было всегда, остается соотношение между индивидуальной человеческой судьбой и путями развития человечества. Но сегодня эта проблема ставится с помощью широкого, как никогда, арсенала форм, сценических языков и манер повествования, которые, несмотря на экспансию «чистой театральности», все же занимают место в самом центре события, именуемого спектаклем.

ЛИТЕРАТУРА

- Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950—1980. М., 1993.
 Вульф В. От Бродвея немного в сторону. 70-е годы. Очерки о театральной жизни США, и не только о ней. М., 1982.
 Затонский Д. Художественный мир Петера Хандке//Хандке П. Повести. М. 1980.
 Злобин Г. По ту сторону мечты. М., 1985.
 Коваленко Г. Парадоксы этнического театра. Драматургия Дэвида Генри Хуана//Американский характер. Очерки культуры США. М., 1995.

- Коренева М. Американский драматург Артур Миллер (Заметки о мастерстве)//Вестник МГУ. Филология 1961. № 6.
 Коренева М. Драматургия//Английская литература. 1945—1980. М., 1987.
 Коренева М. Страсти по Теннесси Уильямсу//Проблемы литературы США XX века. (Сб. статей). М., 1970.
 Саруханян А. Брайан Фрил и современная ирландская драма//Саруханян А. Объятия судьбы. Прошлое и настоящее ирландской литературы. М., 1994.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ПОЭЗИЯ

Первая половина XX в. заявила пути поэтической эволюции и обозначила место поэзии в социокультурной жизни общества. «Поэзия на переломах истории» — так назвал весь ее путь в первой половине века поэт Роберт Рождественский. Поэзия, можно сказать, оказалась в первых рядах литературного дела, а ведущие поэты — «визитной карточкой» своих стран, соответствующих литературных группировок и направлений. В этом смысле трудно отделить поэзию первой половины столетия от второй, тем более творчество ряда видных поэтов, начавших свой творческий путь в первой половине столетия, обрело подлинный резонанс во второй половине века, как бы соединив их.

Эта особенность эволюции поэзии позволяет выделить ее важнейшие тенденции. Вся поэзия XX в. стала способом напряженнейшего размышления над смыслом бытия, преодолением хаоса, надвигающегося на человечество из самых неожиданных источников.

К середине столетия стало видно, как резко *расширилась область поэтического материала*. Это в полемичной форме хорошо продемонстрировал поэт США Уильям Карлос Уильямс (1883—1963) в одной из своих поэтических книг — «Паттерсон» (книга пятая). В беседе с журналистом в ответ на вопрос о том, что является материалом для поэзии, Уильямс стал внезапно перечислять продукты, купленные в продовольственном магазине. «Но ведь это же просто продовольственный список!» — воскликнул журналист. «Да, конечно, — ответил поэт. — Я просто хотел показать, что материалом для поэзии может послужить что угодно». Другими словами, отсюда следует, что традиционное достояние художественной прозы — сфера быта и повседневности — ныне сделалась достоянием поэзии. С этим были связаны как потери, так и приобретения. На протяжении второй половины века проявилась *радикальная «прозаизация»* всего строя стихотворения. Она явилась следствием прозаизации самой жизни, из которой стремительными темпами стало уходить все возвышенное и идеальное, заменяясь сферой коммерции, органически враждебной всякой поэзии. Тенденция к прозаизации поэзии означает отказ от эстетизации поэтического опыта. Однако вторая половина века, можно сказать, явилась свидетельством того, как поэзия последовательнее и дольше других отраслей художественности боролась против засилья коммерции и манипулирования сознанием.

Резко возросла и *аналитичность* поэтического высказывания — стало возможным говорить об особом «психологизме» лирического героя, прячущего истинный смысл сообщения под различными масками. Все более стало выявляться взаимодействие между названием стихотворения и его содержанием, когда первое внешне может противоречить второму, на деле же призвано расширять смысловое поле стихотворения.

Очевидно, эти тенденции во второй половине XX в. постепенно привели к откровенному субъективизму поэтического высказывания, к отходу от самодостаточности поэтического текста, который стал нуждаться в авторском или критическом комментировании.

Все это заставило *обновить определения поэзии*. Роберт Грейвз, наиболее последовательный адепт традиционного понимания поэзии, все же двинул вперед осмысление ее существа. Он доказывал, что поэзия — это основополагающий способ выражения человеческих чувств и мыслей, медиатор между интуицией и рациональным началом. Поэзия прямо восходит к мифологическому обряду и магии, она сродни религиозному опыту.

Нортроп Фрай, известнейший теоретик литературы, утверждает, что «в истоках всей поэзии заложена эмоция или мысль, еще не нашедшая выражения, которая стремится получить конкретизацию в слове. Она начинается в подсознании, идя от хаоса к космосу, и эта трансформация происходит в миг озарения смыслом». Фрай разделяет всех поэтов на две категории: провидцев и мастеров творческого склада. Все истинные поэты стремятся сочетать оба начала. Поэт является, по Фраю, величайшим из всех возможных мастеров языка, тяготеет к абсолютной точности слова, что вызывает, в частности, трудности перевода поэзии на другой язык. «Фрост на испанском языке чужак», — утверждает Фрай.

Шеймас Хини, отвечая на вопрос аудитории о том, влияет ли непосредственно поэзия на политику и социальную сферу, сказал: «Поэзия — это всесильная неизбежность», которая «действует подобно иммунной системе в человеческом организме: она не обязательно прямо одолевает недуг, но постоянно «работает» на благо человека».

Автор книги «Введение в поэзию» (1978) К. Дж. Кеннеди, указывая, что поэзия не укладывается в определения и, следовательно, представляет собой особый путь познания, говорит: «В век, когда люди полагают, будто компьютер способен разрешить тайну мироздания, если заложить соответствующую программу, магия представляется неважной — как и поэзия. Однако опасно отвергать то, что остается нам непонятым». Он завершает введение в книге примечательными словами: «К чтению стихов следует подходить серьезно, ибо мало что способно столь щедро отплатить нам в мудрости и радости».

Подавляющее, а на Западе — почти исключительное *господство верлибра*, усиливающееся на протяжении второй половины века, говорит о том, что для поэта мир больше «не рифмуется» — он утратил порядок и ясность. Верлибр именуется еще «открытой формой», при которой поэтическое высказывание размыкается вовне. Согласно теоретикам этого искусства, открытость формы стихотворного творчества означает также и ориентацию не на внешнюю завершенность формы, а на *процесс* создания стихотворения. Этот принцип хорошо пояснила Дениз Левертов, выступая перед студентами МГУ в 60-е гг.: «Поэзия — это как прыжок в океан: где выплывешь, не знаешь». Подсознательно обращение к верлибру могло означать стремление к гибкости суждения, интерпретации и восприятия.

Опыты создания больших эпических произведений в поэзии второй половины века единичны, хотя практически все они навеяны переосмыслением исторического и этнокультурного опыта меньшинств: таковы в США «Братская любовь» Дэниэла Хоффмана, «Вождь Джозеф» Р. Пенн Уоррена и поэмы Мориса Кенни. Исключение составляет поздняя поэзия Сен-Жон Пер-

са. Смещение внимания к лирике означало отрыв личности от социальной сферы и от истории, традиций, победу индивидуального начала над общественным, распадение социальных связей, разочарование в коммунальном опыте. Выпадение поэзии из коммерческого контекста привело ее к камерности, замкнуло в рамках университетского мирка: поэты, преподающие поэтическое ремесло студентам, сменили вдохновенную практику на бескрылость сухой теории.

Мир второй половины XX в. вызывает у поэта настороженность, иронию, наконец, смятение. Самоутверждение поэта — более проблематичный опыт, чем когда-либо прежде. Усложненность и неясность внешней реальности диктует и облик поэтического высказывания. Поэтому современная поэзия мало организована как поэзия; в ней превалирует медитативность тона, словно поэт мучительно сопрягает несопрягаемое; интроспективность и субъективизм при этом предстают более надежным творческим критерием. С этой точки зрения интересно, как проходила эволюция важнейших поэтических течений второй половины XX в.

* * *

С середины 50-х гг. отчетливо наметилась временная тенденция к спонтанности и социализации поэзии, ее сближению с музыкой. В 1956 г. в США развернулось движение битников, сделавшее установку на стихийный протест против конформизма и коммерции. Немаловажным фактором при этом стали приметы маккартизма, нивелирования прав личности, атмосфера антикоммунистической истерии, при которой сами американцы боялись собственной атомной бомбы больше, чем «красной». Поэзия важнейших поэтов-битников была рассчитана на исполнение вслух, она отличалась ораторским посылом, нередко эмоциональным всплеском, взбодренным наркотиками. Негативный полюс составляла американская действительность, позитив поставляла восточная мистика, особенно дзен-буддизм. Таким было содержание творчества Алена Гинзберга, Лоуренса Ферлингетти, Грегори Корсо и ряда других. В годы Маккарти и обоих Даллесов было нелегко поднимать голос социального или антивоенного протеста, однако поэмы «Вой» Гинзберга (1956), «Бензин» и «Бомба» (1958) Корсо отличались особой непримиримостью. «О бомба, бомба, я ненавижу твоё чрево, исклеванное стервятниками, искусанное гиенами, — писал Корсо в последней поэме. — Ненавижу твоё чрево-кокон, которому никогда не стать мостом между гусеницей и бабочкой». Поэт называл бомбу «похитительницей истории и разрушителем времени».

В 60-е гг. европейская поэзия сделала еще один шаг в сторону сращения поэзии с музыкой. Десятилетие было отмечено взлетом «*песенной поэзии*», в которой наметилось сразу несколько ответвлений. Движение рок-групп было блистательно начато группой «Битлз» (Джон Леннон, Пол Маккартни, Ринго Старр, Джордж Харрисон), чей вклад в поэзию отмечен демократизацией поэтического голоса, гибкостью интонаций, ориентацией на английскую традиционность и вечные темы — в молодежном интонационном ключе. Лирические герои их песен — юноши и девушки из среды рабочих, предместий больших индустриальных городов; молодежь увидела свой лик привлекательным. Одиночество, таинство любви, привязанность к своему окружению и прошлому, острота переживания жизни, каждодневный мир человека, а не официальные ценности Англии. Ирония над буржуазным началом

граничит с острой сатирой, что относится к пародиям на «массовую культуру», «сексуальную революцию» и псевдохиппи. Еще одним важным открытием «Битлз», по мнению мифолога Джозефа Кэмпбелла, стало соединение восточной, медитативной музыкально-поэтической традиции с западной. Повторы фраз, ритмичность, взывающая к танцу, почти молитвенный пафос ряда песен привели к сближению двух отдаленных ветвей цивилизации.

Другим направлением песенной поэзии 60-х гг. стали «шансонье», если говорить о французской традиции (Жорж Брассанс, Жак Брель, Ги Беар и особенно Жак Превер), барды в СССР (Окуджава, Высоцкий, Визбор, Голосцкий и другие) и folk singers («народные певцы, поэты-песенники») в США, такие, как Боб Дилан, среди них наиболее известный, множество песен которого дожили и до начала XXI в. К такого рода поэтам относятся также Вуди Гатри, Пит Сигер, Баффи Сент-Мари и ряд других. Эти певцы воплотили пафос социального протеста, единения социальных элементов вокруг демократии и прогресса с сильным антивоенным, антимилиитаристским посылом, что было особенно злободневно в годы вьетнамской авантюры США.

Живая, содержательная игра устной речи, ораторский посыл, демократизм и сатира отличают поэтическую палитру Жака Превера (1900—1977), весьма созвучную песенной поэзии бардов; его именуют иногда современным Беранже. Превер начал писать с 30-х гг.; он рано утвердил себя как знаток жизни простых людей, основополагающих ценностей и проявил сочувствие к человеку труда («Слова», 1946; «Зрелище», 1951; «Вещи и прочее», 1972). В его поэзии возникает убедительный собирательный образ народа:

Народ не умеет устраиваться в жизни,
у Народа не бывает разумного возраста,
у Народа всегда возраст казарм,
возраст каторги и тюрьмы,
возраст церквей и заводских цехов,
возраст пушечного мяса.

(«Человеческий труд», пер. М. Кудинова)

Одновременно Превер способен на тонкую и непосредственную тональность лирического восприятия мира, всегда берегающего открытия для жаждущей души.

Поэты США из группы «Черная гора» («Black Mountain») представляли собой авангардистское, но довольно рыхлое объединение, группировавшееся вокруг печатного органа «Блэк Маунтин Ревью» (1954—1957), откуда происходит их название. Туда входили Роберт Крили, Чарльз Олсон, Дениз Левингтон и Гэри Снайдер. Они отошли от традиций Т. С. Элиота в пользу У. К. Уильямса, сделав своим манифестом принцип «*проекционного стиха*», осуществляющего поворот к разговорной речи, т. е. прозаизацию поэзии. По этому пути пошла основная ветвь современной поэзии США.

В Англии программную основу обрела публикация двух антологий: «Мэверикс» (1957) и «Новые строки» (1956). Авторы этих антологий (особенно последней) называли еще поэтами «движения». Отход от Дилана Томаса и Йейтса выразился в требовании трезвой рассудительности, логики спокойствия, вслед за которой и иные достоинства прозы должны перейти в поэзию. Гражданская тема практически уходит из английской поэзии. Интеллектуализм и «вещность» — приметы стихов поэтов «Движения», среди которых выделяются Филип Ларкин, Том Ганн, К. Эмис, Р. Конкуэст и др.

Филип Ларкин (1922—1985), являясь лидирующим поэтом группы «Нервные Строки», одновременно стоит особняком в современной английской поэзии, где занимает одно из первых мест. Облик лирики Ларкина традиционнее, чем у его современников, хотя он, явно предпочитая рифмованный стих, порой переходит на белый, а то и на верлибр. Все его стихи собраны в четыре сборника: «Корабль Севера» («The North Ship», 1945), «Перед другими в долгу» («The Less Deceived», 1955), «Свадьбы на Троицу» («The Whitsun Weddings», 1964) и «Высокие окна» («High Windows», 1974). Основная метафора поэзии Ларкина — неуловимый и всепроникающий бег времени, в который вовлечен человек. Поэтому память, прошлое, одиночество перед лицом жизни и смерти составляют важнейшую дилемму его лирики. Критические нотки по отношению к современности с ее коммерческой доминантой не пересиливают сочувствия к простому человеку, которому, в рамках демократизма своего поэтического мировидения, Ларкин в конечном счете предрекает победу в поединке со временем, хотя победа эта умозрительна, потому что духовна. Поэзия Ларкина подводит к мысли о том, что искусство ведет к обнаружению неких простых истин, как это происходит в одном из лучших его стихотворений, «Надгробие Арунделей». Здесь вложенные друг в друга руки на статуях усопшей четы по прошествии множества эпох становятся выражением единственного живого чувства, остающегося от человека, знаком финального вывода:

Осталась только поза: время их
В неправду превратило. Среди трав
Их каменная верность, что в виду
Имелась вряд ли некогда, — в ряду
Последних доказательств шепчет вновь,
Что наш полуинстинкт почти что прав,
Что нас переживет одна любовь.

(Пер. А. Кушнера)

Среди поэтических направлений послевоенной эпохи получила развитие «конкретная» поэзия, явившая собой современное ответвление «алтарной» поэзии, в которой стихотворение организовывалось визуально так, чтобы принять форму предмета, в ней описываемого. Традиция эта, как считается, восходит к персидской поэзии V в., от которой была заимствована Ренессансом. Ей отдают дань Аполлинер в цикле «Каллиграммы» (1918), затем Дилан Томас в цикле «Видение и молитва». После Второй мировой войны теория «конкретной поэзии» как стихов исключительно для визуального восприятия, а не для чтения (в отличие от алтарной) была разработана Максом Биллом и Ойгеном Гомрингером, представившим ее на выставке конкретного искусства 1956 г. в Сан-Паулу. Позднее эта тенденция была воспринята повсюду и в дальнейшем породила иные ответвления: «семиотическую поэзию», «кинетическую поэзию» и логограммы.

Два поэта англоязычного мира оказали межнациональное влияние на послевоенную эпоху развития поэзии. Речь идет о Роберте Грейвзе и Дилане Томасе.

Роберт Грейвз (1895—1985), ирландец по отцу и немец по матери, прожил долгую жизнь, оставив богатое и многостороннее наследие — 120 книг, в том числе ряд романов, критических работ и эссе, исследования по мифологии, а также немало поэтических переводов с разных языков Европы на родной английский. Но прежде всего он был самобытным поэтом.

Грейвз начал в 1916 г. с попытки осознать опыт Первой мировой, на которой был ранен и после окончания которой мучительно осознавал собственное выживание. Этот след надолго стал вехой его мировосприятия. В дальнейшем Грейвз, утвердивший себя как личность широчайшей гуманитарной культуры, принял решение порвать с современной цивилизацией и переселился на остров Майорку.

Темы долга, творчества, философских раздумий о мире и особенно тема любви — главные в творчестве этого поэта, отличающегося широким спектром поэтических интонаций. Культ прекрасной дамы, свойственный поэзии Грейвза, воплотился через посредство матриархальной мифологии поэта-исследователя в культ языческой Белой богини (одноименную книгу Грейвз опубликовал в 1948 г.). Античность и кельтское наследие всегда составляли важную часть эстетического арсенала Грейвза. На концепцию творчества, выработанную Грейвзом, повлияли работы Фрэзера, особенно «Золотая ветвь». Не без их воздействия муза представляется Грейвзу жестокой богиней-праматерью, а творчество — обрядовой жертвой, которую ей приносит поэт. Традиции, впитанные поэзией Грейвза, многочисленны. Здесь и английская традиция детской поэзии, и знаменитые «бессмыслицы», фольклорные жанры и формы (например, баллада или народные поверья и сказы, как в юмористическом «Случае в Уэльсе» («Welsh Incident»)), и, конечно, объемное авторское поэтическое наследие, в том числе традиция ученой поэзии. Стихи Грейвза тяготеют к рифмовке, но среди них немало и белых.

Известность пришла к Грейвзу после Второй мировой. В 60-е гг. он завоевывает немало литературных призов международного значения. К поэзии Грейвз отличался чрезвычайной требовательностью. Одно из известнейших стихотворений Грейвза — «Латники на границе» — чрезвычайно богато оттенками смысла. Античный антураж не должен вводить в заблуждение — речь идет о нашем современнике. Это стихотворение можно считать программным высказыванием, обобщающим реальность второй половины XX в. Цивилизация прогнила и была бы обречена на гибель, если бы не люди, сохранившие ответственность («Гнилому дереву жизнь продлевает только кора»), однако простые люди с окраин Империи «продолжают бесценно стоять на валу», верные договору, заключенному с Империей. Договор этот нельзя нарушить, ибо он был дан прежде всего себе — иначе воцарится всеобщий Апокалипсис, ведущий к хаосу. И потому сам поэт, подобно любому современнику XX в., остается последним «латником на границе», тогда как граница сегодня понимается каждым по-своему: это грань между дикостью и цивилизацией, культурным центром и периферией, государственной верхушкой и простым народом, прошлым и настоящим и так далее. И больше того: это граница между совестью, ответственностью за любое дело — и произволом, эгоизмом, самоудовлетворением.

Тема любви у Грейвза отражает разнообразнейшие — даже мрачные, оттенки этого чувства, однако главный вывод крайне важен и принципиален. «Я люблю, следовательно, существую» («Пять»). Грейвза волнуют судьбы вечного, отсюда обостренность всех его антиномий. Формулы любовного чувства, предлагаемые Грейвзом, необыкновенно точны: «Мужчина действует, женщина живет» (сборник 1964 г.); «Мужчина должен то простить, что женщина — забыть» («Примирение»). Наследие Грейвза в поэзии XX в. — в продолжении и обновлении английской классической поэтической традиции — импульса, который проявился с конца XIX в., в дальнейшей демокра-

тизации интеллектуальной линии англоязычной поэзии, в активном поиске новых путей поэтического синтеза размышления и образности.

Творческий путь **Дилана Томаса** (1914—1953) выглядит полной противоположностью творческому пути Грейвза. Томас был уроженцем Уэльса и привнес с собой в поэзию немалую часть традиционных мотивов, уходящих корнями в этот край. Он явился автором четырех поэтических сборников и одной стихотворной драмы, однако его наследие не менее важно для второй половины века, чем наследие Грейвза. Обычно стихи Томаса развивают сюжет, неясно заявленный изначально. Возникает впечатление, что для Томаса-поэта первостепенную важность имеет переживание, пусть иррациональное. Окружающее для Томаса существует лишь постольку, поскольку оно затрагивает чувства поэта. Стихи Томаса часто представляют собой образные ассоциации, нередко происходящие из детства, формируя стержень стихотворения. Однако напряженность чувства остается при этом неизменно сильной. Идеи Томаса часто почти парадоксальны, поскольку они выражают неразрешимые крайности бытия, как, например, в стихотворении «Та сила, что сквозь стебель шлет цветок» («The Force That Through the Green Fuse Drives the Flower»).

Ряд стихов Томаса стали хрестоматийными. Среди них — «И смерть пребудет бессильна» («And Death Shall Have No Dominion»), и особенно шедевр Томаса «Не уходи покорно в добрый мрак» («Do Not Go Gentle into that Good Night»).

Лирика Томаса организована аллитерациями и повторами слов, создающих чары, и из этого следует, что поэт все более увлекался гипнотизмом слова. В этом Томас был последователем Хопкинса. Стихотворение Томаса обычно выражает замешательство поэта, пойманного в сети противоречия славы и бесславия, рождения и смерти, тела и духа. «Не уходи покорно в добрый мрак» — стихотворение, написанное в честь угасающего отца, — стало символом мятущегося человечества XX в. В нем перечислены все позиции человека в XX в., и все же путь поэта в мире потребления ведет обратно, в быт и забвение:

Мудрец, хоть и поймет, что мрак — не враг,
Скорбя, что слово молнией не стало, —
Он не уйдет покорно в добрый мрак...

(Пер. П. Грушко)

Мистицизм духа у Томаса противонаправлен сенсуализму чувств.

Томас пытался вместить все разнообразие и силу чувств в одно стихотворение и распространить свое мировосприятие на весь мир. Поэтому его стихотворение кажется перенасыщенным образами, оно живет в эмоциональном порыве. «Поэт растворен в явлениях природы... его мера — Вселенная. Уничтожение смерти в слове — сверхзадача поэта» (В. А. Скороденко). «И смерть пребудет бессильна» — это гимн неуничтожимости любви и человечности, потому что удел человека — схватка со смертью; жизнь для Томаса — «поцелуй двух полюсов при встрече», т. е. нечто невообразимое, небывалое. Почти языческое упоение бытием — неотразимая черта обаяния поэзии Дилана Томаса.

Английского поэта **Теда Хьюза** (р. 1930) оценили сначала в Америке, где его ранние сборники получили ряд премий: «Ястреб под дождем» («Hawk in the Rain», 1977), «Луперкалии» («Lupercal», 1960). Этому есть объяснения: жесткость видения мира, в которой видятся традиции Киплинга

и Д. Г. Лоуренса, певцов мистики физического бытия всего живого. Частый прием Хьюза — увидеть мир зрением животного, хотя точка зрения, возникающая при этом, в оценочном плане не очень ясна. Говорилось также о влиянии на Хьюза Спенсера и Дарвина, археологии и антропологии, которые он изучал. В сборниках «Вудву» («Wodwo», 1967) и особенно «Ворон: из жизни и песен Ворона» («Crow», 1970) такой подход превращается в несколько нарочитую метафору человеческого сознания. Бытие у Хьюза предстает в смятении и противостоянии, противопоставляясь смерти. Можно обозначить поэтический пафос Хьюза и так: это констатация и гимн в честь жизни со знанием смерти в крови (кровь, кстати, одна из сквозных метафор Хьюза). Закон жизни и хаос бытия — в этом и заключается противоречие всего сущего («Мысль-лиса»). Изображая в неожиданных ракурсах животных и растения — темы многих стихотворений Хьюза, поэт словно хочет сказать сразу несколько вещей. Во-первых, жизнь более ценна и осмысленна, чем то, в силах представить и понять человек. Во-вторых, смысл всякой твари — в ее собственном мире, за его пределами, при сопряжении с другими мирами (например, человека) этот мир порождает хаос. Таким образом, смысл то и дело влечет к бессмыслице, то возникая, то исчезая в природе. Хьюз упорно обращает читателя к жестокой эстетике физического феномена, он предлагает заново взглянуть в бесконечную уникальность звериной и вообще природной жизни, видя в каждом проявлении природы проблему, которая обладает в лучшем случае лишь частичным решением. «Сильной, но мрачной поэзией» именует стихи Хьюза В. А. Скороденко, ибо она ведет читателя к признанию безысходности. Нам предлагается увлечься значимостью непостижимого, что сопровождается у Хьюза взлетами восхищения жизнью, за которыми следуют всплески горечи и отчаяния.

Сильвия Плат (1932—1963) — поэтесса немецких корней, родившаяся в Бостоне. С детства она активно взялась за карьеру литератора. В результате в 1953 г. последовал нервный кризис, а затем — первая попытка самоубийства. По окончании Смитовского колледжа Плат отправилась в Англию, где в 1956 г. вышла замуж за поэта Теда Хьюза. Но в 1963 г. Плат покончила жизнь самоубийством. Из четырех поэтических сборников поэтессы только один увидел свет при ее жизни — «Колосс и другие стихотворения» («The Colossus and Other Poems», 1960), остальные три, включая «Ариель» («Ariel», 1965), — посмертно. Новаторство Плат заключается во введении новых нестандартных голосов и интонаций: гнев, черный юмор, вызов в сочетании с женским взглядом. Ее новаторство сильно повлияло на поэзию последующего двадцатилетия, с ее опорой на метафору, быстрой сменой чувств, напряженностью метаний. Посмертный сборник стихов Плат получил Пулитцеровскую премию в 1982 г. В программном стихотворении «Тюльпаны» («Tulips») говорится: «Глупый зрачок, все-то тебе надо вбирать...» — словно бы констатируя, что пусть окружающий мир остается неясным или даже абсурдным, все же для поэта нет другого закона, чем хотя бы «замечать», что в нем творится, регистрировать если не смысл, то совершающиеся процессы и явления.

Американский поэт **Теодор Рётке** (1908—1963) к настоящему времени занял прочное положение одного из отцов современной поэзии благодаря отчетливому дару интроспекции и лиризма, проявляющемуся в его поэзии. Поэт «университетского» круга, основной проблемой творчества Рётке утвердил антиномию «интеллектуализма» и «природы». Публиковать стихи поэт начал с 30-х гг. Центральная тема стихов Рётке — процесс пробуждения

чувств, а отсюда — путь к смыслу бытия. Его стихи с точки зрения структуры держатся ритмом, порой аллитерациями. На протяжении многих лет Рётке оставался постоянен в выражении поэтических чувств и прозрений. Детство поэт провел среди парников, которые держал его отец, владелец небольшого предприятия по выращиванию овощей. Отсюда «производственная» образность Рётке из «тепличного цикла» («Хранилище корнеплодов» — «Root Cellar», «Фрау Бауман, фрау Шмидт и фрау Шварце» — «Frau Bauman, Frau Schmidt, and Frau Schwartz»). Парник поэтому обречает у Рётке смысл Рая, в котором ангелы «поддерживают процесс творения мира», «стремясь к утверждению чего-то большего, чем они сами».

«Природные» темы стихов Рётке спорят с тематикой, навеянной мертвящей всеобщей бюрократизацией человеческого бытия, рождающей такие стихотворения, как «Dolog». Печаль (или грусть), ощущаемая поэтом, происходит от вытеснения человеческой самобытности стандартами вещиизма.

Однако в этой борьбе у Рётке побеждает оптимизм, ибо он убежден, что в мире поэту принадлежит важное слово, ибо он все же исполнен смысла, — в этом плане его поэзия выступает резким и жизнеутверждающим контрастом к поэзии множества его современников. Эти идеи особенно сильно звучат в таких стихотворениях, как «Мельчайшее», «Пробуждение» («The Waking») и множестве других: «Зачем нам воля? Вечность измерять!» («Я знал женщину»).

Крупнейший из нынешних поэтов, вступивший в XXI столетие, ирландец **Шеймас Хини** (р. 1939), в 2001 г. получил Нобелевскую премию за вклад в развитие поэзии и переводческую деятельность (в частности, новый перевод «Беовульфа»). Семья будущего поэта жила на ферме в Северной Ирландии, сам он получил образование в Лондондерри и Белфасте. После преподавательской работы в Дублине и Белфасте, в 1982—1989 гг. он продолжил ее в США, в Гарвардском университете. Среди множества поэтических сборников Хини — «Смерть натуралиста» («Death of a Naturalist», 1966), «Дверь во тьму» («Door into the Dark», 1969), «Север» («North», 1975), «Полевые работы» («Field Work», 1979), «Наблюдения» (1991), «Уровень духа» (1996) и ряд других. Корни его поэзии заложены в ирландской мифологии и истории, в христианской культуре. Поэзию Хини отличают ясность и простота, прозаизм ритмики и медитативность настроения.

К концу XX в. критики пришли к выводу о том, что в человеческом обиходе существует четыре вида речи, четыре «языка»: обыденный (повседневный), математический, философский и поэтический, причем последний является наивысшим из всех, данных человеку. Однако, быть может, это прозрение пришло в эпоху прощания с той ролью, которую поэзия традиционно занимала в человеческом обществе. В конце XX в. поэзия выявила полную несовместимость с массовой культурой как порождением глобальной коммерциализации общественной жизни, со ставкой на манипулирование сознанием, на котором основана любая коммерция. Поэтому поэзия отошла на второй план, разлучившись с высоким предназначением и подлинно массовой аудиторией. Дж. Коуэн, автор монографии о поэзии XX в., завершает книгу примечательным выводом: «На примере ряда поэтов можно видеть: ими принято решение о великом отречении. Роль пророка, законодателя и мифотворца отвергнута ими. Поэзия более не стремится к масштабным суждениям о природе и судьбах мира... она только говорит о частном опыте... Лишь частное суждение имеет цену... Причина тому — в современном состоянии мира. С начала Второй мировой и уж конечно — с Хиросимы для любого

поэта, живущего в эпицентре кризиса, стало невозможно делать заявления о судьбах мира или месте человека во Вселенной. События сделали ничтожными любые комментарии. Ощущая угрозу уничтожения со стороны орудий, мощь которых не выразить словом, управляемый правительствами, неспособными контролировать ситуацию, ими спровоцированную, поэт не в силах обрести значимость нигде, кроме личной сферы. Все, что он надеется спасти от вечно грозящей катастрофы, — это миг любви или прозрения, которое, раз возникнув, неподвластно гибели¹. И в самом деле, до последнего вздоха современные поэты выражают неистовость жизнелюбия, присущую человеку, стремятся любыми силами утвердить любовь, напоминая человеку о его призвании — быть частью созидательных процессов бытия.

ЛИТЕРАТУРА

Западноевропейская поэзия XX века. М.: Художественная литература, 1977.

Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982.

Скороденко В. А. Поэзия // Английская литература 1945—1980/Отв. ред. А. П. Саруханян. М.: Наука, 1987. С. 200—233.

¹ Cohen J. M. Poetry of This Age. 1908—1965. N. Y., 1968. P. 250—251.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

«РАССЕРЖЕННЫЕ» МОЛОДЫЕ ЛЮДИ. БИТНИКИ. ТЕЧЕНИЯ 60-х гг. ПОНЯТИЕ «МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ»

«Рассерженные» молодые люди

Среди многочисленных последствий Второй мировой войны одно носило характер особенно драматичный — во второй раз на протяжении XX столетия разрывалась связь поколений и происходил обвал системы ценностных ориентиров: те, кому выпало вступать в жизнь среди развалин и пепелищ как в прямом, так и в переносном смысле слова, отказывались следовать традициям «отцов», участников и свидетелей войны, а подчас и вдохновителей фашизма. Наиболее остро кризис сказался на культуре раздробленной Германии, где молодые писатели, назвавшие себя «обманутым поколением», соглашались вести диалог со старыми мастерами исключительно на условиях «нулевой ситуации». Произведения, написанные в конце 40-х и в 50-е гг. Х. Э. Носсаком («Интервью со смертью» — «Interview mit dem Tode», 1948), В. Кёппеном («Голуби в траве» — «Tauben im Gras», 1951; «Теплица» — «Das Treibhaus», 1953; «Смерть в Риме» — «Der Tod in Rom», 1954), Г. Бёллем («Дом без хозяина» — «Haus ohne Hüter», 1954; «Бильярд в половине десятого» — «Billard um halb zehn», 1958), Г. Грассом («Жестяной барабан» — «Die Blechtrommel», 1959), были обращены к отдельному человеку, призывали к раздумьям и сознательному выбору своего места в возрождавшемся мире, к совершению поступка, способного стать осью, «вокруг которой вращается колесо моего бытия» (А. Андерш, «Вишни свободы» — «Die Kirschen der Freiheit», 1952). На многие годы вперед закрепились экспрессионистская эстетика в немецкоязычной культуре, в том числе благодаря В. Борхерту, двадцатилетнему писателю, всего один день не дожившему до премьеры пьесы «На улице, перед дверью» (1947). Тихий голос «рядового Бекмана» прорвался сквозь звуки маршей и зычных команд, чтобы в зрительном зале все могли услышать вопрос, звучавший у каждого, кто еще «не положил на лед свое сердце»: «Где старик, что зовет себя Богом? Почему он молчит?»

В Великобритании — стране сильных консервативных традиций, к тому же избежавшей, в отличие от Германии и Франции, прямых военных действий, конфликт между поколениями происходил на несколько иной почве и отражал усилившиеся в демократических кругах недовольство продолжавшейся колониальной политикой, сословным и религиозным отчуждением людей друг от друга, усилением давления на личность со стороны формировавшегося потребительского общества. Первыми «рассердились» молодые интеллигенты — выпускники «краснокирпичных университетов», открывшихся по стране в результате реформы образования, предпринятой либералами, но

не дававших своим питомцам равноценного статуса по сравнению с традиционными сословными заведениями. Роман Кингсли Эмиса «Счастличик Джим» («Lucky Jim», 1953) открыл дорогу галерее типичных «бунтарей» того времени, устроивших, говоря словами самокритичного персонажа из пьесы Б. Шоу «Дома вдовца» (1892), «небольшой шум», после чего, попросив прощения, тихо удалившись в приготовленную для них «золоченую клетку». В литературном отношении более успешным был дебют Джона Уэйна, подтвердившего силу английской психологической сатиры романом «Спеши вниз» («Hurry On, Down», 1953) и несомненное личное дарование. Более всего надежд вызвал автор «культовой» дилогии о «рассерженных» Джон Брейн, романов «Путь наверх» («Room at the Top», 1957) и «Жизнь наверху» («Life on the Top», 1959), но в «сердитости» героя Брейна Джо Лэмптона усомнились многие критики, обоснованно причислившие его к «героям карьеры», описанным еще Балзаком и Теккереем.

Столь же быстро исчерпал себя и «гнев» литературных тинейджей — обаятельные образы непримиримых подростков из рабочих предместий, созданные А. Силлитоу («В субботу вечером, в воскресенье утром» — «Saturday Night and Sunday Morning», 1958), С. Чаплином («День сардины» — «The Day of the Sardine», 1961), С. Барстоу («Можно любить и так» — «A Kind of Loving», 1960), не обрели долгой жизни в английской литературе. Неожиданно яркий след в памяти потомков «сердитого поколения» оставила пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе» («Look Back in Anger», 1956). Воздействие, произведенное на британскую публику постановкой этого произведения, можно сравнить только со скандалом вокруг «Профессии миссис Уоррен» Б. Шоу в начале века или публикацией «Смерти героя» Р. Олдингтона (1929). Джимми Портер, интеллигент, вынужденный работать продавцом в уличном ларьке, представлял собой всем знакомую фигуру неудачника, но была в этом герое черта, сразу выделившая его из толпы сердитых конформистов, — Джимми не стремился наверх и в его речах слышались неподдельная боль и потребность в правде. Герой Осборна заслужил сравнение с Гамлетом, персонажами Чехова, но, пожалуй, более точная параллель этому образу — его американский современник Холден Колфилд, герой романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

Дэвид Джером Сэлинджер (р. 1919)

Один из немногих художников XX в., бежавших не только рекламы, но любого проявления внимания к себе со стороны публики и прессы¹, Д. Дж. Сэлинджер приобрел славу одного из самых загадочных, почти мифологических писателей «сердитого поколения». Автор одного, так и оставшегося единственным, романа «Над пропастью во ржи» (ряд исследователей считает это произведение повестью) и не очень большого числа рассказов родился в Нью-Йорке, в уважаемой семье, представление о которой можно составить по произведениям писателя, отмеченным сильным исповедальным началом. После окончания в 1936 г. Военной академии Вэлли-Фордж в штате Пенсильвания он поступил в Нью-Йоркский университет, затем учился в Урсинус-колледже (Пенсильвания) и Колумбийском универ-

¹ После двадцати лет молчания Сэлинджер впервые заговорил о новых творческих планах на страницах газеты «Нью-Йорк Таймс» от 3 ноября 1974 г.

ситете. В 1942—1946 гг. находился в армии, даже принял участие в десанте в Нормандии, но ни в период службы, ни позднее не говорил о войне публично и в творчестве касался военной тематики лишь косвенно, как правило, в связи с психологическими проблемами, тревожившими его литературных героев. Отношения, которые установились у Сэлинджера с отдельными людьми и с обществом в целом, завершились внутренней эмиграцией, в своем роде вариантом судьбы художника по рецепту Джойса — уходом в «молчание, изгнание, мастерство». Европа после Второй мировой войны перестала быть «меккой» для «трагической элиты» разных стран, а «голоса» Гринвич-виллидж, где он некоторое время жил, не нашли в его душе отклика. Художник Сэлинджер удалился в страну одиночества, рефлексии и душевных катаклизмов, в глубоко интимные поэтические переживания проблем, которыми болела Америка и остальная земная цивилизация; это его устранение от политики и социальной деятельности часто служило поводом для недоброжелательной, как правило субъективной, критики. Жесткие выпады в адрес Сэлинджера позволил себе Н. Мейлер, давший совет «ссылному вождю» «подростков и студентов колледжей» «вернуться в город и запачкать руки в житейской грязи»¹.

Сэлинджер предпочел «спасать» человечество примером индивидуального духовно-нравственного совершенствования. Бунтарь-одиночка, публиковавшийся в модном «Нью-Йоркере», имевшем репутацию изысканного издания, ориентированного на людей тонкого вкуса и устанавливавшего строгие критерии литературного стиля, не мог рассчитывать на расположение к себе радикальных умов, тем более таких социально и политически ангажированных, как автор «Нагих и мертвых», резко нападавший на У. Фолкнера, обвинявший «слепоте» Дж. Джойса, призывавший романистов стать «пехотинцами искусства», чьи «ноги» «перенесут нас» «во дворец Богини — хранительницы смысла жизни и ее тайн». Но для Сэлинджера, в отличие от Мейлера, не существовало проблемы разрыва с классикой, его эстетика была изначально ориентирована на диалог со «старыми мастерами», поэтика его прозы, не разрушавшая национальных повествовательных традиций, вписалась в художественную школу американского романа и рассказа. В сражении с потребительской идеологией и конформистским сознанием своего поколения Сэлинджер присягнул реалистическому искусству, всегда выступавшему против деструктивных сил, боровшемуся за сохранение человеческого в человеке, за возвращение человеку утраченного доверия к жизни и к себе подобным. Форма, в которую вылился его индивидуальный бунт, — добровольное *отшельничество*, отвечала потребности писателя в самоанализе и поиске ответов. Даже всемирная известность не внесла перемен в образ жизни писателя: Сэлинджер практически не покидает своего дома в Корнише, расположенном в штате Нью-Хэмпшир, — местечке, удаленном от шумных городов, где он поселился с женой Клэр и детьми в начале 50-х гг. Избежать «паблисити» писателю не удалось. Журналисты, обратившие внимание на то, что с 1966 г. Сэлинджером не было опубликовано ни одного произведения, проявили повышенный интерес к его личной жизни, трем его женам, детям, обеспечили широкую рекламу книге его дочери Маргарет А. Сэлинджер «Мечтательный ловец: Мемуары» (Salinger, Margaret A. *Dream Catcher: A Memoir*, 2000), где с предельной откровенностью рассказано о сложных взаимоотношениях

¹ Мейлер Н. О некоторых детях богини // Писатели США о литературе. Сб. ст. / Ред. М. Тугушева. М.: Прогресс, 1974. С. 329, 330.

между детьми и родителями, «спасателями» и «спасаемыми», о трудностях совмещения жизни в романтически преображенном мире с реальностью, существующей за пределами домашней «сказки».

В большинстве произведений Сэлинджера глобальные вопросы бытия рассматриваются сквозь призму частных отношений между людьми, чужими и близкими, в том числе и внутри семьи; писатель даже создает образы двух семейных кланов — «по-своему» счастливых и несчастливых Глассов и Колфилдов. За бытовыми историями его ничем не выдающихся персонажей стоит реальный мир средней Америки и богатая традиция его изображения в литературе — романы и рассказы М. Твена, С. Льюиса, Ф. С. Фицджеральда, Ш. Андерсона, У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, Дж. Чивера. Повествуя о душевных ранах, наносимых людьми друг другу, подозрениях, холоде отчуждения, неутоленной потребности в тепле, Сэлинджер напоминает о существовании вечных источников счастья — любви, сопереживания, соучастия и тем закрепляет свою связь с гуманистической прозой американской школы, подтверждает преемственность по отношению к мировой классике — Толстому, Чехову, Джойсу, Прусту.

Во всех без исключения рассказах Сэлинджера¹ существует резкое несоответствие между благополучными обстоятельствами жизни героев и неблагополучием мира внутри каждого из них. Свободные от страха перед бедностью, не знающие материальных забот, обладающие широкими возможностями для интеллектуального и духовного развития, эти люди не находят возможности реализовать себя и либо черствеют душой, как Мюриэл, либо расстаются с жизнью, как Симура Гласс («Хорошо ловится рыба-бананка»). Но для автора всех этих «странных историй» главное состоит не в констатации абсурда, хотя именно такого рода, лишенными смысла и логики, действиями представляются поступки центральных персонажей, «чудаков» и «безумцев», остальным действующим лицам рассказов, как правило, людям хорошим и добрым, достойно поступавшим в годы войны, привыкшим чтить правила хорошего тона, уважающим вещный мир. Авторская интенция состоит в преодолении отчуждения, порождающего *иллюзию* абсурда, он находит выход в духовных прозрениях героев, в пробуждении в них желания тревожить сознание, не умеющее проникать за пределы видимого, научить прозревать сокровенное и понимать неординарные чувства. Обратившись за опытом к практике дзен-буддизма, герои Сэлинджера целиком полагаются на непредсказуемое, спонтанное действие, надеясь таким образом обнаружить истину, приглаголенную условностями, разбить «чистое стекло», создающее *иллюзию* правды (фамилия Glass и слово «стекло» — glass являются омонимами). В каждой истории Сэлинджера есть персонаж, «разбивающий стекло», т. е., овладевающий «скрытым» смыслом, проникающий по ту сторону абсурдной реальности или правдоподобной видимости. В рассказе «Выше стропила, плотники» это младший член семьи Глассов, Бадди, который делится воспоминаниями об ушедшем из жизни старшем брате Симура. Монолог Бадди, целиком посвященный «загадке» самоубийства Симура, поэтической техникой, несомненно, обязан Фолкнеру; подобно монологу Бенджи («Шум и ярость»), он сфокусирован на человеке, с которым никогда уже не может быть установлена живая связь, соткан из отдельных эпизодов, значение которых постепенно приоткрывается благодаря ассоциативным ходам

¹ О рассказах Д. Сэлинджера см. подробнее в разделе «Новеллистика XX века» первой главы учебника.

памяти. В рассказ вплетаются тексты, некогда прочитанные Симуром или написанные им самим, в том числе даосская легенда, преподавшая Симуру урок мудрости, а также запись из дневника, свидетельствующая, что юноша читал Веданту и открыл секрет счастья в том, чтобы любящие люди «служили друг другу». Но загадкой для читателя остается ответ на вопрос, почему философия, объяснившая Симуру тайны мудрости и счастья, не удержала его рядом с людьми, нуждавшимися в его служении? Западный и восточный типы сознания не довели до конца свой диалог и не предложили ответа, но форму внутреннего диалога обрел монолог Бадди, обещая продолжение по-иска.

Интерес Сэлинджера к восточной философии и его поэтические эксперименты по адаптации энигматического языка¹ восточных мудрецов обсуждались многими исследователями — И. Л. Галинская, Е. Завадская, Р. Левин находят в этом обстоятельстве объяснение особому типу метафоризма, композиционных решений, эксцентричности характеров. Очевидно также, что различия в восприятии культуры Востока предопределили расхождение Сэлинджера с битниками, в чьей серьезности по части занятий дзэном он сильно сомневался. Но не одни лишь несовпадения в восприятии нравственно-философских учений Востока разделили Сэлинджера и представителей модного литературного движения, уже начинавшего определять лицо послевоенной прозы, — дело в серьезных расхождениях философских позиций и художественно-поэтических систем в целом. Недвусмысленный намек на неприятие пути, избранного битниками, присутствует в романе «Над пропастью во ржи» («The Catcher in the Rye», 1951). Холден Колфилд, герой и повествователь, излагая историю своих приключений, время от времени упоминает Гринвич-виллидж, где бывал его старший брат Д. Б. и куда сам он забредает однажды ночью в поисках близкой себе души. Здесь же, в ресторане «Эрни», он назначает свидание с бывшим своим школьным приятелем Льюсом, беседует с ним о «любви», «сексуальной философии» и о Китае. Но то, что вынес из «восточных» уроков гринвичских бунтарей его приятель, не нашло отклика в душе Холдена, он покидает район, которого успели коснуться веяния «сексуальной революции», с прежним чувством неудовлетворенности, пустоты и отчаяния.

Воспоминания, постепенно разворачивающиеся в исповедь, — литературная условность, которой Сэлинджер отдал предпочтение перед другими формами повествования от первого лица, предопределив тем самым принадлежность романа «Над пропастью во ржи» к психологической прозе и дав основание ряду критиков находить в своем методе влияние психоанализа. Проблему психоанализа писатель действительно не обошел, но перевел ее на уровень скрытой полемики с психоаналитическими концепциями Фрейда и Юнга — некоторые идеи даже сделал предметом художественной пародии. О реалистическом качестве психологизма «Над пропастью во ржи» можно судить по **типу личности**, испытавшей и воспитавшей себя в процессе исповедания, по **содержанию исповеди**, позволившей герою дать практически всестороннюю характеристику общества конца 1940-х гг., наконец, по **результату ее литературной переработки** — появлению на свет оригинальной разновидности воспитательного романа в форме «автобиографической повести». Начало повествования относится ко времени исключения Холдена Кол-

филда из престижной Пенсильванской школы. Колфилд предстал перед нами в двух ипостасях — думающий, но отчаявшийся семнадцатилетний юноша, стоящий на пороге взрослого мира, куда ему страшно входить, поступает пока еще как «двенадцатилетний подросток», постоянно оглядывается назад, на уже захлопнувшуюся дверь в мир детства, чувствует себя обманутым и одиноким. «Неужели ты совершенно не думаешь о своем будущем, мой мальчик?» — спрашивает его учитель истории, понимающий, что этого незаурядного подростка ожидает проблемная и трагическая участь «аутсайдера»: до появления «рассерженных» Дж. Осборна и бездомных философов У. Берроуза, Дж. Керуака, Дж. Барта оставалось всего несколько лет. Избрав для рассказа переломный момент в жизни своего героя — расставания с детством и определения будущего пути, Сэлинджер опирался на древнюю мифо-структуру инициации, поддержав тем самым национальную поэтическую традицию, успешно состоявшуюся в американской прозе благодаря Куперу, Мелвиллу, Твену, Хемингуэю, Фолкнеру. Холден Колфилд причащается мира взрослых после того, как из него «бежало» «потерянное поколение», и до того, как атаку на него поведут хипстеры. Герой Сэлинджера пробует остаться независимым, найти свой путь, однако, подобно «потерянным», терпит фиаско, с той лишь разницей, что не война, а комфортная среда потребительского общества пытается лишить героя свободного выбора. Более всего обиды у Холдена скапливается на книги — все эти «идиотские» рассказы и романы «про мужчин с квадратными челюстями и девушек, зажавших им трубки». Процесс взросления затягивается и все более напоминает ловушку — пробуя подражать взрослым, Холден чувствует себя «лжецом», носящим чужую одежду и говорящим на чужом языке — его речь насыщена грубыми словами и слэнгом, его жесты (к примеру, переворачивание назад козырька красной кепки) выдают не столько решимость, сколько отчаяние от унижения. Чистому, но инфантильному сознанию Холдена «липа» и раздвоенность взрослого мира не по силам, жизнь по чужим законам приводит его к кризису: Холден признается в **ненависти** ко всему и ко всем, хотя и продолжает цепляться за хрупкую соломинку любви к своим близким, даже к «продавшемуся в Голливуд» старшему брату. Мечтавший о спасении людей, герой окончательно запутывается в «спонтанных» и нелепых поступках и сам оказывается в положении нуждающегося в помощи.

О принципиальном расхождении Сэлинджера с философией фрейдизма и теорией «сексуальной революции» В. Райха можно судить по той важной роли, которая отведена в романе традиционной этике и описанию чувств и человеческих отношений. Эмоциональный срыв, послуживший толчком к «приключениям» Холдена и повлекший за собой почти маниакальные страхи и невротические реакции, происходит под влиянием рассказа Стрэдлейтера, «красивого» и «наглого» соседа по комнате, о его свидании с Джин Галлахер, к которой Холден испытывал романтическую влюбленность и с которой иногда «играл в шашки» («Он играл в ш а ш к и!!!» — издевается над «подростком» Стрэдлейтер). Главный вопрос, который задает себе Холден-рыцарь, пострадавший от того, что вступился «за честь дамы сердца», касается как раз существа природы человека и обращен непосредственно к читателю: что произойдет с людьми, если из их жизни вдруг навсегда уйдет любовь, если она оставит человека один на один с инстинктами? «Что станет с утками в Центральном парке, если вдруг замерзнет пруд?» — переводит герой романа свой вопрос на уровень поэтической метафоры и делает

¹ Энигма — загадка (англ.).

его основным лейтмотивом своего рассказа. Ответ придет позднее, в виде философии выздоровления, с помощью китайской «Книги Перемен».

Из числа наиболее болезненных проблем, в скором времени выплеснувшихся на поверхность американской жизни, Сэлинджер выбрал наиболее острые, среди них — влияние потребительской культуры на взаимоотношения полов и, в частности, на положение женщины в обществе, изменение статуса женщины в мире истеблишмента, подмена отношений любви и дружбы товарно-рыночными сделками, исчезновение самих понятий женственности и мужественности. «Что с ними будет?» — звучит отчаянно и гневно; Холден повторяет эти слова про себя, встречаясь с девушками, в его глазах — «беззащитными» существами, слушая сестренку Фиби, наблюдая за «малышками» на школьном дворе. Мотив поруганной любви и чистоты вплетается в более широкую тему социального разлада и распада христианской системы ценностей, на которой вырос и которой продолжает дорожить «старомодный» Колфилд. Максималистский взгляд подростка долгое время видит только два цвета — белый и черный; соответственно только два начала, в глазах Холдена, правят миром — добро и зло. Кризис в его сознании наступил по причине того, что равновесие этих сил нарушилось, поспрашиванию подверглись истина, добро и красота, в моду вошли ложь, бесстыдство и безобразие, в вертепы превратились гостиницы любимого города Колфилда, Нью-Йорка, деградация проникла в престижные школы, где продолжают делать вид, что верят, будто «выковывают благородных и смелых юношей».

Бунт одиночки (априорно духовного, идеального и «высокого») против недостойной среды (априорно материальной, порочной и «низкой») романтичен, но далеко не однозначно увиден художественным зрением автора романа и в немалой степени развивается на основе самоиронии и самопародии.

Холден делает все, чтобы производить впечатление настоящего мужчины — курит, лихо бранится, даже отваживается пригласить «девушку» в номер гостиницы. Находясь в переходном возрасте и принадлежа к переходному поколению, критиками названному «молчаливым», Холден Колфилд несет в себе заряд молчаливого протеста и неуправляемой энергии, увы, остаточной, той, что сблизжает его с «беглецами» 1920-х, но которой хватает, чтобы излить потоки словесной «тошноты» — «дэвид-копперфильдовскую муть» на принявших условия мира «обывателей».

Иронизируя относительно героико-романтических мечтаний своего alter ego, Сэлинджер вносит в роман элементы «дон-кихотской» высокой комедии — резкие перепады от возвышенной тональности к сниженной воспринимаются естественно в речи рассказчика, выступающего сразу в роли «святого» и «клоуна», функцию шутовского колпака выполняет его красная кепка, об идеализме свидетельствуют даже *ругательства* — словесная форма комического святотатства и знак признания своего бессилия. Сочетание идеализма с наивным плутовством в характере Холдена Колфилда служит основанием для сравнения его с Гекком Финном.

Американский критик Р. Шоулз («Природа повествования», 1966) даже считал возможным говорить о присутствии черт пикарески в романах Твена и Сэлинджера. И. Хассан писал о балансировании Холдена Колфилда «между радикализмом и святостью». Тонко пользуется герой Сэлинджера любимым приемом шутов и плутов — каламбуром: не по возрасту *высокий* Холден очень старается выглядеть «зрелым» и, глядя *сверху вниз* на «презренных» «взрослых», бессознательно подражает им, с досадой замечая их нежелание признавать его равным себе.

Нельзя, однако, не заметить, что Холден Колфилд во время смелых «набегов» на мир «взрослых» скорее «невинно» «плутует», нежели бунтует, принимает позу *пикаро*, не будучи *пикаро*; «святость» героя развенчивает саму суть плутовства с его «липой» и «грязью», конформизмом и самообманом. Некоторые критики назвали это качество героя Сэлинджера «радикальной невинностью» (И. Хассан, «Радикальная невинность: исследование современного американского романа», 1971). По своей драматической сути бунт, в той его форме, которую предложил Сэлинджер «молчаливому» герою 1950-х гг., скорее ближе философско-психологической «игре» «принца датского», его *трагикомедии безумия*, нежели жестоким проделкам *пикаро*. Но и от гамлетовского трагического финала Колфилд был «спасен» его автором: Дж. Д. Сэлинджер завершает драму «приключений» героя исцеляющей болезнью, дающей надежду на возвращение к людям, от которых Холден бежал и отношениям с которыми посвятил свой рассказ. Можно сказать, что романом «Над пропастью во ржи» писатель предлагал позитивную альтернативу подрастающему «поколению сердитых», предостерегал общество от крайностей нигилизма с неизбежным саморазрушением личности; решение Холдена вернуться домой и даже продолжить обучение в школе — выбор, сделанный вопреки не только выводам философии абсурда, экзистенциализму, в целом радикализму, но и в обход законов классической трагедии. Для автора романа важнее бунта был анализ кризиса сознания, дошедшего до роковой черты, и поиск средств к спасению не готового к конструктивным действиям поколения. Бунту он противопоставил стратегию «молчания», сулящую возможность возмужания. В памяти Холдена отложился образ, отразивший такую идею: «машина вся... такая чистая, белая», что даже в гневе он не смог бросить в нее снежком, тоже «чистым и белым». Благодаря «молчанию» к Холдену придет и понимание учения Г. Торо, откроется суть трансценденталистского опыта «уединения» и комичная детскость собственных планов «отправиться на Запад», пожить в лесу и завести глухонемую жену.

Мотив инициации тесно переплетается с мотивом «старшего брата»; по отношению к маленькой Фиби в этой роли выступает сам Холден, по отношению же к самому герою — его старший брат Д. Б. Талантливый писатель, Д. Б. жил в Гринвич-виллидже, но потом «продался» в Голливуд. Д. Б. «ненавидит войну», и это Холдену понятно и близко. Но разделять восхищение брата книгой «Прощай, оружие!» он отказывается, ибо считает лейтенанта Генри, героя Хемингуэя, «ломакой». Как бы в подтверждение своего мнения, Холден, когда начинает кривляться и «врать», говорит о себе скрытыми цитатами, как правило, из Хемингуэя: «Только мы обнялись покрепче, я ей вдруг говорю, что я ее люблю и все такое. Конечно, это было вранье, но я сам в ту минуту был уверен в этом». За рассуждениями о брате-писателе и книгах, которые их развели, стоит, разумеется, сам Д. Дж. Сэлинджер, переболевший героико-трагическим пафосом Хемингуэя и отдавший предпочтение эстетике автора «Великого Гэтсби».

Простая на первый взгляд поэтическая формула «старшего брата» помогает существенно прояснить философскую тему романа — так, задумавшись о разных судьбах Христа и Иуды, Холден открывает, что сила не в мести, а в прощении: «Христос бы не отправил Иуду в ад». Посмотрев фильм о «Гамлете», он снова спорит с братом и признается, что лично ему ближе не Гамлет, а брат Офелии. Но прежде чем ощутить себя Лаэртом, Холдену пришлось принять урок воспитания от своей «маленькой Офе-

лии» — не кто иной, как десятилетняя Фиби открывает Холдену глаза на то, что стоит за словами «старший брат»; Фиби разоблачает его «плутовство», когда, поверив «угрозам» Холдена убежать «на Запад», решает сопроводить его и тащит за собой тяжелый чемодан, когда в гневе начинает говорить с братом его «смелым» языком, пускает в ход его грубые словечки и натягивает себе на голову красную кепку. Здесь, в детском требовании ответственности, надежда Сэлинджера на сохранение ценностей, выработанных гуманистической культурой, на силу дружбы, верности и любви. В этом откровении — подлинный итог рассказа-исповеди.

Характер Холдена в процессе повествования и самоанализа сильно изменяется — герой в финале признается, что освободился от ненависти к взрослому миру, обрел понимание «взрослости» как «ответственности», которой добровольно наделяет себя ищущий человек. «Ничто не менялось, — говорит Холден, вспоминая экспонаты Музея истории естествознания, — менялся только ты сам».

Практически безупречен поэтический язык Сэлинджера в этом произведении. «Сумасшедшая история», случившаяся с Холденом Колфилдом на Рождество и нашедшая завершение на больничной койке, в изложении самого героя временами приобретает черты «рождественской сказки» на тему «нового» Гамлета, вступившего в «схватку с целым миром бед» и с честью ее выдержавшего — благодаря (в чем и состоит мораль повести) любви, сохраненной для мира маленькой девочкой, этаким современной Поллианной¹. Здесь есть свое «американское» королевство, с Эльсиномором — Бродвеем, людьми, спешащими в кинотеатры, музеи и Центральный парк, с магазинами и кафе, есть престижные школы, куда отправляют юношей за постижением мудрости, и есть свое «кладбище» — Музей истории естествознания, сохраняющий людям их детские впечатления.

Пробужденные романом «Над пропастью во ржи» неконформисты разных стран (мнение М. Тугушевой) отозвались этикой «малого» добра — спасая слабых, совершенствуют себя герои Р. Эллисона («Человек-невидимка», 1952), Х. Ли («Убить пересмешника», 1960), Г. Бёлля («Глазами клоуна», 1963), З. Ленца («Урок немецкого», 1968). Очередная вспышка интереса к произведениям Сэлинджера в конце 90-х гг. совпала с распространением идеологии толерантности, что неудивительно. К мотиву спасения через любовь и сострадание, к образу исповедующегося миру Мессии неожиданно обратился в романе «Евангелие от Сына Божия» (1997) извечный оппонент Сэлинджера Н. Мейлер. Словами Иисуса «Я веду войну против всех, кто делает нас меньше и мельче. Кто лишает нас щедрости» Н. Мейлер, в начале 50-х гг. называвший прозу Сэлинджера всего лишь «сентиментальной», «никому не мешающей» «стряпней» «второразрядного» прозаика, косвенно присоединился к философии доброты, всегда составлявшей основу гуманизма автора романа «Над пропастью во ржи».

¹ Героиня повести Элеаноры Х. Портер «Поллианна» («Pollyanna», 1912) — «хорошая девочка», не менее популярная, чем ее старшие литературные современники «плохие мальчики» Том Сойер и Гек Финн. Оставшись сиротой, Поллианна находит радость в том, чтобы помогать людям, она всегда улыбается и «у каждого облака видит серебристую подбивку».

Битники

Время с конца 40-х и до начала 60-х гг. в США отмечено ярким феноменом «бит-культуры», которую критики с самого начала противопоставили конформистской культуре «молчаливого большинства»¹, а позднее связали с ранним этапом либерализации американского общественного сознания и с процессом его дальнейшей стремительной радикализации. У истоков движения стояли молодые интеллектуалы Колумбийского университета, образовавшие в нью-йоркском квартале Гринвич-виллидж общину свободомыслящих литераторов и философов и поставившие целью возродить традицию интеллектуально-духовных центров, которые в разные эпохи служили концентрации творческих сил ради поиска ответов на запросы времени, — мысли битников обращались сразу ко всем эпохам и школам: Платону, Р. У. Эмерсону, А. Рембо, парижской богеме конца XIX в. и кружкам начала века двадцатого. В качестве лидеров выделились Аллен Гинзберг и Джек Керуак, которым, по общему мнению, выпала миссия реализовать в поэтическом слове умонастроение всего «бит-поколения». Заметную роль в движении сыграли Герберт Ханке, Джон Холмс, Уильям Берроуз, Грегори Корсо. Членом «общины» считал себя и Лерой Джонс, в 1966 г. перешедший в мусульманство и принявший имя Амири Барака. Немалую пищу для дискуссий предлагала битникам университетская профессура: лекции и труды «колумбийских львов» М. Ван Дорена (эссе «Воспитание книгами» было опубликовано в качестве предисловия к литературной антологии) и Л. Триллинга (книга «Либеральное воображение») вводили слушателей в круг новейших идей из области психологии, политологии, социологии, искусства, философии. К 1955 г. движение из локального преобразовалось в национальное; установились тесные контакты между «битниками с Востока» и «шумными» поэтами и прозаиками западных штатов и Калифорнии: Нилом Кассади — трагически несостоявшимся «гением» Среднего Запада, Гэри Снайдером, Лоренсом Ферлингетти, а также Г. Миллером, Робертом Дунканом, Кеннетом Рексротом, представлявшими «американский Ренессанс в Беркли». Последний имел свои особенности — причастные к нему называли себя последователями европейского авангарда, в основном *сюрреализма*, и выдвинули лозунг борьбы за независимое искусство, которое рассчитывали вывести на площади, в массы. В колледже Сан-Франциско действовал семинар поэзии, где авторы читали и обсуждали свое творчество; постоянным местом встреч им служил также книжный магазин «Сити Лайтс» на Авеню Колумба, 261, принадлежавший Ферлингетти.

Обособленность от «соглашательского» мира битники культивировали сознательно, создав «новый», подчеркнуто *знаковый стиль жизни*, предполагавший соответствие внешнего облика человека (прически, одежды, манеры говорить и двигаться) его жизненной философии, ядром которой должна была стать концепция личности, *абсолютно свободной от правил и ханжества*. Наркотики и секс входили в число средств, способных облегчить переход в состоя-

¹ Упреки в «молчаливости» не были особенно справедливыми: в 50-е гг. были изданы «Человек-невидимка» Р. Эллисона, «Притча» и «Особняк» У. Фолкнера, «Старик и море» Хемингуэя, «Отщепенец» Р. Райта, рассказы К. Маккалерс, «Иди, вещай с горы» Дж. Болдуина, «Приключения Оги Марча» С. Беллоу, диалог об Упшотах Дж. Чивера, «Кролик, беги!» Дж. Апдайка, «Конец пути» Джона Барта. Но этот вопрос подлежит отдельному рассмотрению, в рамках истории американского реализма.

ния, необходимые для иррационального прорыва к истинному «я», к спонтанному самовыражению через слово, не связанное грамматическими структурами. Пожалуй, наиболее последовательно и талантливо бит-эстетику реализовал Аллен Гинзберг (р. 1926), и в творчестве, и в жизни. Поэма «Вопль» («Howl», впервые прочитанная в Сан-Франциско 7 октября 1955 г. в помещении Галереи 61, сыграла роль манифеста: она взорвала «рутину отжившей поэзии», «разбила барьеры», заговорила новым «голосом» и предложила новое «видение» — так оценил поэму присутствовавший на чтении М. Маклюр. Официальная критика назвала язык поэмы «непристойным», и это обвинение было снято только в результате судебного разбирательства в 1957 г. Исследователи творчества Гинзберга Дж. Бреслин и М. Дэвидсон доказали, что кажущаяся произвольность текста поэмы была плодом многолетней работы, оставившей следы в записных книжках и черновиках, в процессе которой были написаны другие яркие произведения, в том числе очень сильная по мастерству исполнения поэма «Америка» (1955—1956). Основной пафос обеих поэм — протест против вьетнамской войны, политики «холодной войны», против лицемерия масс-медиа, расовых предрассудков, начинавшегося засилья супермаркетов и рекламы. Многие мотивы подхватит и даст им собственную интерпретацию Н. Мейлер, почувствовавший близость поэтики внутрикультурного диалога, предложенной битниками. А. Гинзберг ввел в обиход две важные мифологемы бит-поэзии «безумие» и «нагота», которые не были для него сугубо условными образами — в понимании автора «Вопля» сила поэзии заключалась не в воображении, а в живом — *воплощенном* — слове, понятом скорее в терминологии дзен-философии как инвариант *инкарнации*.

Идея самореализации в слове целиком поглотила У. Берроуза (1914—1997), автора романа «Голый завтрак» («Naked Lunch», 1959), самой скандальной книги бит-поколения и менее остальных объясненной¹. Человек неуравновешенный, изуродованный употреблением наркотиков и опытом общения с криминальной средой, виновный в смерти жены, Берроуз утверждал, что был «захвачен Злым Духом», контролировавшим его сознание и манипулировавшим им в долгой, длиною в жизнь, борьбе, «в которой у меня не было иного выхода, кроме как выразить все в письме». Эксперимент Берроуза по достижению абсолютной личной свободы, завершившийся абсолютным порабощением психики, описанный языком «Ада», выходил далеко за пределы индивидуальной трагедии и тем более психоаналитической исповеди. «Голый завтрак» потряс Н. Мейлера, выступившего общественным защитником романа на процессе в Массачусетсе и увидевшего в нем гротескно представленную правду и «красоту» «отвратительных» образов, которыми наполнена современная жизнь. Книга Берроуза подтолкнула Мейлера к размышлениям над типом характера, который он опишет в «Американской мечте» (1964) и в «Песне палача» (1979).

¹ Это событие вошло в анналы истории бит-движения как «чтения», или «Шесть поэтов и Шестая Галерея» («Six Poets and Six Gallery»). Помимо Гинзберга, свои стихи озвучивали Майкл Маклюр, Гэри Снайдер, Филип Уэйлен, Филип Ламантиа, Кеннет Рексрот вел церемонию.

² «Голый завтрак» вышел журнальным вариантом в журнале Чикагского университета «Биг Тейбл», а отдельной книгой опубликован в США в 1962 г., вызвав широкую волну протеста в стране; официальное разрешение на публикацию в США было дано судом Лос-Анджелеса в 1965 г. и Верховным судом штата Массачусетс в 1966 г.

С верой битников в мессианизм, их убежденностью в собственном предназначении пробуждать и «революционизировать» сознание своего «молчаливого» века следует связывать и выбор ими поразительно точного и емкого идентифицирующего слова — «бит» (beat), оказавшегося способным к передаче целого комплекса переносных и ассоциативно возникающих метазначений без потерь для основного смысла. «Бит» обращало внимание сразу на три важных для «новых» поэтов момента: высвобождение из-под власти омертвевшего языка и переход на ритмо-музыкальный уровень бытия и речи; прорыв к мистически-иррациональному *откровению*; диалог с универсально пульсирующей поэзией Уитмена, истинно всечеловеческой, откровенной и свободолобивой. Тексты Гинзберга, Снайдера, Маклюра вторили импровизационным сочинениям джазовых инструментов и откликались на зов «Барабанного боя» («Drum-Taps») Уитмена, на его призывные строки: «Бей! Бей! Барабан!» («Beat! Beat! Drums!») «О Манхэттен мой несравненный!... Манхэттен вооружается!»

Джек Керуак (1922—1969)

К званию «битника номер один», которым наградили Джека Керуака друзья, затем молва и критика, со временем стали относиться сдержанно, с пониманием сложности ситуации, в которой эта метафора заработала, и желанием проверить ее справедливость. После публикации материалов писательского архива в 90-е гг. (пока выборочной) Дугласом Бринкли («Atlantic Monthly», November 1998) и нескольких книг А. Чартерс появилась возможность документального подтверждения мнений, высказанных исследователями Б. Куком («Бит-поколение», 1971), Т. Хантом («Кривые дороги Керуака», 1981), Т. Л. Морозовой («Образ молодого американца в литературе США», 1969), а именно — что сыгравший едва ли не центральную роль в формировании бит-культуры Керуак быстро вырос из детских одежд, извлек из экспериментального характера эстетики «бит» важные для своего творчества принципы и сумел найти им место в сфере высокого реалистического искусства. Однако тот бесспорный факт, что поэтическое новаторство Керуака было следствием смелого разрыва с классическими представлениями о литературном стиле, всегда подчеркивают его последователи и ученики, в частности, «школа свободной поэтики», ежегодно собирающаяся при Институте Наропа, сохранила в своем названии имя Керуака.

Родился Дж. Керуак в Лоуэлле, штат Массачусетс, во франкоязычной канадской семье, был воспитан в католической вере отцами-иезуитами. Под влиянием книг Джека Лондона с семнадцати лет стал мечтать о карьере писателя; позднее увлекся Хемингуэем и Т. Вулфом. «Обожал» слушать «сплетни» и истории, пересказываемые друг другу его родными. В 1940—1942 гг. учился в колледже Колумбийского университета. После службы на военном флоте возобновил занятия, но полного курса не закончил, посещал лекции М. Ван Дорена о Шекспире, где и познакомился с А. Гинзбергом. Керуак всегда подчеркивал, что круг чтения и влияния выбирал независимо и предпочитал «непрограммных» авторов, к примеру, Л. Селина. Керуак был женат трижды, но семейная жизнь в ее традиционном виде входила в противоречие с его представлениями о человеке-художнике в «новом», эстетически организованном мире. Практически вся жизнь Керуака прошла «на дороге», в познании людей и себя через непосредственность «опыта» (отголоски влияния трансценденталистов и У. Джеймса) и в поисках идеала.

Первый роман, «Город маленький и город большой» («The Town and the City», 1950), ничем не выделился из послевоенной быто- и нравоописательской прозы и даже не был учтен при составлении первой керуаковской антологии (1995). Все остальные годы своего короткого пути Керуак посвятил экспериментам со словом, сочиняя стихи и «большую книгу», сложившуюся в цепочку романов-историй и эссе под общим названием «Легенда о Дулуозе» («The Legend of Duluoz»).

Работая над сборниками «Блюзы Сан-Франциско — 79 хор» (1954) и «Блюзы Мехико» (1955), Керуак искал форм, сближающих поэзию с джазом и блюзом, опираясь на разговорную манеру, выстраивая ритмизованные и мелодичные лирические рассказы (стихотворение «Дневные сны для Гинзберга»), особенное внимание уделял импровизации и технике синкопа. В это же время Керуак увлекся японскими поэтами и написал цикл «Западных хайку» («Книга хайку»). Здесь впервые появляется тема Америки и мира в целом как Большого Сюра¹ (стихотворение «Море: звуки Тихого океана как Большой Сюр»), к которой он вернется через несколько лет в романе «Большой Сюр» (1961). Луи Бретон и Джойс «Поминок по Финнегану» явно «присутствуют» при этих опытах.

Эссеистские произведения Керуака развеивают легенды о спонтанности и бессознательности его творчества. «Писателями становятся», — утверждал он в размышлениях над природой гениальности, полемически озаглавив их «Писателями становятся или рождаются?» («Are Writers Made or Born?») и приводил в качестве примера Мелвилла, Торо и Уитмена. Проблеме мастерства посвящены даже специальные работы, среди которых открытой перепиской с Г. Джеймсом обращает на себя внимание «Искусство прозы» («The Art of Fiction») и выделяется пародийно-шутливым тоном инструкция «по написанию современной прозы» — «Убеждение и техника» («Belief & Technique: For Modern Prose»). Глубоки и основательны статьи, посвященные «бит-поколению» («Битифик: происхождение бит-поколения» — «Beatific: The Origins of the Beat Generation», 1959; «После меня — потоп» — «After me — the Deluge», 1969) и написанные Керуаком для журналов, в частности для «Эскапады», — ряд высказываний «отца битников» (так называли его в прессе) легли в основу научных статей ряда толковых и энциклопедических словарей.

Среди произведений, включенных самим автором в «Легенду Дулуоза», эту «человеческую комедию» эпохи «бит», помимо центрального романа «На дороге» («On the Road», 1957), вошли «Бродяги Дхармы» («The Dharma Bums», 1958), «Жители подземелья» («The Subterraneans», 1958), «Доктор Сакс» («Dr. Sax», 1959), «Одиноким путник» («Lonesome Traveler», 1960), «Безутешные ангелы» («Desolation Angels», 1965), «Большой Сюр» («Big Sur», 1961). Особняком стоят «Видения Коди» («Visions of Cody», 1951—1952), «Сатори в Париже» («Satori in Paris», 1965). Своих героев Керуак сюрреалистически вписывает в повседневный контекст, представляя на фоне «средней» Америки, рядом с обыкновенными людьми, которых мы легко узнаем благодаря книгам Стейнбека, Фолкнера, Хемингуэя, — добивается эффекта правды о своем времени, об *одном* и только *одном* из мгновений истории.

¹ Сюр — от «сюрреализм» — пример «обрыва» или «отсекания» («cut») элементов слова ради особого «бит»-смысла.

Роман «На дороге» — классическое произведение американской литературы эпохи «бит», шедевр Керуака, подтверждающий искренность сделанного им признания, что он «не был битником», а всего лишь «сумасшедшим католиком и мистиком», обретшим свой голос в страданиях души и в труде. Работа над романом, начатая в 1951 г., заняла шесть лет, в течение которых вырос автор и соответственно менялось понимание им своих героев. Основанная на подлинных событиях и фактах личной жизни, она все же не стала автобиографической в прямом значении этого термина, но автопортретом «бит»-поколения ее вполне можно назвать. Сюжет, вычерчиваемый великим импровизатором — жизнью, позволяет сравнить роман с «Приключениями Гекльберри Финна», только метафора реки у Керуака заменена образом дороги и введены многочисленные аллюзии на роман Дж. Стейнбека «Гроздь гнева» (1939) с его знаменитой дорогой номер 66. В письмах и дневниковых заметках Керуак обычно называл это произведение «книгой дороги» («a road book») и своей «историей» («tale»).

Новаторство никак не коснулось жанровой структуры романа, даже наоборот, использован классический для романа исканий мотив странствий. Не менее традиционна и пара главных персонажей, спутников или попутчиков в поиске, чьи дороги в «конце пути» неизбежно разойдутся. «Святой», «сумасшедший» «гений», неизменно «счастливый» гедонист Дин Мориарти, опытный чтецом Ницше, Фрейда и Маркузе и успехами среди поклонников и поклонниц, и «печальный», рефлексирующий и критически настроенный Сэл Парадайз пересекают Американский континент несколько раз с востока на запад и с запада на восток, чтобы в конце концов заново открыть для себя свою страну, а познавая ее, обрести понимание себя, трагических детей «ночи», катящейся к закату цивилизации. А. Чартерс цитирует признания Керуака в том, что при всем своем новаторстве он искренне «считал себя старомодным рассказчиком историй». Но вопрос для Керуака состоял в том, *кто* и *как* рассказывает, в *индивидуальности истории* как события и *индивидуальности отношения* к истории как событию. Его сравнивали с Мелвиллом, Твенном, Вулфом, Хемингуэем, Джойсом, Прустом, и к этим именам можно добавить Сэлинджера, но Керуак говорит о своем времени с особой теплотой человека, открывшего, что закон жизни — любовь, его самонадеянности чужда язвительность, в его трагизме нет отчаяния.

В 1958 г. в письме к голливудскому режиссеру Джерри Уолду, намеревавшемуся экранизировать роман, Керуак пояснял, что его герои не должны походить ни на персонажей «Фиесты», ни на кого-то из «бунтарей»: «они НЕ сердиты, в них не скопилось горечи, они просто хотят подняться ввысь и оставаться на высоте, они, по существу, религиозные парни». И далее: «...они не умеют убивать, и в этом секрет бит-поколения».

«Массовая культура»

Тенденция к поддержанию стабильности в обществе и нейтрализации настроений протеста, зреющих в среде неимущих групп населения, к укреплению так называемого среднего класса, традиционно ориентированного на конформизм, обозначилась в западных странах уже в межвоенные десятилетия и усилилась сразу по окончании Второй мировой войны, однако была резко заторможена радикальными движениями 60-х — середины 70-х гг. Тем не менее, по мере перерастания «индустриального» общества в «постиндустриальную» цивилизацию, стремительно движущуюся к «информационному»

глобализированному мировому сообществу, утверждение идеалов общества массового потребления стало принимать необратимый характер. *Человек потребляющий* выдвинулся на роль героя нового времени — носителя новой системы ценностей — «массовой культуры», определив *человеку создающему и человеку думающему* функцию обеспечения своих постоянно растущих потребностей. Парадоксальным следствием такого расщепления функций оказалось то, что новый «диктатор» и его «прислуга» оказались связаны в плотный узел взаимозависимостей, сглаживающих различия между ними как элементами общей *структуры* — анонимной массы, усредняющей личность, лишаящей ее черт индивидуальности. Утверждавшая себя некогда идеей творческого развития индивидуальности в свободном обществе, демократия оказалась перед фактом подавления индивидуальности индивидуализмом большинства.

В силу целого ряда обстоятельств процесс *омассовления* культуры традиционно отождествляется с *американизацией* Запада и цивилизации в целом, в связи с чем Ортега-и-Гассет, автор широко известной книги «Восстание масс» (1930) справедливо заметил, что подобный подход слишком упрощает проблему, на самом же деле «вышло так, что результаты европейского процесса совпадают с наиболее яркими чертами американской жизни; и это сходство типичных черт заурядного человека в Европе и в Америке привело к тому, что европеец впервые смог понять американскую жизнь, которая до этого была для него загадкой и тайной». Испанский философ имел в виду широкую либерализацию европейского общества, обеспечившую рядовым гражданам равные с представителями высших сословий права на участие в экономике, социальной и политической жизни, но при этом освободившую их от обязанностей, налагаемых на человека культурой. «Триумф» массовой культуры Ортега напрямую связал с ослаблением эпохи аристократизма — отступлением от духовного идеала, понятий чести и благородства, отказом от служения долгу, расширением прав «заурядного человека» и «вседозволенностью».

Проблема на самом деле много сложнее, чем представляется через оппозицию «высокого-низкого», «благородного-вульгарного». Стоит вспомнить, что разделение культуры на «высокую» и «низкую» имеет давнюю историю и объясняется ее историческим развитием в рамках сословных европейских обществ. В работах С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева закрепился термин «низовая» культура, хорошо объясняющий явления, связанные с особенностями творчества народных масс и в целом со стихией «низа». В Америке, открывавшей эпоху демократии просветительскими лозунгами равенства и свободы, демократическая эстетика решительно рассталась с принципом сословности, серьезно пересмотрев сами понятия *высокого* и *низкого*. Задачу создания культуры, которая, будучи *массовой*, оставалась бы *высокой*, помогая «человеку без родословной» подниматься до «человека разумного», выдвинул Б. Франклин, осуществлявший с 1723 по 1758 гг. издание популярного «Альманаха Бедного Ричарда». В стране, создававшей новую государственность на принципах демократизма, процесс *омассовления* культуры, прежде всего книжной и ораторской, изначально попал в поле зрения просвещенного меньшинства, лидеров, вырабатывавших нормы, которые были бы едиными для всех членов общества. Естественно, как, например, в случае с Б. Франклином, обратное воздействие со стороны масс было ощутимым, благодаря чему идеал *высокой простоты*, фигура *доморожденного философа* и комические («низкие») жанры получили национальное признание. Ниша «низовой» культуры полностью контролю ав-

торитетов не подчинилась и продолжала пополняться тематикой и формами, рождавшимися вне патронажа мудрых «отцов нации» и отвечавшими вкусам среднего большинства, не сильно озабоченного соблюдением разного рода правил и норм. Уже к середине XIX в. наряду с термином *массовая* употребляется понятие «популярная культура», подчеркивавшее ее востребованность большинством. В зону *поп-культуры*, как правило, отмеченную ярким индивидуальным творчеством, подчас попадали фольклорные и полуфольклорные группы или исполнители (например, группы менестрелей). По сути, *популярная культура* стала формой современного бытия общенародной культуры, полем свободного синтеза *высокого* и *низового*, официально- и неофициального искусства.

Негативный оттенок в понятие «массовая культура» внесла диалектика собственного демократии: на смену философии «здорового смысла» просветительского времени приходила философия прагматизма, сделавшаяся жизненным кодексом большинства, за которым окончательно и закрепилось понятие «массы». Именно «массовая культура» трансформировала франклиновский идеал «Бедного Ричарда» — обыкновенного человека, достигающего успеха в жизни творческим трудом, во франклиновский *миф*, герой которого — обыватель, ограничивший мечту об *успехе* накопительством и карьерой. Мифотворческая сущность «массовой культуры», искажающей исконно демократические ценности, проявилась уже к концу XVIII — началу XIX в., когда стремление большинства к обогащению стало ощутимо сказываться на состоянии нравов, вкусов, мнений и политике американского общества — на понимании «американской мечты», причем первыми рассмотрели в «массовой культуре» угрозу для демократии сами американцы — в шаржированном виде предстала рекламная шумиха дельцов и политиканов в романе Х. Г. Брэккенриджа «Современное рыцарство» (1792—1805). Лидер американских трансценденталистов, поэт и философ Р. У. Эмерсон был первым, кто напомнил соотечественникам о плодотворности попыток Франклина воспроизвести жизнь в ее единстве и целостности; он же первым указал на то, что эта целостность начала разрушаться в процессе трансформации демократии, что высокому духу «нации поэтов» стали угрожать грубые нравы низкой «толпы». Готорн, Мелвилл, Джеймс, Твен, Уитмен, в чьих произведениях «простому гению Америки» отведено исключительное место, разделили тревогу Эмерсона о растворении «личности в массе» и опасности перерождения демократии в охлократию. Из европейских авторов, предложивших серьезный анализ эволюции демократического общества в «деспотию» административного «монстра» и перерождения культуры демократической в «массовую», выделяется А. де Токвиль, на основе личных наблюдений написавший книгу «Демократия в Америке» (1835).

Проследить за превращением идеала в культ, характера — в имидж, героя — в идола, рядового обывателя — в идолопоклонника можно по изменению тематики массовых журналов и бестселлеров, содержанию и форме массовых зрелищ, характеру популярных видов искусства. «Журнальная революция» («Magazine Revolution») — резкий скачок тиражей журналов и газет — произошла в США в конце XIX в., а уже через два десятилетия началась эпоха радио-шоу, кино, затем и телевидения. Но при очевидных переменах образа жизни неизменным вплоть до начала 1960-х гг. остается *культ успеха* — он еще прочно связывает новые поколения средних американцев с героями, защитившими в XVIII в. Революцию, а в XIX — покорившими фронт. Романтизации *героя успеха* способствовала растущая индустрия нацио-

нальных биографий, создававших положительный имидж промышленных магнатов, политиков, банкиров. Процесс формирования культуры для масс стал напоминать конвейер, чьей первой жертвой стал не кто иной, как «доктор Франклин» — тот, кто первым сформулировал задачу создания высокой классики демократического типа и выдвинул в качестве идеального героя «народного автора» фигуру «Бедного Ричарда». Парадоксально, но, ратуя за популярность и реализм, Франклин прокладывал путь массовой культуре с ее индустрией мифов и имиджей. В 1994 г. в серии «поп-классика» появилось «карманное» издание показательной «национальной биографии»¹, в технике комикса представляющее американским школьникам историю жизни одного из крупнейших «строителей» демократической республики. Парадокс «франклинского мифа» отразил противоречивость самой природы демократии, создававшей условия для одновременного действия в обществе несовместимых начал и борьбы за сознание человека исключаящих друг друга мировоззренческих принципов — иерархизм, амбивалентность, структурность, модальность мира в равной мере претендовали на создание правдивой картины жизни, тем самым подрывая веру собственно в существование истины.

Рубеж XIX—XX вв. с точки зрения истории формирования проблематики и жанров «массовой культуры» можно считать показательным периодом — в Америке это время связано, с одной стороны, с разоблачениями «макрейкеров»², жестким реализмом С. Крейна, Ф. Норриса, Т. Драйзера и Дж. Лондона, а с другой стороны — с движением «нового гуманизма», деятельностью «прогрессивистов», реформами президента Т. Рузвельта, журналами «Атлантик Мансли» и «Космополитэн», оптимистическим реализмом У. Д. Хоуэллса и бестселлерами У. Черчилля. Романы «Ричард Карвель»³, «Кризис», «Перекресток» поэтизировали американскую историю, в героическом ореоле рисовали Дж. Поля Джонса и А. Линкольна; поздние книги — «Конистон», «Карьера мистера Кру», «Далекая страна» славили «новых», прагматически действующих «гуманистов». Избегая идеализации мира, в котором поселились грязные интриги, невежество, грубость (в «Обители света» (1917), была даже описана забастовка), Черчилль скупой набрасывал портреты трезвых, благородных дельцов. Сложившийся в «эпоху прогрессивизма» тип бестселлера — рассказа о «деловых людях» как оплоте нации — стал воспроизводиться в последующие десятилетия с периодичностью, синхронной кризисам, время от времени потрясавшим «индустриальное общество» — «средний класс» («middlebrow») 1950—90-х гг. увидел себя правдиво отраженным в романах А. Хейли («Отель», 1965; «Аэропорт», 1968), Дж. О'Хары («Дело Локвудов», 1965), И. Шоу («Богач, бедняк», 1970), И. Хантера «Далеко от моря», 1983).

Начиная с 1945 г. рынок бестселлеров попытался властвовать над всем литературным процессом, диктуя условия художникам и превращая написание романов в производство занимательных сюжетов, узнаваемых характеров, отшлифованных речевых штампов. Поток псевдо-фиджжеральдов, «ман-

нов, -джойсов, -ремарков, -лоуренсов (до 2000 наименований в год к середине 70-х) и т.д. поначалу вызвал смешанную реакцию негодования и отчаяния у представителей традиционной творческой элиты — известно замечание Хемингуэя о губительности Америки, соблазняющей дешевой славой, для талантов. Дж. Херси, автор антивоенных романов, написал в 1977 г. в «Америкэн Бук Ревю», что ему, как и другим современным писателям, приходится чаще думать не о том, каким будет его творческий вклад в культуру, а сколько денег принесет ему очередная книга.

Ежегодно публикуемые списки бестселлеров показывают, однако, что популярность книги далеко не всегда равнозначна ее низкому уровню, что механизм «массовой культуры» не всесилен, мало того — способен поощрять встречные требования художника к покупателю. Совмещение коммерческих интересов с просветительскими вернуло в 50-е гг. прежний авторитет журналу «Атлантик Мансли», повлияло на тональность культурологических обзоров в ведущих средствах массовой информации (еженедельник «Нью-Йорк Ревью ов Букс», журнал «Нью-Йоркер»); материалы массовых изданий служат отличным источником для серьезного социологического анализа и выводов о происходящих в обществе процессах, они — визитная карточка общества. 7—10-миллионные тиражи книг «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» (1970) Р. Баха, «История любви» Э. Сигала (1970), «Челюсти» П. Бенчли (1974), «Лекарство от любви» (1984) Л. Элдрик служат индикатором смены приоритетов в массовом сознании: герою со «стальным взглядом» и «железными волей» составил конкуренцию не менее самодостаточный, но «тихий», утонченный и образованный *обыкновенный* человек, задумывающийся над собственной жизнью, отношениями в семье, с соседями, проявляющий интерес к модным научным идеям — психоанализу, философии экзистенциализма, космическим открытиям. Роман М. Пьюзо «Крестный отец» (1969) предложил не только захватывающую интригу о преступлениях мафии, но и разоблачал механизм действия этого «спрута», замахнувшегося на мировую гегемонию.

Детективы М. Спиллейна в 60-е гг. читали на 14 языках каждую минуту — общий их тираж составил более 55 000 000 экземпляров. Уже к началу 80-х гг. развитие телевидения, отмечал Я. Н. Засурский¹, повлияло на сокращение тиража газет и книг. Но, по наблюдению Э. Лонг², массовые вкусы заметно «улучшились» и приблизились к требованиям «высокой» культуры — в число бестселлеров попали романы Дж. Апдайка, С. Беллоу и К. Воннегута, С. Беккета, Г. Гессе, Г. Грасса и У. Эко, труды М. Бахтина и Р. Барта, философские сочинения Камю и Сартра, Ницше и Фуко. Повышенным спросом стала пользоваться не беллетристика, а произведения документальных жанров — мемуары, автобиографии, научная эссеистика.

Аналогично непростой судьбе бестселлера складывалась и история комикса. Картинки с коротким текстом использовал в «Альманахе Бедного Ричарда» еще Б. Франклин, а вот М. Твен (именно год смерти Твена, 1910, вошел в историю американской поп-культуры как «золотой век комиксов») издевался над «остриженным жанром», который, по его словам, «обкорнал мозги» народу и лишил его радости общения с живой комедией. В 1960 г.

¹ Franklin B. West Haven, Conn.: Academic Industries, Inc., 1994.

² «Макрейкеры» (от англ. «muck» — грязь, «rake» — грести), «разгребатели грязи», — группа американских литераторов 20-х гг., видевших свой долг в разоблачении накопившейся в обществе лжи и не гнушавшихся ради осуществления этой цели изображать «мерзости жизни».

³ Уинстон Черчилль (1871—1947). Роман «Ричард Карвель» (1899) был переведен на русский язык уже в 1900 г.

¹ Засурский Я. Н. О некоторых формах идеологического воздействия на литературу в США//Иностранная литература. 1982. № 8. С. 188—192.

² Long E. The American Dream and the Popular Novel. Boston; London; Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1985.

тиражи комиксов опередили все прочие поп-жанры: более 1700 газет публиковали их для более ста миллионов своих читателей, а спустя несколько лет в программы американских университетов были включены курсы по истории комикса как вида массового словесно-графического искусства¹. В настоящее время учреждены Ассоциация популярной культуры (Popular Culture Association) и Международный журнал искусства комиксов (*International Journal of Comic Art*), издаются сборники под эгидой Смитсоновского института, для академических дискуссий о комиксах существует специальная страница в Интернете.

К сожалению, конфронтация «массовой» и высокой культур не всегда завершается мирным и плодотворным диалогом на поле поп-арта. Серьезными потерями для общества, неизбежным его расколом оборачиваются попытки монополизации и бюрократизации сферы культурной деятельности, обеспечивающие условия для манипулирования спросом на ее продукт. Г. Маркузе в книге «Одномерный человек» (1964) нарисовал портрет куклы — «холеный... обыватель-марионетка, с колыбели до могилы проживающий под неусыпным контролем профессиональных кукольников». Сатирически-гротескную картину жизни простого человека Билли Пилигрима в стране «культурного мусора» нарисовал К. Воннегут — так, в романе «Бойня номер пять» (1969), пародируя технику комикса, он продемонстрировал машину масс-медиа в действии — «укорачивания мозгов» доверчивым потребителям газетной, телевизионной, музыкальной, беллетристической и прочей «лжи». Билли верит в реальность НЛО и своих путешествий на планету Тральфамадор, не подозревая, что его действиями манипулирует «автор», некий «К. В., мл.», легко превращающий Билли в вещь, а потом просто в рисунок на странице книги — и вот остается от человека только оболочка; его язык «укорачивается», что Воннегут реализует наглядно: речь Билли сводится к набору звуков или слогов, мысли обрывочны и скачут в ритме «потока сознания», вернее, пародийно имитируют его — мысли как будто рассыпаются из страха марионетки перед неумолимостью задуманного автором конца.

И. Хау в статье «Массовое общество и постмодернистская литература» (1970) высказывал крайне пессимистический прогноз относительно новых литературных героев: «Человек, более не Дон-Кихот и не Фауст, делается послушным винтиком автоматизированной цивилизации». К тому оснований было достаточно — меню книгочех 50—60-х гг. составляли популярные сериалы и книги на тему конца света (к примеру, «День обледенения» Р. А. Лафферти, 1960), порнографические романы и триллеры, оккультные журналы («Мистика», «Поиск»), истории о летающих тарелках. В специализированных журналах Р. А. Палмера и Р. С. Шейвера печатались «правдивые истории» о «скрытых мирах» («Я вспоминаю Лемурию!» и т. п.), появился даже термин «шейверизм» для обозначения такого рода тематики. Среди популярных киноперсонажей — чудовища Кинг Конг, Франкенштейн, Дракула («Подрастком я был Франкенштейном», «Я вышла замуж за Монстра из другой Вселенной»). Некоторые журналы полностью посвящали свои выпуски теме «Зверя», и их коммерческий успех был невероятным — средний американец с удовольствием потреблял рассказы об ужасах, насилии, садизме. Постепенно «страшная» тематика проникла в психологическую прозу, появились сюжеты с инфернальными героями, насилующими душу че-

ловека. Как показывают материалы, проанализированные Я. Н. Засурским в ряде статей 70—80-х гг., с развитием производственных технологий деятельность масс-медиа все откровеннее переходит к выпуску хорошо «сработанных» культурных товаров для «сработанного» потребителя.

«Полублагополучное и полувоенное общество» (И. Хау), общество покупателей, в свою очередь представляющих собой товар для других покупателей, вызвало естественную реакцию отторжения у значительной части людей, не желавших лишать себя индивидуальной свободы и права личного выбора жизненных ценностей. «Культура нарциссизма» или эстетствующего меньшинства», позднее названная «Восстанием элит» (Кр. Лэш), не вырвалась, к сожалению, из порочного круга дуалистических противоречий с той средой, внутри которой складывалась личность бунтаря-нарцисса. Гедонизм эстетов, по существу, с обратным знаком повторял самодовольство тех, кого презирал за конформизм. Признавая тупиковость сложившейся психологической реальности, при которой индивидуализм неизменно оказывался победителем и врагом индивидуальности, Н. Мейлер в эссе «Супермен приходит в супермаркет» (1960) пришел к выводу о неизбежности экзистенциалистского бунта, единственно, на его взгляд, способного высвободить личность из плена потребительских страстей.

Показательна реакция творцов «массовой культуры» на вызов радикалов — сам принцип сдвига ценностей, направленный против основ общества потребления, был ими успешно адаптирован — вы хотите устроить показательное самоубийство, привлечь внимание к своему протесту? — пожалуйста, новейшие телевизионные камеры и самые модные тележурналисты сделают из вашего «подвига» захватывающее и прибыльное шоу, «живой» триллер. «Массовая культура», постоянно совершенствующая искусство мимикрии, успешно «переварила» все новейшие явления элитарной культуры — «новый роман», «черный юмор», «металитературу», «новый журнализм», «перфоманс» и научилась изготавливать очки, позволяющие человеку принять условия игры, в которой ему отведена роль «Его Величества Жадности» (Н. Мейлер).

Трансформационные процессы внутри расы покупателей подготовили сдвиг интересов к началу 70-х гг. от культа успеха в сторону индивидуализма. Один из крупнейших исследователей «массовой культуры», французский семиолог Р. Барт («Мифологии», 1957), назвал иллюзией ее всеобщность, доступность, понятность, мифом, прикрывающим анонимность ее творца, каковым является сам дух эго, придающий старой буржуазности видимость нового равенства. Навязывая свои мифы обществу, «массовая культура» все глубже внедряется в структуры жизни, общественные ритуалы, мораль, философию, фактически узурпирует права правящей элиты, играет внутренними противоречиями человека природного. Человек начинает признавать себя рабом Его Величества Сытости, Сексуальности, Агрессивности. Выставляя «все на продажу», продавец «масс-культы» не оставил человеку XX в. ничего сакрального. Религиозные верования уравниваются с сексуальными инстинктами в их функции товара, жизнь вся без исключения, сам образ бытия наделены ярлыками-ценниками. Товаром стали хиппи, битники, фолкники, молодежная культура, феминистская, гей-культура, неонацисты, даже консерваторы и террористы; в работах Р. Барта предложен анализ этого процесса — оценивания явлений жизни языком мифологем и семиотики.

Готовые культурные изделия — модные фразы, знаки, символика, одежда, жесты и пр. встают между человеком «массы» и собственно жизнью с

¹ The Comics. An Illustrated History of Comic Strip Art. Ed. by Jerry Robinson. G. P. Putnam's Sons. N. Y., 1974.

ее сущностными ценностями. Такими подходами определена политика журнала «Плейбой», нового «Космополитена», переориентировавшегося на имидж «одиноким женщины», на таких принципах организованы современные ярмарки, спортивные состязания (женский рестлинг, к примеру). Не просто новые, а постоянно обновляющиеся имиджи питают «массовую культуру», не позволяя ей ослабить контроль за процессом маркетинга. Стоит сравнить «раскрученный» в 60-е гг. символ американского жизнелюбия и оптимизма — «бойких девочек» («perky girls») с «хорошей девочкой» Поллианной — волевой, но скромной героиней одноименной повести Э. Х. Портер (1912), учившей взрослых людей «видеть серебряную подкладку у каждой тучи» и превращать жизнь в «веселую игру».

Силу телевидения по сотворению кумиров продемонстрировали «Телевизионные дебаты 1960» Теодора Уайта в США — они предопределили победу Джона Кеннеди над Ричардом Никсоном. И снова можно вспомнить о парадоксе: «герой успеха» возвращается, но уже не в качестве романного персонажа, а в роли героя живой истории масс-культы. Рядом с политиком и бизнесменом занимают место преуспевающий писатель, музыкант, актер — интеллектуальная элита после 70-х гг. тоже участвует в параде имиджей, получившем название «эстетики перформанс», от англ. «performance» — театральное представление.

К мысли о неоднородности «массовой культуры» возвращает невероятно пестрый ее контекст — в качестве примера можно упомянуть о недавно возникшем журнале «Праздничный» (1993). Его основатели провозгласили антифранклиновские лозунги и противопоставили «так называемым добродетелям» Бедного Ричарда свои семь принципов достойной жизни — «искусство ничего не делать». Культовые герои «новых масс» — Гек Финн и О. Уайльд. «Расслабленность», утверждают «праздники», — необходимое условие существования человека «мыслящего».

Несомненно, что «массовая культура» — мощный рычаг социальных изменений, она тот сосуд, в котором бродят все революционные идеи. В силу того, что культура едина и «массовая культура» как часть общей культуры находится с элитарной культурой в отношениях не только враждебных, но и партнерских, изучение «массовой культуры» необходимо для понимания культуры в целом. Отношение к ней всегда будет неоднозначным, но важно, чтобы объективный анализ протекающих внутри этой культуры процессов был продуктивным, чтобы интеллектуальные силы современного общества принимали в нем активное участие. Чем больше свободы, тем больше члены общества несут личную ответственность за состояние «массовой культуры».

Джон Чамплин Гарднер (1933—1982)

Попытку художественного осмысления эпохи радикализма предпринял Джон Гарднер, создав по свежим следам этой эпохи *конца и начала* оригинальный цикл культурологических романов и смело соединив в них «высокий» интеллектуализм и «низкую» занимательность. Прозаик, ученый-медиевист, историк и теоретик литературы, поэт, Джон Гарднер успел за короткую жизнь создать более сорока романов, повестей, рассказов, сказок, эссе, литературно-критических статей и монографий, немало стихотворений и даже либретто для оперы «Франкенштейн»¹. При этом он не оставлял преподава-

тельской деятельности, в течение 17 лет преподавал литературу Средних веков, вел курсы теории литературы и английского языка в Южном университете Иллинойса, руководил творческой мастерской в Северозападном университете (Чикаго) и в Рочестере (штат Нью-Йорк). В 1979 г. (оставалось всего три года до трагической гибели писателя в автокатастрофе) Гарднер принял участие в дискуссии по проблемам текущей литературы, в том числе и собственного творчества, материалы которой оказались в центре внимания американских критиков 80-х гг.¹

Через все произведения Гарднер настойчиво проводил мысль о важной просветительской функции литературы и о силе ее морального воздействия на человека. «Великая литература... — комментирует Гарднер Л. Н. Толстого, — помогает нам понять, во что мы верим, развивать скрытые в нас благородные начала, признавать собственную ограниченность и собственную вину» («Искусство прозы», 1984). Идея «нравственной литературы» перерастает в концепцию, весьма близкую «Книге Перемен», одну из гексаграмм которой писатель использовал в качестве эпиграфа к роману «Диалоги с Солнечным»: «Земля в самозабвении вынашивает все — и доброе, и злое, не делая исключений».

Идея взаимопонимания между враждующими «элитой» и «массами», «супер- и субкультурами» стала краеугольным камнем гарднеровской концепции искусства. Будущее культуры в его представлении напрямую связано с победой *принципа диалога*, который должен быть возведен в закон. «Подзреваю, — ответил Гарднер на вопрос журналиста об отношении к «контркультуре», — что единственный путь для двух культур к достижению взаимопонимания, единственный способ для двух врагов соединиться — это пройти через боль — такую острую, что оба останавливаются и заплачут» («Радикальное воображение и либеральная традиция», 1982).

Почти все исследователи отмечают повышенное внимание Гарднера-прозаика к философской проблематике, относя к этой категории романы «Королевский гамбит», «Осенний свет», «Никелевая гора», «Грендель», «Диалоги с Солнечным». Их с не меньшим основанием можно отнести к «романам культуры». Мыслитель и художник в одном лице, Гарднер впервые раскрыл глубину своего понимания «эпохи сдвига» в своеобразной художественно-культурологической дилогии — «Грендель» («Grendel», 1971) и «Диалоги с Солнечным» («The Sunlight Dialogues», 1972). Сам автор не склонен был считать свои книги философскими, он называл их «историями», в которых персонажами могут оказаться философские идеи («Новая проза», 1974). Работа над книгами велась практически одновременно, с 1964 по 1968 гг., как раз в период обострения конфликта между властями и участниками движения протеста, между убийствами Кеннеди и Мартина Лютера Кинга.

В «Гренделе» пародийно пересказан сюжет «Беовульфа», в форме исповеди чудовища, чьим глазам мир древнего эпоса, героев, жрецов и поэтов предстал в виде «черной комедии». Аллегорически представленные персонажи учитель-Дракон и ученик-Грендель наблюдают за жестокими «глупостями» рыцарей и, делясь друг с другом впечатлениями, приходят к выводу о полной бессмысленности того, что люди называют своей «историей» — «Ex nihilo nihil» («Из ничего — ничто»).

¹ Совместно с композитором Джоном Байбером.

¹ Gardner J. Critical Perspectives. Ed. by Robert A. Morace and Kathryn Van Spankeren. Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982.

Но основной пафос этого произведения раскрывается все же не в сатирическом материале, а через мотив трагического обретения знания существом, наполовину зверем, наполовину человеком. Грендель, завидующий людям, ненавидящий их и по странной причине им сочувствующий, слышит от «великого» и «совершенномудрого» Дракона «правду» о предельности личного бытия. Подобно Гильгамешу — первому герою, столкнувшемуся с проблемой бессмертия богов и смертности человека, — Грендель примиряется с запретом богов на проникновение в их «секрет» и принимает свою земную участь.

«Энтропия» — ключевое слово в «Диалогах с Солнечным» — Старый Судья легко объясняет им все странные и страшные события, которые происходят в маленьком провинциальном городке Батавия знойным летом 1966 г. Но писатель с таким выводом согласиться не спешит и от приговора Судьи переходит к долгому и подробному рассказу о том, как полицейский Кламми ловил преступника, вынуждавшего его, представителя Порядка и Закона, приходить на встречи-беседы или встречи-лекции и выслушивать на первый взгляд безумные речи о преступности цивилизации и нелепые аргументы в защиту философии насилия.

Схема «друзья-враги» — довольно распространенный прием в произведениях Гарднера — в «Осеннем свете» («October Light», 1977) ее вариант — там не на шутку сражаются брат и сестра, на склоне лет вынужденные жить в одном доме, но придерживающиеся разных взглядов. Гарднер часто повторял, как важна для него идея целостного видения жизни — между противоположно чувствующими и по-разному мыслящими людьми возникает дуга напряжения, и такого рода ситуации писатель считает не просто занимательным материалом для литературы, но таким, который позволяет погружаться внутрь характеров, не проходить мимо «пустоты», а познавать, что под нею скрыто.

Гарднер-художник достойно поддержал традицию американских классиков *осознавать себя* частью великой мировой культуры и видеть свои начала в уходящих в бесконечные глубины прошлого корнях единого литературного древа. Среди его воспитателей не только Чосер, Шекспир, Сервантес, Гёте, но также Гомер, «Книга Перемен», «Гаты Заратустры», эпос о Гильгамеше.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986.

Башмакова Л. П. Идеал высокой простоты и гротески реальности (о ситуациях «стилевого сдвига» в американской художественной литературе) // Филология-Philologica. Краснодар: КубГУ, 1996. № 9. С. 48—62.

Венедиктова Т. Д. Интеллектуальный герой в современной американской прозе // Проблемы американистики. М.: МГУ, 1986. С. 261—294.

Венедиктова Т. Д. Как писателю сегодня: Размышляет романист Гарднер // Литературная учеба. 1987. № 2. С. 190.

Мулярчик А. На литературной обочине («Массовая беллетристика» США в 70-е годы) // Вопросы литературы. 1982. № 11.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3, 4.

Райнов Б. Массовая культура. М.: Прогресс, 1979.

Рурк К. Американский юмор. Очерк исследования национального характера / Пер. с англ. Л. П. Башмаковой. Краснодар: КубГУ, 1994.

Шогенцукова Н. А. Опыт онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер. М.: Наследие, 1995.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

НОВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНТИНЕНТЫ

Ряд глубоких и масштабных историко-культурных изменений, проявившихся во второй половине века, был подготовлен бурной конкретикой первой его половины. Победа сил демократии над фашизмом вскоре повлекла за собой сбой, затем слом колониальной системы в ряде прежде зависимых стран Африканского континента и Латинской Америки. Выдвижение этнических меньшинств на авансцену общественной жизни в ряде стран связано с массовыми миграциями значительных масс населения, произошедшими в годы Второй мировой войны. Внутри этносов, занимавших в культурном отношении периферийное положение, появилась национальная интеллигенция, в том числе и творческая. Все эти факторы привели во второй половине века к возникновению на литературной карте мира качественно новых процессов и явлений. Впервые в истории литературы с особой полнотой на мировой арене проявился **этнокультурный фактор**, ибо новые горизонты, открывшиеся перед мировой литературой, прежде всего коснулись тех регионов и этносов, которые ранее сильно зависели от инокультурного военного и экономического господства.

Освобождение от колониальной зависимости, подготовленное первой половиной XX столетия, привело к этнокультурным взрывам второй половины века и к духовной автономии сил, прежде не считавшихся литературными, а теперь доказавших свою эстетическую самостоятельность. В результате этих процессов в мировой читательский и литературоведческий обиход вошли такие понятия, как новый латиноамериканский роман, современная африканская проза и этнические литературы, возникшие внутри таких стран, как США, Канада. Близкие явления начали возникать в Индонезии и Океании. Примечательно, что и в России на протяжении 60-х гг. сложилась так называемая «многонациональная проза» — ряд ярких произведений писателей, выходцев из среды коренных народов Средней Азии, Кавказа и Сибири. При всем многообразии идейно-эстетической палитры этого зарубежного фона и уникальности каждого явления, везде проявились и несомненные черты сходства, указавшие на общность развивающегося процесса. Эта общность заключалась в освоении литераторами народных корней, в опоре на неповторимость истории своих этносов или стран. Их история была отлична от европейской и основывалась на традиционной системе ценностей, часто глубоко отличной или просто противоположной по духу «западным» ценностям.

Новым фактором стал рост планетарного мышления, чей всеобъемлющий характер не допускал исключений культурного опыта, «молчания» целых континентов. Взаимодействие традиционных литератур с новыми реалиями обогатило эстетическую палитру мировой литературы, дало толчок развитию мифопоэтических образов, воспринимаемых читательским сознанием

разных стран не как сугубо экзотические, а как создающие новый культурный базис человеческого существования на планете в целом.

Примерно к середине 60-х гг. стало ясно, что ряд этнокультурных элементов, представлявших прежде обреченными на исчезновение или ассимиляцию, выживут и будут развиваться по-своему, внутри «доминирующих культур», цивилизаций или иных структур «мирового сообщества». В литературоведении весь ряд этнокультурных тенденций и феноменов XX в. привел к появлению совокупности терминов: «литературы «третьего мира», «магический реализм», «этнические литературы». В американской культуре, где вскоре было сделано «открытие» этнических субкультур как самостоятельных ценностей, в 70-е гг. этот феномен получил новый аспект, заслуживший наименование **мультикультурализма**, в последние годы активно разрабатываемый теоретиками. Сам этот термин скрывает в себе немало смысловых уровней.

На самом популярном уровне под мультикультурализмом обычно понимается сосуществование различных этнических компонентов внутри одной цивилизации. На практике и в сфере искусства, однако, выяснилось, что это понятие раскрывается неоднозначно. В частности, «признание» художником собственной мультиэтничности может привести либо к «ложной самоидентификации», либо к необходимости этнокультурного самоопределения, либо к «маргинальности» сознания, ограничивающей художественные поиски. Мультикультурализм также можно себе представить как новую стадию ассимиляции. Кроме того, в американском контексте сегодня мультикультурализм может означать и нетрадиционные гендерные объединения и ориентации.

Самым ярким феноменом взаимосвязи этнокультурного фактора и литературы оказался взлет латиноамериканской прозы, преимущественно романа, проявившийся в 60—80-х гг.

Еще в первой половине XX в. литературы стран Латинской Америки не могли конкурировать с ведущими литературами Европы, включая и Россию, и даже с литературами Востока, будучи по большей части эстетическими эпигонами. Однако начиная с первой половины века многие молодые писатели «коренного» происхождения начали выстраивать свой творческий путь, ориентируясь на местные традиции. Впитав опыт европейской экспериментальной школы, они смогли выработать самобытный национальный литературный стиль, который позднее и получил название «магического реализма». К середине века ряд крупных латиноамериканских писателей уже смог переплавить в горниле этого эксперимента народные традиции и прийти к художественному синтезу, который и начал проявляться в «почерке» латиноамериканских писателей. Следует помнить, что, в силу общности языка, сделанное в одной латиноамериканской стране практически в одночасье осваивалось другими.

«Знаменем» нового направления, окрещенного «магическим реализмом», стали ведущие представители самых различных латиноамериканских стран: Мигель Анхель Астуриас (Гватемала), Алехо Карпентьер (Куба), Карлос Фуэнтес (Мексика), Жоржи Амаду (Бразилия), Габриэль Гарсиа Маркес (Колумбия) и многие другие — например, Аугусто Роа Бастос (Парагвай), Хуан Рульфо (Мексика), Иан Кэрю (Гайана) и др.

Вместе с тем необходимо отметить, что Латинская Америка на протяжении XX в. шла к расцвету художественного творчества: на этом континенте получили развитие самые разные веяния — в частности, активно развивался реализм, возникло элитарно-модернистское (нередко с отголосками европей-

ского экзистенциализма), а затем и постмодернистское направление, представленное таким его мэтром, как Хорхе Луис Борхес; с условными «еврогенными» формами повествования активно экспериментировали Хулио Кортисар, Октавио Пас и др. Эти крупные писатели при всей уникальности их почерка ориентировались на наднациональные ценности, а потому развивали технику и приемы, заимствованные из Европы (например, «поток сознания», представление об абсурдности мира, «отчуждение», игровой дискурс), поэтому они быстро сделались символами межнациональной элитарной культуры — в большей степени, чем выразителями ценностей собственной, этнонациональной традиции. Некоторым из них, например Октавио Пасу, Хуану Карлосу Онетти, Марио Варгасу Льюсе, все же пришлось выйти за пределы эстетического эгоцентризма и искать способы для выражения национальной самоидентификации; однако искали они ее в пределах уже отработанных европейских приемов повествования, что и обеспечило им весьма ограниченную известность. Задача «магических реалистов» была иной: они напрямую обратили свое послание человечеству, смыкая в неповторимом синтезе национальное и всеобщее, тогда как элитарные писатели, можно сказать, вели беседу сами с собой, пытаясь выявить личную неповторимость.

Примечательное исключение в этом плане представляет собой феномен **Хорхе Луиса Борхеса** (1899—1986). Уроженец Аргентины, он утвердил себя на протяжении XX в. как ведущий представитель постмодернистского дискурса и системы мышления во всем мире, в связи с чем Борхес воспринимается одновременно как основоположник и мэтр этого искусства.

Борхес — писатель книжной культуры (он владел рядом живых и мертвых европейских языков). Творческий путь Борхеса начался с поэзии и переводов. Рос он, фактически, в Европе, хотя время от времени возвращался в Буэнос-Айрес. В литературе излюбленным жанром Борхеса стал интеллектуальный этюд, игровая психологическая новелла. По политическим взглядам Борхес всегда был космополитом и индивидуалистом, полностью погруженным в мир литературы, к которой подходил эстетски, создавая многосмысловые повествовательные модели, выстраивающие мир вторичной реальности — идей, порождающих смыслы из примет реального мира. Так называется, например, его ранний цикл «Игры со временем и бесконечностью». Одна из наиболее известных книг Борхеса — «Сад расходящихся тропок», названный по имени одной из примечательнейших его новелл. Причудливо сплетенная детективная интрига, мало связанная с правдоподобием реальных событий (Вторая мировая война), на основе которых она построена, выводит на главный образ повествования: роман, будто бы написанный китайским писателем, предком героя, оставшийся загадкой для современников — «Сад расходящихся тропок». Книга, превращенная в лабиринт — идеал художественного произведения для Борхеса, повествование, умозрительно реализующее все возможные вариации сюжета. Одновременно и сама жизнь — в новеллах Борхеса или вне их — превращается в «сад расходящихся тропок», т. е. в игру, «одновременно реализующую все возможности бытия». Впоследствии, из-за стремительно надвигающейся слепоты, Борхес занялся преподавательской деятельностью, читая лекции по теологии, философии, филологии, восточному мистицизму и семиотике. В творчестве его всегда интересовали в первую очередь парадоксальные идеи. Борхес постоянно прибегает к мистификациям, чтобы доказать реальность тезиса, а идеалом его является произведение, составленное из цитат различных авторов. Борхес исходит из идеи абсурдности истории и непознаваемости бытия и полагает, что будущее

литературы — не за реализмом, а за «магизированной» остросюжетной прозой. Мировую известность Борхес обретает с 50-х гг., тогда же он становится директором Национальной библиотеки Буэнос-Айреса. Всемирно известно его изречение: «Рай — это библиотека». Можно назвать несколько характерных новеллистических сборников Борхеса: «История вечности» (1936), «Вымыслы» (1944), «Новые расследования» (1952), «Книга песчинок» (1975). Влияние Борхеса на современную интеллектуальную литературу и университетскую филологическую среду огромно, хотя его новеллы, предоставившие классические рецепты для нарождавшегося направления, постмодернизма, представляют собой, в сущности, бесконечные вариации на весьма ограниченный набор тем или идей и оттого довольно однообразны по смыслу.

В творчестве «магических реалистов» со всей яркостью проявился неповторимый вклад латиноамериканской прозы в историю мировой литературы. Чертами нового стиля и метода стало прежде всего обращение к мифологическим традициям, причем на сей раз это был не библейский или античный, а местный — индейский или африканский миф. Вместе с мифом в современную латиноамериканскую прозу пришли и попытки осмысления этноистории, реалии и ритмика, заимствованные из аборигенных языков, комплексы сознания, философские идеи, наконец, жанровые формы, подсказанные местным фольклором, — заклинания и заговоры, эпика, лирические песни и многое другое. Человек и природа Латинской Америки впервые обрели собственное художественное лицо, обусловленное исконной образностью.

Мигель Анхель Астуриас (1899—1974), потомок древних майя, пройдя европейскую писательскую школу сюрреализма, неожиданно пришел к необходимости «измерить все индейской мерой». Другими словами, Астуриас на свой лад повторил вывод У. Фолкнера в США, который убедительно выстроил художественно-мифологический портрет своего края: послевоенный Юг потребовал возвращения к традиционности. Астуриас обратился к индейскому мифологическому сознанию, превратив его в способ художественного повествования еще в первой половине столетия («Гватемальские легенды» (1930). В романе «Сеньор Президент» (1946) Астуриас первым из латиноамериканских писателей вывел типичный образ диктатора местного, латиноамериканского пошиба, создал характерный облик «банановой республики», а также очертил образ народного борца с колониализмом (романы «Сильный ветер», 1950, «Маисовые люди», 1949, «Зеленый папа», 1954, «Глаза погребенных», 1960, и ряд других). В романе «Маисовые люди» многие идеи и приемы обрели вид этнокультурного манифеста. Бедняк-индеец напрямую повел диалог с Землей, которая потребовала от него защиты от произвола монополий и технократии:

«По твоей вине, Гаспар Илом, я, земля Илома, не смыкаю глаз.

По твоей вине, Гаспар Илом, мне, земле Илома, рубят топорами веки...

По твоей вине, Гаспар Илом, у меня, земли Илома, опаляют кустарники ресниц пламенем...»

Образная вязь и ритм этого повествования заставляет вспомнить о древней священной книге майя, «Пополь-Вух». Астуриас признавал, что она сильно помогла ему в создании своего художественного мира. Эстетические открытия Астуриаса послужили отправной точкой для целого направления писателей, задачей которых было выработать собственный язык для выражения латиноамериканской самобытности. Одним из них оказался **Алехо Карпентьер** (Куба, 1904—1980). В своих романах («Царство земное», 1949.

Век Просвещения», 1962, «Превратности метода», 1974, «Весна священная», 1978, «Арфа и тень», 1979, «Концерт барокко», 1975) он начал последовательно и органично соединять действительность с народной фантастикой, местный миф с конкретикой бытия, по-своему закладывая основы «магического реализма». При этом, несмотря на множественность толкований термина, имелись в виду некоторые повторяющиеся эстетические характеристики: романное время уподобилось мифологическому, ритмика обнаружила сильные следы сказового повествования и магического ритуала, некоторые герои оказались навеянными традицией, обращение к местной проблематике обрело общечеловеческое звучание. В «Царстве земном» вождь восставших негров с Гаити Макандаль, дабы разведать планы колонизаторов-белых, превращается в ящерицу и другие существа. Однако перед нами не модернистское «Превращение» Кафки, связанное с выявлением ненормального, дегуманизирующего процесса XX в., а напротив, пафос высвобождения сущностных сил человека во имя достижения счастья.

Некоторые латиноамериканские писатели старшего поколения обнаружили резкий поворот собственного творчества к «магическому реализму». Так случилось, например, с бразильцем **Жоржи Амаду** (1912—2001), который после ряда социально ангажированных романов 30—50-х гг. перешел к мифологизму «Лавки чудес» (1962), к «Терезе Батисте, уставшей воевать» (1972) и ряду других, в которых почерк его, резко изменившись, обрел черты убедительной и самобытной художественной силы. «Лавка чудес» особенно примечательна борьбой, развернувшейся на бразильской почве, между двумя наследиями — африканским и португальским. Расизму автор противопоставляет народные корни, а самобытность национальной культуры видится Амаду в органичном синтезе обоих наследий, и метис Педро Арканжо, знахарь, жрец и ученый-историк, обретает черты легендарного национального героя, тогда как сама латиноамериканская действительность предстает в виде народного праздника, карнавала, или метафорической «лавки чудес», где все возможно, потому что нет пределов чудесам самого бытия, опрокидывающим всяческие шоры и границы.

К более молодому поколению «магических реалистов» относятся Карлос Фуэнтес (Мексика, 1928), Г. Гарсиа Маркес (Колумбия, 1928) и Иан Кэрю из Гайаны. В творчестве Фуэнтеса поворот к «магическому реализму» произошел в романе «Смерть Артемио Круса» (1962). За ним последовал ряд новых произведений, а затем автор пришел к экспериментальному роману «Сожженная вода» (1980) и пьесе «Все кошки серы» (1990). Роман переосмысливает наследие мексиканской революции 1910 г., прослеживая судьбы нескольких ее участников или современников. «Сожженная вода» — ацтекский символ бытия и человека, что-то вроде «движения через крайности», единства противоположностей. В творчестве Иана Кэрю все программные положения «магического реализма» достигли отточенности манифеста — так случилось в емкой повести «Деревня Рим-Агрикола: фасад третьего мира» и скрытые за ним пейзажи» (1987). Писатель вознамерился показать необозримость и фундаментальную самобытность латиноамериканского мира; одновременно он понимает, что этот мир — лишь часть более широкого пейзажа — «третьего мира»: «Я приоткрыл дверь в фасаде, так, чтобы вы могли взглянуть на одну деревню третьего мира. Мои рассказы о Риме-Агриколе могут показаться вам необыкновенными и единственными в своем роде. Но в нашем третьем мире есть еще десять миллионов де-

ревень, десять миллионов человеческих миров с десятью миллионами историй, которые ждут, чтобы их рассказали».

Из всех латиноамериканских писателей современности наибольшая известность выпала на долю **Габриэля Гарсиа Маркеса** (р. 1928). Он, как и его предшественник Астуриас, удостоился за свою прозу Нобелевской премии. В числе наиболее примечательных произведений Маркеса — романы «Палая листва» (1955), «Недобрый час» (1961), «Полковнику никто не пишет» (1961), сборник рассказов «Похороны Большой Мамы» (1962). Однако именно роман «Сто лет одиночества» (1967) достиг мировой славы, быстро превратив автора в современного классика. О его персонажах уже написаны кипы книг и статей, о семействе Буэндиа, героях легендарного романа, сложены песни. За ним последовали романы «Осень патриарха» (1975), «Хроника одной объявленной смерти» (1981), «Любовь во время холеры» (1985), «Генерал в лабиринте» (1989) и другие книги.

Однако определить своеобразие художественного метода «**Ста лет одиночества**», да и всего творческого «почерка» Маркеса не так-то просто. В центре повествования — семейство Буэндиа, история которого в нескольких поколениях проведена через всю историю Латинской Америки, которая здесь приобретает облик деревеньки Макондо. Эта история от сотворения мира, через освоение земель первопоселенцами (индейцы, правда, остаются за пределами замысла), парадоксальность исторических контактов с Европой, через эпоху кровопролитных гражданских войн и цепь любовных историй ведет к вымиранию рода Буэндиа вследствие болезни, присущей ему от рода: одиночества. Имена многих членов этого семейства символичны: патриарх-основатель Хосе Аркадио — представитель эпохи патриархальной Аркадии; его потомок Аурелиано Буэндиа (полковник) имеет в своем имени корень, означающий золото; он — детище эпохи «первоначального накопления», а последний в роду, Аурелиано Бабилонья (семейство в целом предстает как Вавилон, рухнувший под тяжестью грехов), и вовсе возвращает читателя в первобытный хаос. История предстает в книге замкнутым кругом, хотя имя семейства не менее символично: «Добрый день!», а его история словно призвана разомкнуть круг исторического одиночества латиноамериканской культуры. Ряд черт яркого повествования Маркеса: заявляет о принадлежности романа к «магическому реализму»: таковым является сильное карнавальное начало произведения; двойственный персонаж-хитрец по имени Мелькиадес, цыган-посредник между замкнутым миром Макондо и разомкнутым внешним миром; дуализм бытия, неотделимость жизни от смерти, взаимопроницаемость обоих миров и некоторые другие особенности. Однако пристальный взгляд выявляет в произведении и немало черт, выдающих сильное влияние постмодернистской поэтики. К ним, конечно же, относятся иронизирующий, как бы «двойственный» принцип повествования, где верить любому факту невозможно, ибо он ставится под сомнение последующим; отказ от портретной «объемной» характеристики персонажей, отчего они «плывут» в сознании читателя (всего в семействе двадцать два родича в разных поколениях, чьи имена, варьируясь, неоднократно повторяются); эскалация насилия приводит к утрате связи с реальностью, а появляющийся в финале свиток обнаруживает условность изображаемого, ибо история Буэндиа, как выясняется, не происходит в реальности, а существует в воображении последнего представителя рода Буэндиа, читающего диковинные письма на колдуна — цыгана Мелькиадеса. Чего тут больше — европейской игры в повествование или попытки выстроить самобытную и единственно возмож-

ную художественную протяженность — сказать трудно. Библейская модель бытия (от Сотворения к Апокалипсису) или цикличность мифологического времени — спор, заложенный внутри самого шедевра Гарсиа Маркеса, порождающий напряженные дискуссии о нем.

Таким образом, наивысшим достижением латиноамериканской прозы второй половины XX в. стал ее уникальный голос в хоре всемирной литературы, заявивший об уникальной красочности латиноамериканского мира, о «празднике человеческого характера» (по словам Валентина Распутина), о том, как много свободное сочетание фольклорной и литературной традиции способно открыть в мире набирающего силу глобализма. Благодаря опыту, накопленному латиноамериканскими прозаиками, стало возможно строить концепции национальной самобытности всей общности культур и стран, представляющих Латинскую Америку.

* * *

Примерно в то же время сходные процессы набирали силу и в африканской литературе. К середине XX в. Африка начала оправляться от многовековых последствий работорговли и междоусобиц, культивируемых колонизаторами, и встала на путь реформ, столкнув родовую патриархальность с требованиями современной цивилизации. Как и в Латинской Америке, новой волне африканских писателей предшествовал ряд литераторов-негров, заимствовавших литературные формы у белых колонизаторов — французов, англичан и др. Однако чувство рождающейся политической независимости нашло отражение и в независимости литературной; первое и второе шло бок о бок, то и другое одинаково давалось кровью, и двуязычие африканских писателей сказалось в новаторстве повествовательных форм, модели для которых пришли из традиционной словесности, пусть выраженной средствами «иностранный языка». Как и в латиноамериканском романе, в повествовании писателей новой волны стали сильно сказываться следы устной традиции, фольклорности.

С наибольшей выразительностью это проявилось в творчестве нигерийских писателей (что дало повод говорить о своеобразном «**нигерийском возрождении 1960-х годов**»), у которых борьба за политическую независимость непосредственно сочеталась с борьбой за новый художественный язык.

Самым ранним литературным явлением такого рода стал **Амос Тутуола** (р. 1920), впервые выразивший в литературном повествовании устное мифологическое сознание африканца. Повесть «Любитель пальмового вина» (1952), обличьем напоминая сказку, явилась, однако, авторским «Путешествием в город мертвых» (название русского перевода) и одновременно — персональным поиском культурных корней. За ней последовали описания в том же духе, с повествовательной точки зрения весьма нелегкие для восприятия европейского читателя: «Моя жизнь в лесу духов» (1954), «Зимбия и сатир из Темного Леса» (1975), «Храбрая африканская охотница» (1958), «Знахарка из далекого города» (1981), «Деревенский колдун и другие рассказы» (1990) и др. То, что происходит в произведениях Тутуолы, похоже на мир сновидений, где герою встречаются фантастические существа, а сам он рассказывает небылицы, хотя исповедально-личностное начало сочетается в рассказчике с народным сознанием.

Немало афроамериканских писателей вынуждены были из-за своих демократических убеждений эмигрировать за пределы своей страны, оказав-

шейся под властью диктаторского режима. Так в США обосновался нигериец **Чинуа Ачебе** (р. 1930). Творческий путь он начал наиболее известным своим романом «И пришло разрушение» (1958). Роман является хроникой жизни Оконкво, вождя деревни Игбе, с того момента, как он удаляется в изгнание за непреднамеренное убийство соплеменника и спустя семь лет возвращается. Эти события совпадают с усилением активности белых миссионеров и наступлением колониальных властей на традиционное общество. Роман примечателен воспроизведением племенных верований и психологической дезинтеграции, совпадающей с социальной, что характерно и для романов «Почка больше нет» (1960), «Стрела бога» (1964) и «Человек из народа» (1966). Проза Ачебе отличается проблемностью и написана так, что перед читателем возникает полное ощущение картины мира, показанной «изнутри» аборигенного общества, однако при этом мы видим и историческую неотвратимость наступления цивилизации, распространяемой белыми. Болезненна поступь истории, в которой смысл если не утрачивается, то становится амбивалентным. Таково содержание романа «Стрела бога», в котором старейшина и жрец африканского бога, столп исконных обычаев и традиций, возмнивший себя карающим посланником божьим, становится мишенью собственного характера — или стрелой бога, направленной, чтобы покарать его самого...

«Восемьдесят лет потребовалось на то, чтобы африканец смог получить Нобелевскую премию», — заявил в своей речи нобелевскому комитету **Воле Шойинка** (р. 1934), нигерийский прозаик, драматург, актер и поэт. Его романы «Интерпретаторы» (1965) и «Время беззакония» (1973) соединили антиколониальную проблематику с мифологическим мышлением предков. Наибольшей известности Шойинка, однако, добился в драме. Его пьесы «Танец леса» (1855), «Сильный род» (1963), «Смерть и конюший короля» (1975) и другие стали событием международного значения. Шойинка нередко прибегает к мифу и магии для иллюстрации и аргументации логики культурной самобытности, как это происходит в пьесе «Сильный род». Местный миф, можно сказать, становится документом. Здесь, как и в самой проблемной его пьесе, «Смерть и конюший короля», сталкиваются европейская и аборигенная системы ценностей. Английский чиновник настаивает на сохранении жизни старого конюшего, который, согласно традиции, обязан совершить самоубийство, дабы сопровождать умершего короля и тем обеспечить процветание соплеменников. Достойная смерть ставится в культуре африканцев выше никчемной или бесполезной жизни. Пьесы Шойинки утверждают правоту исконных традиций и общественной (племенной) морали над самоуправством и произволом чужаков, откуда бы те ни происходили, поскольку они — прежде всего разрушители человечности.

Среди более молодых африканских прозаиков заметно выделяется **Айи Квеи Арма** (Гана) (р. 1939). К числу его романов принадлежат «Прекрасные еще не родились» (1968), «Осколки» (1970), «Почему мы так благословенны?» (1972) и «2000 сезонов» (1973). Наибольшую известность среди них приобрел роман «Целители» (1978). Этот роман разворачивает многофигурную картину африканской истории XIX в., а в центре ее изображаются попытки молодых мыслящих африканцев, хранящих традиции «целителей», связать воедино сложный и противоречивый узор бытия в целом — конечно же, постигая смысл собственной этноистории. В творчестве Ачебе, Армы, Воле Шойинки, Киприана Эквензи (Нигерия) и Нгуи Ва Тхионго (Кения) современная проза Африки выдвинулась в ряд серьезных литературных факторов современности, с которым западная литературная тради-

ция уже начинает завязывать серьезный читательский и академический диалог.

* * *

Двадцатый век стал эпохой медленного, но ощутимого подключения к мировой литературной традиции и таких исторически обособленных и географически удаленных стран, как Канада, Австралия и Новая Зеландия.

На протяжении XX столетия в **канадской литературе** отчетливо выделилось две литературы: франко- и англоканадская, где вторая традиционно превалирует численно и художественно. К числу наиболее известных прозаиков-англоканадцев принадлежат Фарли Моуэт и Морли Каллаган, а в последние десятилетия — Робертсон Дэйвис, Маргарет Лоренс и Маргарет Этвуд. В их творчестве преобладает социально-психологическая проза.

Робертсон Дэйвис (р. 1913), журналист, драматург и прозаик, проделав длинную творческую карьеру, к 70-м гг. занял положение классика канадской литературы, завоевав немало литературных призов. Наибольший вклад он внес как романист, создав две трилогии. Повествовательная манера Дэйвиса весьма интеллектуальна; она навеяна Шекспиром, а темы обращены к канадской провинции. «Смесь превратностей» (1958), как и другие романы первой трилогии, представляет собой комедию нравов и повествует о природе искусства, познаваемой молодой певицей Моникой Голл. Вторая трилогия, включающая романы «Пятый бизнес» (1970), «Мантитор» (1972) и «Мир чудес» (1975), сфокусирована вокруг полета снежка, скрывавшего внутри камень. Фатальный бросок предопределил судьбы нескольких людей, каждый из которых, выступая рассказчиком, организует картину бытия по-своему в каждом из романов.

Маргарет Лоренс (р. 1926), получившая с 1961 г. ряд литературных премий, начала писательскую карьеру, создав ряд антиколониалистских по духу произведений об Африке, где провела немало лет. Затем она обратилась к канадской глубинке, избрав предметом изображения маленькие городки в прериях с их конфликтом бывшего и нарождающегося нового. Активно экспериментируя с повествовательным временем, Лоренс ставит в центр романов женские персонажи. Писательница прославилась серией романов, принадлежащих к «циклу о Манауаке»: «Каменный ангел» (1961), «Шутка бога» (1966), «Живущие в огне» (1969) и «Кудесники» (1974), который считается вершиной ее творчества.

Австралийская и новозеландская литературы в XX в. постепенно проникаются чувством национальной самобытности, однако на протяжении всего столетия они еще объединяются вокруг традиционных англоязычных повествовательных форм. В австралийской литературе происходит становление реализма — в социальных романах Генри Лоусона, Катарини Сусанны Причард и Э. Вэнса Палмера. Все они написаны в духе традиционного бытового реализма. В 40—60-е гг. к ним добавляется Алан Маршалл (1902—1984), сильный своим демократизмом и оптимистическим настроением. Проза Джуды Уотена и Патрика Уайта, сочетающая модернистские приемы с реализмом, завершает картину развития австралийской прозы в XX в.

Немало параллелей с эволюцией австралийской литературы можно найти в литературе новозеландской. Реалистическая психологическая новелла Кэтрин Мэнсфилд (1888—1923) сменяется в 30—40-е гг. становлением социального романа. Новый рубеж в 60-е гг. представляет собой творчество писателей-маори, часть которых пишет и на родном языке. Среди них выделяется прозаик Вити Ихимаэра.

* * *

Термин «этнические литературы», как правило, относится к тем художественным явлениям, которые составили своего рода «субкультуру» внутри западного типа цивилизаций; основой их являются традиционные культуры. В литературном отношении термин относится к литературам, основанным на устном начале, народной культуре и этике природы. Они существуют внутри «основного потока» и сложившегося канона ведущей национальной литературы. Наибольшую значимость такого рода явления обрели в литературах США и Канады. Примерно в середине 60-х гг. рождение таких этнических литератур заставило Америку пересмотреть основы национального литературного канона — иначе говоря, всю свою литературную историю. Общественность США и Канады вынуждена была повернуться в сторону признания национальных меньшинств. В их числе выделились, состоявшись как литературные явления и заняв прочное место в национальном сознании, четыре этнических литературы: индейская, мексикано-американская, азиато-американская и, конечно, афроамериканская. Все они сложились на основе гражданского движения за равноправие и стали естественным продолжением политических акций неповиновения 60-х гг.: захватов традиционных территорий с целью утверждения прав на них, стачек, демонстраций и т. д.

Индейская (иначе литература «коренных американцев») основывается на доколумбовых устных традициях Северной Америки, переосмысленных в духе современных повествовательных приемов. В результате рождается художественный синтез, резко отличный от окружающего литературного творчества как по системе утверждаемых ценностей, так и по особенностям повествования. Индейцы представляют сегодня наиболее традиционный элемент американского общества, сильнее всего отразивший конфликт архаичной культуры и цивилизации.

Круг индейских писателей уже насчитывает литераторов нескольких поколений. Однако признанным основателем новой традиции в литературе США стал писатель из племени кайова **Н. Скотт Момадэй** (р. 1934), прозаик, поэт, драматург и художник-график. Его перу принадлежит роман «Дом, из рассвета сотворенный» (1968), получивший Пулитцеровскую премию, повесть «Путь к Горе Дождей» (1969), автобиографическая книга «Имена» (1976), роман «Древнее дитя» (1990), книга смешанного жанра «В доме Медведя» (1992) и ряд других.

Роман «Дом, из рассвета сотворенный» («House Made of Dawn») стал историко-литературной вехой, отделившей период «невидимости» и безвременья индейской литературы внутри американского общества от современного ее состояния, которое уже прошло период формирования, вступив в пору зрелости. В романе Момадэя оказалось выражено так много нового и в столь непривычной форме, что вокруг книги на какое-то время возникла стена недоумения. Впервые на страницах романа предстали социальные типы современных индейцев, показанные «изнутри», и самым главным среди них стал «маргинальный герой» — личность, поставленная историей на грань традиционной культуры и цивилизации. Причины этой маргинальности, однако, вынужденные. Авель, ветеран Второй мировой, не в силах вернуться к гармонии традиционного прошлого, к простой деревенской жизни, но и не в состоянии войти в гущу «доминирующей» культуры, в мир американского мегаполиса. Можно понять, что это происходит как от внутренней неспособности героя принять господствующие индивидуалистические ценности, так и от нежелания государства принять индейскую традиционность. Скитаясь по

разным краям, герой в финале возвращается домой, начиная ритуальный бег во имя поддержания жизни и природы, но нам не дано знать, чем этот бег завершится: гармонией, дальнейшим отчуждением или даже смертью.

Однако, как бы ни сложилась судьба индивидуального героя, тема народа и его культуры заявлена со всей силой оптимизма. В ее поле развернута мысль о том, что исконность и давность индейских культур США являются залогом их выживаемости.

Повесть «Путь к Горе Дождей» стала книгой, столь же артистично выполненной, сколь и оригинальной в жанровом отношении. Автор поставил в ней проблему этноистории — взгляда самого народа на его собственный исторический путь. Воображение писателя воссоздает историю миграции своих предков, племени кайова, по Американскому континенту; странствия, в ходе которого состоялось рождение, становление и упадок народной культуры, стимулированный вторжением европейских завоевателей. Изобразительный ряд книги имитирует традиционные пиктографические хроники кайова, придавая объемность и синкретизм нетрадиционному повествованию, выдержанному одновременно в трех планах: мифологическом, историко-документальном-мемуарном и эмоционально-личностном. Поначалу эти голоса звучат раздельно, но по мере развития повествования (т. е. становления народа) сливаются в органичное целое. Момадэй — писатель малой формы, поэтому даже объемные повествования у него расчленяются на пассажи, фразы и обороты, поражающие своей ритмикой и выразительной завершенностью. По мере развития своей творческой карьеры писатель все больше выявлял мудрость взгляда на мир, выражающуюся в афористичности формулировок.

Среди писателей, активно развивающих литературу коренных американцев, следует назвать Джеральда Визенера, Лесли Мармон Силко, Джеймса Уэлча, Хаймийостса Сторма, Луизу Эрдрик, а из молодого поколения — Шермана Алекси.

Роман **Лесли М. Силко «Церемония»** («Ceremony», 1977) стал одной из наиболее популярных книг прозы коренных американцев. «Маргинальность» героя романа, юноши Тайо из селения Лагуна, объясняется болезнью духа, которую он навлек на себя во время Второй мировой войны, отчего и по возвращении домой, в индейскую деревню на Юго-Западе США, герой не может найти исцеления. Ему в конце концов оказывается в силах помочь шаман «нового типа», который объясняет, что в ходе исторических потрясений и перемен традиционные обряды, дабы не омертветь, также должны меняться. Роман Силко необычен по форме: эпический сюжет сопровождается поэтическим циклом мифов, поверяющих вечностью сиюминутность устремлений героев. В финале Тайо удается обрести гармонию с самим собой и с миром, — но таков ли типичный удел индейского юноши?

Коммерческий и критический успех выпал на долю **Л. Эрдрик**, чей творческий путь продолжается уже не одно десятилетие. Ей принадлежит тетралогия «Приворотное средство», «Свекольная царица», «Следы» и «Дворец бинго». Она рассказывает о жизни индейской резервации, в частности — о судьбе нескольких поколений чипчевейских семейств, ищущих счастья и справедливости, в том числе и в единении с народным прошлым. «Приворотное средство» (1984), самый яркий из них, представляет собой роман в новеллах, выполненных ярким, энергичным языком, с мастерскими характеристиками героев, с установлением ироничного — и в то же время серьезного — контекста, определяющего повседневную жизнь индейцев. Благодаря Джеральду Визенору, Луизе Эрдрик и Шерману Алекси перед читателем

впервые возникает картина жизни в индейской резервации, полная бедности и повседневных трагедий, но согретая оптимизмом, человечностью и жизнелюбием.

В поэзии, помимо Момадэя, индейскую литературу представляют десятки имен, среди которых выделяется имя ирокеза Мориса Кенни, автора нескольких стихотворных сборников, а также лироэпических поэм «Черная ряса: Исаак Жог» и «Теконватонти: стихи о войне». Преимущественного внимания заслуживает и поэт из селения Акома Саймон Ортис, которому принадлежит множество поэтических сборников; современная индейская поэзия вдохновляется народными песенными традициями, образами, этикой и философией бытия. В индейской литературе на первый план выходит категория природы, поскольку возникновение экологической проблемы в мировом масштабе смыкается с требованиями традиционных обществ, чья жизнь зависит от естественного окружения и для которых естественный порядок свят, ибо определен богами. Для них самоочевидно, что жизнь на Земле рассчитана природой в ритмах человеческой и естественной жизни, а не определяется конъюнктурой капитала, диктатурой рынка или выборами в органы власти.

На фоне интенсивного становления литературы коренных американцев претерпела «второе рождение» и **афроамериканская (иначе — черная) литература США**, уже насчитывавшая в своих рядах не одно поколение писателей и поэтов, включая десятки известных имен. Однако следует вспомнить о том, что еще в первой половине столетия о творчестве «черных» писателей не говорили как о самостоятельной литературе. Такие выдающиеся вершины, как Ричард Райт, или самобытные явления вроде Джина Тумера представлялись критике и читателю единичными. В своем собственном качестве литература афроамериканцев родилась в лоне «Чёрной революции» второй половины 60-х гг., когда черные заняли активную позицию в борьбе за свое равноправие. Тогда это проявилось в радикализме Лероя Джонса (Амири Барака) и социальных романах Джеймса Болдуина, в экзистенциальной окраске «Невидимки» (1952) Ральфа Эллисона. Эти писатели своим творчеством боролись за признание черной литературы в обществе белых. Спустя два десятилетия легко наблюдать результаты их подвижничества: черная литература преподается в крупнейших университетах США, и делают это часто уже черные критики, возник черный кинематограф и журналы для черных. Существенно изменилась и направленность литературы. В сравнении с литераторами более старшего поколения, такими, как Джеймс Болдуин или Ральф Эллисон, возникновение нового поколения писателей оказалось качественно иным, поскольку потребовало возвращения к первоосновам истории и культуры черных американцев. Алекс Хейли с его эпопеей «Корни», Эрнест Дж. Гейнс с его обращением к традиции черных автобиографий и особенно романистки Тони Моррисон (лауреат Нобелевской премии) и Элис Уокер «освободили» черную прозу от скованности, обусловленной стереотипами американского мышления. К этим достижениям следует добавить «черную» драму и десятки имен «черных» прозаиков, драматургов и поэтов.

Многогранная деятельность Тони Моррисон (как прозаика, критика, преподавателя, издателя) составила эпоху в истории литературы черных американцев и национальной американской литературы в целом. Роман Тони Моррисон «Возлюбленная» («Beloved», 1987), получивший Пулитцеровскую премию, является верным отражением жизненного опыта черной рабыни середины XIX в. Романы писательницы стали серией произведений, объеди-

няющих устное и письменное начала, музыку и литературу, женскую и мужскую проблематику¹.

Бурный старт **мексикано-американской литературы** (или литературы чикано) привел к появлению самостоятельного художественного «почерка» и политико-культурного движения, в рамках которого возник роман «И не разверзлась земля» Томаса Риверы (1971), ставший манифестом мексикано-американской литературы, пьесы Луиса Вальдеса, поэзия Алуристы и Гэри Сото. В художественной прозе подлинным первооткрывателем духовного и повседневного мира чикано следует считать Рудольфо Анайю, вслед за которым получило развитие творчество Дениз Чавес, Дагоберто Гилба, Сандры Сиснерос и ряда других литераторов.

Разумеется, наибольший вклад среди них приходится на долю **Рудольфо Анайи** (р. 1937) — ведущего прозаика, драматурга и поэта мексикано-американцев. Ему принадлежит заслуга создания мексикано-американского художественного мира, и хотя на его счету уже свыше дюжины книг прозы и поэзии, славу ему принесла трилогия о людях Астлана (так именуют чикано Юго-Запад США): «Благослови меня, Ультима!» («Bless me Ultima», 1972), «Сердце Астлана» (1976) и «Тортуга» (1979). Позже они дополнились сборниками рассказов, повестями и драмами, а затем — серией мистических детективов «Лето сна» (1995), «Осень на Рио-Гранде» (1996), «Шаманская зима» (1999), имеющими ярко выраженную региональную направленность.

Анайя — писатель с сильным влиянием устного слова и мифологического мексикано-индейского начала. Несмотря на глубинный драматизм бытия, мировосприятие его оптимистично, жизнеутверждающе. Эти особенности писательского почерка наиболее ярко проявились в романе «Благослови меня, Ультима!». Перед читателем предстает мир мексикано-американского подростка по имени Антонио, взрослеющего во второй половине XX в. в небольшой деревеньке Юго-Запада. Бытовой уровень повествования лишь оттеняет его мифологический символизм: отец Антонио, дорожный рабочий, одновременно выглядит как мифологический бог-Солнце, с вечным огнем непокая в крови, говорящем о наследии конкистадоров; мать же происходит из земледельческого (читай: индейского) рода Луна, открытого мифологической сезонной мудрости Земли. Перед нами не только роман-миф, но и роман воспитания, и одновременно — книга о культуре, ибо в жизнь семьи Антонио входит народная целительница Ультима, чья жизнь отдана борьбе за утверждение добра. В сложном мире соперничества вселенских сил космоса и хаоса Антонио предстоит выстроить собственный путь, создать собственный «сон-мечту» о будущем. Проза Анайи проникнута лиризмом и музыкальностью, эмоционально насыщена. В ней сказываются черты билингвизма (влияние испанского языка).

Вся мексикано-американская литература активно обращается к мифологической символике для построения узнаваемого контекста и наполнена верой в торжество народного начала.

Из числа азиато-американских писателей, возникших примерно на рубеже 60—1970-х гг., национальную известность приобрела китайско-американская писательница **Максин Хонг Кингстон** (р. 1940) с ее автобиографической книгой «Воительница» (1976), а также «Китайцы» (1980) и «Обезь-

¹ Творчеству Тони Моррисон посвящен специальный раздел в главе о прозе второй половины века.

янка-путеводительница» (1989). Широкую известность завоевала и **Эми Тен** (Тань, р. 1952) с ее романом «Клуб счастья и удачи» (1989) и рядом других произведений. Предмет их повествований составляет драматическое утверждение катаяско-американской самобытности, попытка «прижизнить» на почве новой родины духовное богатство старой и разобраться в том, какая из них более реальна.

* * *

Появление в XX в. на литературной карте мира новых континентов, изменивших понятие о центре и периферии мирового литературного процесса, показало глубокую неоднородность развития литератур, а также относительность канонов, выявило односторонность оценок историко-культурных феноменов, наконец, просто расширило понятие о литературной ойкумене.

Феномен «этнического писателя» предстал явлением особого рода; его личность вбирает в себя века, по-новому соединяя фольклорные и литературные владения, сопрягая миф и современность, настаивая на приоритете человеческого, коллективистского и природного начал.

Уроки «этнических литератур», прозы «третьего мира» и «магического реализма» выглядят особенно масштабно на пороге XXI в., когда литература как особый род человеческой деятельности и индивидуального творчества угрожает отойти в небытие под натиском «массовой культуры», компьютеризации и индустрии развлечений, устанавливающих тотальную атрофию мысли, памяти и вкуса.

ЛИТЕРАТУРА

- Башмакова Л. П. Проблемы развития современного американского романа (Р. Райт, Р. Эллисон, Дж. Болдуин). Краснодар, 1979.
 Бейлис В. Л. Воле Шойинка. М., 1977.
 Ващенко А. В. Америка в споре с Америкой. Этнические литературы США. М., 1988.
 Вороненко Т. В. Мексикано-американский феномен в литературе США. М., МГУ, 1992.
 Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.
 Кутейщикова В. Н., Осоват Л. С. Новый латиноамериканский роман. 50—70-е годы. М., 1983.
 Глостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М., 2000.
 Цинцадзе Т. Очерк развития негритянской литературы США. Тбилиси, 1983.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА

Если человек должен быть дан полностью, он должен быть дан сначала в его отношении ко Вселенной, затем — к истории и только после этого — к другим людям и всему человечеству.

Герберт Уэллс. «Мир Вильяма Крисольда» (1926)

Хронологические рамки рассмотрения материала в учебнике — с 1900 по 2000 г. Век закончился, и последующие годы входят в череду лет уже нового столетия. Однако в данном разделе будет фигурировать произведение, на обложке которого значится: «2001 год». Не год издания (роман вышел в 1968 г.), а часть названия. Речь идет о романе английского фантаста Артура Кларка «2001 год: Космическая одиссея». Правда, фантасты XIX и предыдущих столетий заглядывали и в более отдаленные времена, однако именно к XX в. относится формирование научной фантастики как литературного движения, значительно более широкого, чем особенности творчества отдельных писателей. И все-таки мы выделяем рассмотрение научной фантастики в отдельную главу, чтобы отчетливее показать специфику ее эволюции в XX в. Видимо, в дальнейшем сделать это будет уже сложнее, потому что элементы, выработанные в недрах научной фантастики, все активнее включаются в творческие ресурсы писателей-нефантастов.

В главе об антиутопии как об особой литературной форме шла речь о Герберте Уэллсе как о родоначальнике научной фантастики XX в. Но прежде чем нарисовать картину развития фантастики в XX столетии — небольшой экскурс в прошлое, чтобы яснее стало направление эволюции.

Вторым именем, встающим в сознании любого культурного человека при упоминании понятия «научная фантастика» наряду с Уэллсом, будет **Жюль Верн** (Jules Verne, 1828—1905), француз из Нанта, первым в серии из 80 романов «Необыкновенные путешествия» (1863—1919) нарисовавший картину нового мира, ставшего доступным человеку в те годы. Самым знаменитым литературным созданием Верна стал «Наутилус» — электрическая подводная лодка с неукротимым капитаном Немо, борцом за свободу. «Подвижное в подвижном», девиз Немо и Наутилуса, можно назвать и девизом научной фантастики. При всем многообразии сюжетов и жанров романов Верна они проникнуты чувством открытия бескрайних просторов планеты, многообразия животного и растительного мира Земли, культур населяющих ее народов. Открытия, ставшего возможным благодаря неутомимости ученых и исследователей, благодаря науке. Научным романом назвал французский фантаст тот жанр, в создании которого участвовал столь плодотворно. А

¹ Последние тома увидели свет после смерти автора. — Прим. авт.

чувство открытия, открытости, бесконечности познания американцы называли впоследствии, в 30-е гг. XX в., «sense of wonder» — удивлением перед тайнами природы, Вселенной.

Здесь стоит выделить особое качество фантастики, отграничивающее ее от мистики и **мистицизма**, также восходящих к понятию тайны. Читатели неосознанно, но четко ощущают разницу между научной фантастикой и романами Е. Блаватской и книгами А. Безант, создававшимися на рубеже XIX и XX вв. Любитель литературы оккультной не станет читать научную фантастику, как, впрочем, и наоборот. Познание у Верна не ограничивается лишь головным осознанием, это всегда и душевное приятие или неприятие (как у профессора Аронакса в «80 000 километров под водой» или Гектора Сервадака в одноименном романе), но мир для его героев познаваем. Мистики изначально считают невозможным постижение тайны: перед ней можно лишь благоговеть или ужасаться ей. Барьер «посвященности», доступности лишь для избранных в научной фантастике не существует. Познание включается авторами в число наиболее универсальных качеств человека, а морально-этический выбор в ситуации познания становится одним из основных двигателей развития сюжета, зерном конфликта и путем разрешения его.

Из литературного наследия Жюль Верна выделим для более подробного рассмотрения два романа, которые наиболее существенны при анализе эволюции научной фантастики в XX в., — «**Таинственный остров**» («L'île mystérieuse», 1874—1875) и «**Кораблекрушение «Джонатана»**» («Les naufragés du Jonathan», 1909).

В первую очередь данные произведения со всей очевидностью доказывают, что Верна привлекали не научные открытия и технические изобретения как таковые, а изображение отношений между людьми, осваивающими мир с применением новых возможностей. Ситуация «необитаемого острова», робинзонада изначально интересовала французского фантаста именно возможностью изобразить то новое, что могут любые современные люди, даже дети, достичь наедине с дикой природой, если они наделены пытливостью и смекалкой («Два года каникул», 1888). В романе «Таинственный остров» писатель тщательно подходит и к экспозиции, заставляя воздушный шар, уносящий героев на остров, подняться из самой гуши событий Гражданской войны Севера против Юга в США, и к изложению устройства жизни на острове инженера Сайруса Смита и его товарищей, которые применением научных познаний добиваются даже некоего комфорта и обороняются от пиратов, и к развязке событий с помощью капитана Немо. Самым существенным после прочтения романа остается эмоциональный заряд от совместного труда и взаимопомощи героев, не теряющих человеческого лица перед испытаниями. И капитан Немо не выдерживает позиции стороннего наблюдателя: колонисты Гранитного замка завоевывают его уважение и заслуживают его помощи. В более позднем романе «Кораблекрушение «Джонатана» перед нами опять колонисты поневоле и снова необитаемый остров, но главным героем Верн делает теперь именно человека, который избрал основным жизненным принципом невмешательство в чужие дела как квинтэссенцию понимания им свободы — анархиста Кау-джера. Человек, который не хотел никому навязывать своей воли и считал государственное принуждение неприемлемым, становится спасителем группы колонистов, выброшенных бурей на один из островков Огненной Земли, после чего те избирают его своим губернатором. Кау-джеру удается превратить остров в свободный порт и даже

сделать его процветающим, но несовместимость принципов «свободного предпринимательства» с истинной духовной свободой делается предметом детального изображения писателя. В финале Кау-джер оставляет столь нежеланный ему пост и отправляется на специально выстроенный для него маяк: жить там, независимо ото всех, но служить всем.

Заменим остров далекой планетой — и сразу станет ясно, что роднит этот внешне вовсе не содержащий элементов фантастики роман с другими фантастическими произведениями современности: сопоставление возможностей отдельного человека с более широким жизненным контекстом, вынесение проблем на уровень больших обобщений. Социальная проблематика, но в специфическом ракурсе экстраполяции проблем в некую условную среду для выявления существенных для будущего моментов развития.

Вместе с героями Верна, произведения которого почти сразу по выходе в свет переводила на русский язык украинская писательница, публиковавшая свои произведения под псевдонимом Марко Вовчок, выросло целое поколение читателей, уже готовых воспринимать «научные романы» на любые темы. Вокруг лежал удивительно увлекательный мир, а новые достижения науки сулили невиданные доселе переживания. Правда, слышались и голоса скептиков и пессимистов, указывавших на опасности овладения огромными неизведанными силами природы, на несоразмерность человеческих притязаний и скрытой мощи мироздания. У недавно укрепившегося «научного романа» в стиле Ж. Верна появился оппонент в виде **антиутопии**, наиболее устойчивой чертой которой стало сомнение в способностях человека преодолеть вековечное возвращение «на круги своя», уйти от повторов прежних ошибок, утверждение неизменности человеческой природы. Одним из наиболее известных примеров антиутопии в литературе начала XX в. стал роман французского писателя Анатоля Франса «Остров пингвинов» (1908), где автор обобщил и в гротескной форме (действующими лицами являются по ошибке крещенные пингвины) выразил опыт нескольких французских революций.

Антиутопия — синтетический жанр, использующий внешние формы своего «оппонента» утопии, с одной стороны, и формы психологического романа — с другой¹.

Научная фантастика также опирается на исторически предшествующие формы, однако вносит специфические черты, как обеспечивающие жанровую устойчивость научно-фантастического романа, так и обладающие способностью к саморазвитию, обогащению изображения человека в расширяющемся мире бесконечного познания.

В качестве форм-предшественников наряду с утопией, мифом, сказкой и басней следует указать путевые записки, описание нравов не известных прежде народов, натурфилософские эссе эпохи Просвещения. Вопросам предиссии научной фантастики посвящено немало исследований, наиболее обоснованным из которых по сей день остается «Что такое фантастика?» Ю. Кагарлицкого (1972). Вместе с тем в качестве полномасштабного явления культуры, охватившего все жанры не только литературы, но и искусства в целом, научная фантастика сформировалась именно в XX в.

Многих в наши дни раздражает засилье фантастики на кино- и телеэкранах: порой труднее найти фильм о реальных проблемах сегодняшнего дня,

¹ См. соответствующий раздел учебника, где антиутопии рассмотрены особо.

чем об инопланетянах, динозаврах и космических империях. У работников культуры, библиотекарей, преподавателей это зачастую вызывает нежелание разбираться в ситуации внутри фантастики литературной, и они однозначно не рекомендуют тратить время на «читиво». В то же самое время сложился круг произведений, единодушно признанных классикой фантастики, куда, помимо романов Жюль Верна и Герберта Уэллса, входят книги Станислава Лема, Рэя Бредбери, Артура Кларка, Айзека Азимова, Роберта Шекли. Налицо ситуация, так сказать, вынужденного признания явления искусства, до конца не осознанного литературоведами и критиками.

Область изучения научной фантастики, сформировавшаяся к концу 60-х гг. XX столетия, до сих пор подвергается тектоническим сдвигам, не обретя пока таких точек отсчета и критериев оценки, с которыми были бы совершенно согласны хотя бы еще двое исследователей помимо тех, кто их выдвигает и обосновывает.

Научно-фантастические произведения являются формой художественного осмысления современного и возможных миров, которые строятся с учетом (в качестве важного фактора эволюции) воздействия закономерностей развития науки и техники на человека, общество и природу. Причина притягательности миров, рисуемых писателями-фантастами, лежит в одном из коренных свойств человеческого мировосприятия: человека привлекает ощущение движения — познания или развития; ему также необыкновенно важно ощущать свою сопричастность этому движению и сопоставимость своей жизни, мыслей и действий с бесконечностью вечного движения, которое еще в древние времена получило название «универсум» — Вселенная. Научная фантастика добавляет звено, которое укрепляет связь настоящего с будущим, акцентирует внимание на этой связи, проводит ее сквозь множество явлений и жизненных ситуаций, тем самым приравнивая значение жизни современного человека будущей бесконечности. Отсюда проистекает специфика психологизма в научной фантастике, который несводим к раскрытию душевных движений индивидуума, а тем глубже, чем больше удастся автору уловить связей личного и вне- или надличного.

Неоднородность научной фантастики дает повод исследователям подразделять ее на техническую, приключенческую, политическую, социальную, биологическую, интеллектуальную и т.п. В подобной классификации, несомненно, отражаются внешнетематические и сюжетные черты произведений, но слабо просматривается их собственно научно-фантастическое ядро, сжатое зачастую до размеров научно-фантастической посылки, допущения, ситуации. Следует, однако, принимать еще во внимание общее для большинства фантастов восприятие мира как системы со множеством возможных вариантов развития. Воздействовать на выбор одного из вариантов будущего они пытаются через умы многочисленной аудитории читателей своих произведений (романы-предупреждения, альтернативная история — наиболее очевидные в этом отношении жанры научной фантастики).

Называя научную фантастику литературой мечты, идей, литературой о будущем, указывая на экстраполяцию событий и явлений как на наиболее существенную особенность при создании произведений, литературоведы еще не выработали единодушия и по вопросу о том, что такое научная фантастика в теоретико-литературном аспекте. Чаще всего ее называют жанром, несмотря на явную внутреннюю многожанровость и на огромный тематический разброс, калькируя, повторяя тем самым нетерминологичное английское слово «genre», означающее собственно «разновидность». Однако следует на-

помнить, что современная научная фантастика в XX в. развивалась прежде всего как движение (с периодическими изданиями¹, съездами любителей, журнальными обсуждениями новинок) и не утратила черт движения по сей день, в чем можно убедиться, побывав хоть раз на современном съезде любителей фантастики в одном из американских штатов, собирающих в среднем по 2—5 тысяч участников. А объединяет их свойство фантастики образно говорить о жизни в меняющихся, в первую очередь под воздействием естественно-научных открытий, но также и знаний в социальных, психологических и любых других областях, условиях, причем говорить всерьез. Научная фантастика обладает сущностным, онтологическим — говоря философским языком — свойством изображать человека в соотношении с эволюционирующей Вселенной, тем самым расширяя пространственно-временные рамки его существования. Таким образом, она ближе к художественному методу, и если не полностью укладывается в это понятие, то, во всяком случае, представление о научной фантастике как о художественном методе позволяет полнее понимать и лучше анализировать конкретные произведения. Если учитывать присущее реалистическому искусству во всех его проявлениях качество рассматривать мир как существующий, детерминированный, т. е. развивающийся по определенным познаваемым законам, которые, в свою очередь, детерминируют поведение героев произведения, то мы увидим генетическую близость большинства произведений фантастов именно реализму. Только причинно-следственные связи могут быть изображены отнюдь не непосредственным образом, и совсем не обязательно «в формах самой жизни»... Правда, на вопрос о том, какова она — эта жизнь — фантасты дают порой самые разнообразные ответы, выбирая в качестве повествователя фигуры совсем не обязательно человеческие: повествование может вестись «от имени» инопланетянина, робота, даже растущего возле дороги дерева (как у У. Ле Гуин в «Направлении дороги»). Однако постмодернистская вариативность повествования, как правило, читателя фантастики отталкивает и научной фантастике не свойственна. В научной фантастике действует принцип выбора детерминанты, после чего нельзя уже свободно «пересестись» на произвольно предложенную сюжетную линию. В этом плане научная фантастика по-прежнему преимущественно реалистична.

Прежде чем кратко остановиться на нескольких ключевых для развития современной научной фантастики именах, следует подчеркнуть, что фантастика обладает внутренней динамикой: изменяется тематика, стержневые образы и способы обрисовки характеров, стиль произведений, авторская установка.

В 1967 г. писатель и критик Деймон Найт, бывший тогда президентом Ассоциации американских писателей-фантастов, анализируя развитие своего отношения к научной фантастике, так выразил суть происходящих в ней изменений: «Научная фантастика околдовала меня своими прозрениями иных миров, лучше развитых, более разнообразных и увлекательных по сравнению с нашим [30—40-е гг. — Л. М.]. Со временем чары научной фантастики перестали быть для меня такими сильными, я уже не принимал ее целиком и полностью, стал разборчивее и ко многому относился критически [50-е гг. — Л. М.]. Теперь я искал в книгах фантастов те качества, которые вначале не

¹ Старейшему американскому научно-фантастическому журналу «Эмэйзинг сториз», основанному в 1926 г. Хьюго Герисбеком, уже три четверти века, а в последние годы развиваются тематические интернет-журналы, как профессиональные, так и любительские, так называемые фэнзины.

имели для меня решительно никакого значения: обоснованные экстраполяции, разработанные образы, отточенный стиль и многое другое. Сейчас [60-е гг. — Л. М.], когда мне уже за сорок, я нахожу в научной фантастике новые достоинства: она привлекает меня как двигатель философии и искусства, как выражение того, о чем никак нельзя иначе ни сказать, ни написать».

Во второй половине XX в. научная фантастика заметнее всего развивалась в США и Великобритании. Из многочисленных ее творцов в нашей стране наиболее известны Рэй Бредбери, Артур Кларк, Айзек Азимов и Роберт Шекли. За пределами англоязычного ареала всеми признано как выдающееся по глубине, оригинальности и тематическому охвату творчество польского фантаста Станислава Лема, японца Кобо Абэ.

Артур Кларк (р. 1917)

В английском языке есть идиома «serendipity», восходящая к роману «Три принца с Серендипа» Хораса Уолпола (1754) о том, как три уроженца знойного острова в Индийском океане приехали на Альбион и как непредвзятый взгляд позволил им подметить скрытое от аборигенов-англичан. Ровно двести лет спустя на Серендип, шире известный как Цейлон, впервые ступил писатель-фантаст Артур Чарльз Кларк, поселился там, а последние годы живет в Шри-Ланке почти безвыездно, покидая остров лишь для того, чтобы стать свидетелем космических свершений человечества (именно Кларк вместе с Уолтером Кронкайтом комментировал полеты программы «Аполлон» на Луну в прямом эфире) или чтобы получить еще одну заслуженную им высокую награду, которые в доме писателя в Коломбо занимают целую комнату. Но и сегодня, в возрасте 84 лет, он не потерял приметливости взгляда и остроты прозрения, отличавших его всегда. Астроном, первым выдвинувший в 1945 г. идею использования для связи искусственного спутника Земли, популяризатор науки и писатель, он являет собой классическую фигуру писателя-фантаста. Будучи одним из самых верных последователей Герберта Уэллса, он соединяет своим творчеством века XIX и XXI.

Даже в самую краткую биографическую заметку Кларк неизменно включает упоминание о своем интеллектуальном приоритете в стремительно развивающейся сфере глобальных коммуникаций.

Артур Чарльз Кларк родился 16 декабря 1917 г. в курортном городке Майнхед на юге Англии в графстве Сомерсет. Окончил Лондонский королевский колледж по отделению математики и физики. Во время Второй мировой войны служил в экспериментальном подразделении радарного обнаружения. В военные и первые послевоенные годы — плодотворная работа в качестве астронома и избрание председателем Британского астрономического общества (1946—1947, 1950—1953). Одновременно, начиная с 1938 г. молодой ученый начинает публиковать рассказы в американских фантастических журналах как под своим именем, так и под псевдонимами Э. Дж. О'Брайен и Чарльз Уиллис. В 1948 г. в журнале «Стартлинг сториз» увидел свет первый короткий роман Кларка — «Против наступления ночи», однако писатель, чье творчество на сегодняшний день достаточно обширно и насчитывает свыше 70 книг, не торопил свой талант. Его романы по большей части являют собой фундаментальную переработку зерен сюжета ярких по идее рассказов. Наиболее продуктивными стали для него 50-е гг.: несколько сборников рассказов, романы «Пески Марса» (1952), «Город и Звезды» (1956). С 1954 г. Кларк

начинает заниматься исследованием Большого Барьерного рифа у берегов Австралии, и открывается вторая основная тема наряду с космической — освоение Мирового океана. Тогда же примерно Кларк становится профессиональным писателем, выступает с лекциями во многих странах мира как фантаст и популяризатор науки. Сегодня он — действительный и почетный член большого числа астрономических и астронавтических обществ, а также один из старейших членов английской и американской ассоциации писателей-фантастов. Через организованный им фонд Кларк способствует развитию новых технологий в развивающихся странах, с 1979 г. по сегодняшний день является почетным канцлером университета Моратува (Шри-Ланка), а из множества своих наград более всего ценит премию Калинги, врученную ему в 1961 г. ЮНЕСКО за популяризацию науки.

В английской и американской критике в связи с именем Кларка чаще других упоминаются два романа: «Конец детства» («Childhood's End», 1953) и «Космическая одиссея 2001 года» («Space Odyssey: 2001», 1968). «Мистик и современный создатель мифов» — так называют его. И в то же время мало что так плохо сочетается с личностью Кларка-ученого, трудно представить себе менее склонного к мистицизму человека.

Писателя волнуют фундаментальные вопросы эволюции жизни во Вселенной. Стремясь представить будущие стадии развития разума, масштабный набросок которых дал в романе-трактате «Последние и первые люди» (1930) его духовный учитель английский философ и фантаст Олаф Стэйплдон, Кларк изображает некий Высший Разум, способный к более полному постижению и освоению мира, лишенным привычной нам материальной оболочки. Но «нематериален» он только в свете сегодняшних, далеко не полных представлений о строении материи. «Познать границы возможного удастся, только если глубже проникнуть в невозможное» — таков Второй Закон Кларка¹, которым он руководствуется как в научном, так и в художественном творчестве с 50-х гг.

Способность исследовать не только действительное, но и возможное знание роднит философию с фантастикой на глубинном уровне. Именно возведенный в абсолют рационализм не позволяет Сверхлюдьям в «Конце детства» — пришельцам, осуществляющим контроль над Землей, — подняться на следующую ступень развития и слиться с Высшим Разумом. В художественном плане этот их фатальный изъян подчеркивается дьявольским обликом, который вызывает длиннейший ассоциативный ряд, причем Кларк подчеркивает, что этически несовместимы с гуманизмом вовсе не злоба, а безразличие, крайняя размеренность, мертвая стабильность. Напротив, любознательность, «священное беспокойство», присущие человеку, будут всегда служить залогом его способности к познанию, и детям Земли по плечу сделать качественный скачок, пусть он и связан в «Конце детства» с утратой человеческого облика и родной планеты. Роман вызывает смешанное чувство восхищения масштабностью замысла и грусти от картины исчезновения Земли как дома челове-

¹ Три Закона Кларка:

1. Когда авторитетный, но пожилой ученый утверждает возможность чего-либо — он почти всегда прав. Если же настаивает на невозможности — скорее всего не прав.

2. Единственный способ определить границы возможного — углубиться в невозможное.

3. Достаточно высоко развитая техника неотличима от магии.

ского. Однако Кларк в нем не только последователен в изображении эволюции сознания от индивидуального к космическому, но и полемически направляет свое видение против упрощенного культа человека Земли, расцветшего в фантастике 40-х гг., когда преувеличивались изобретательность и напор, свойственные американскому индивидуализму.

Введение некоторой доли неопределенности будоражит воображение. Выразительность стиля Кларка основывается на контрасте деталей быта, черточек окружающего мира, прорисовывающих ближнее окружение героев и грандиозных описаний иных миров, перспектив будущего, мощных сил мироздания, к которым человек лишь едва прикоснулся.

На соотносимость человека и космоса Кларк каждый раз стремится взглянуть под новым углом зрения. «Город и Звезды» («The City and the Stars») — роман, в работе над которым Кларк был особенно требователен к себе: около двадцати лет, с 1935 по 1955 гг., ушло на доработку. В чем будущее счастье и благополучие — в самонезависимости под куполом Вечного города Диаспара от непредсказуемости космоса, в телепатическом единстве биотехнологической цивилизации, отринувшей механицизм? Кларк видит ответ не в крайностях, а в расширении возможностей опыта познания своего героя — Единождырожденного Элвина. Тема памяти социума делает роман сегодня особенно актуальным: постоянный отток самых инициативных оставляет Землю оплотом консерваторов, однако, чтобы не терзало чувство вины перед обездоленными потомками, обитатели Диаспара сознательно искажали историю, создав легенду о якобы беспощадных Пришельцах, не разрушивших Землю на том лишь условии, что ее обитатели никогда больше не выйдут в космос. Непредубежденный Элвин оказывается способен разглядеть истину и обрести силы, чтобы возродить Землю к жизни под бездонным звездным небом.

Мощь стихии космоса и океана, почти равновеликая, оказывается если не подвластна, то соразмерна человеческим устремлениям в «космической» и «океанической» ветвях творчества Кларка, от наиболее философичных «Конца детства» и «Большой глубины» (1957) до открыто приключенческих «Острова дельфинов» (1963) — первого произведения об «интеллектуалах моря» в мировой литературе, и «космического вестерна» «Лунная пыль» (1961).

Особая судьба выпала роману «Космическая одиссея 2001 года» (1968). В год своего появления роман и фильм Стэнли Кубрика, одновременно со съемками которого писался, привлекал к себе внимание миллионов в первую очередь величием замысла и исполнением. Это не новеллизация фильма (жанр, столь распространенный в 90-е гг.), и не экранизация романа. Кларк по ходу съемок, начатых на основе его рассказа «Часовой» об инопланетном артефакте, найденном на Луне, менял замысел ради кристаллизации, вычленения основной идеи. Астронавт Дэвид Боумэн, теряя по пути спутников, без колебаний направляет свой корабль в ан сигнал: там должна состояться вторая метаморфоза. Первый урок был преподан нашим предкам, обезьянолюдам, которые из собирателей превращаются в звездных Врата на далеком Япете, куда Черным монолитом с Луны был послан вояж вояжников. Кинематографически переход в наше время из пролога фильма осуществляется хрестоматийным теперь уже кадром: бедренная кость-палица, подброшенная высоко вверх Смотрящим-на-Луну, приближается и зритель видит, что это космический корабль. За Звездными Вратами Боумэн становится свидетелем многообразных проявлений жизни в космосе, затем, засыпая в конечной

точке своего пути, неожиданно оказавшейся похожей на гостиничный номер, прокручивает во сне ленту памяти своей жизни, а затем обретает способность перемещаться в космосе без видимых технических приспособлений и, превратившись в Звездного Ребенка, возвращается к Земле. Наступает, должна наступить — говорит читателю автор — новая стадия развития разума на Земле, чтобы, пройдя столько испытаний, он тут не погиб. Философы и теологи всерьез дискутировали по поводу концовки фильма, где гигантский человеческий зародыш, соразмерный планете, пригнув к груди лобастую голову, погружен в раздумья. И что замечательно, даже три последовавших за минувшие 30 лет романа-продолжения («2010», «2065» и «3001») не повлияли на разрешение главного вопроса. Потому что это вопрос не о жизненном пути отдельных героев, с которыми десять и т.д. лет спустя читатель проходит и пролетает просторами Солнечной системы и погружается под льды спутника Юпитера Европы, а вопрос для всех нас.

В 80—90-е гг. Кларк создал немало, компьютерная технология использовалась писателем с самого ее возникновения и значительно ускорила работу над рукописями. К тому же он стал работать с соавторами (больше всего — с Джентри Ли, с которым сотрудничал при написании трех романов-продолжений «Встречи с Рамой» (1973) о гигантском корабле-госте из иной галактики — романа, оказавшего вполне реальное воздействие на жизнь, так как в США была учреждена служба по слежению за астероидами, которая в будущем, видимо, будет нести патрульную службу на дальних орбитах). Однако с литературной точки зрения наиболее примечателен небольшой роман, не принесший Кларку новых премий, но обладающий прежней, присущей ему свежестью замысла и лиризмом исполнения, углубившимся с годами: «Песни далекой Земли» (1986). Колонисты на далекой планете живут мирно, без конфликтов, благодаря кардинальному решению их предков: на корабль не взяли ничего, что отражало бы фанатическую рознь верований на далекой Земле. Но вот прибывает последний корабль с Земли, которая сгорела в пламени Солнца, ставшего сверхновой, и привозит с собой весь культурный багаж прежних веков, Библию, Коран, Тору, Упанишад, литературу, навеянную ими, песни далекой Земли... Ответов мы не найдем и тут, но роман завораживает отсутствием навязываемых стереотипов.

Чаше других героев Кларка вспоминают ЭАЛа — эвристический суперкомпьютер из «Космической одиссеи», голосом которого разговаривает персональный компьютер у его литературного отца дома в кабинете. Однако умение наделять машинный разум сложностью и привлекательностью для читателя вряд ли можно считать недостаточным мастерством в области психологической обрисовки характеров. Скорее, способы обрисовки характеров, постоянно соотносимых с масштабами космоса, но не теряющих при этом своей значимости, еще не всем представляются понятными и оправданными. Художественная же логика построения произведений Кларка не уступает в последовательности и обоснованности его научно-фантастическим посылкам (сборник лучших эссе за шестьдесят лет «Приветствую вас, двуногие на углеродной основе» вышел в 1999 г.). Тем самым писатель внес заметный вклад в эволюцию современной фантастики, сохранив преемственность с традицией Уэллса.

Интересно, что Кларк сформулировал свои Три Закона в явном соотношении с тремя законами роботехники¹ из цикла американского фантаста **Айзека Азимова (1920—1992)** о позитронных роботах.

Как справедливо указывали исследователи творчества Азимова, главным в цикле было вовсе не предвосхищение человекоподобных машин, а понимание необходимости новых отношений между людьми, не уступающих простой иерархии ценности жизни, заложенной в этих гуманных законах. Некоторый параллелизм судеб Кларка и Азимова, испытывавших равную прижизненную славу, приводил к показательному соперничеству, но оба автора играли «в одни ворота» на стороне научной фантастики. Из двухсот книг Азимова помимо цикла о роботах наибольшую известность получил, несомненно, роман «Конец Вечности» («The End of Eternity», 1955), где исполнитель воли Вечных техник Харлан находит в себе силы присмотреться к последствиям тех «минимально необходимых изменений», которые он совершал в прошлом, чтобы обеспечить стабильное существование горстки олигархов за счет вычеркнутых из истории человеческих судеб, и разрывает порочный круг застывшего времени. А также трилогия «Академия и Империя» («Foundation and Empire» 1942—1950, перераб. 1953), основанная на концепции придуманной им психоистории как точной науки, способной предсказать развитие человечества во вселенском масштабе. Фатализм имперского мышления, однако, осознавался писателем, и интересно, что развитие этого цикла обрело решение в завершающей, четвертой книге, написанной Азимовым в 80-е гг., весьма близкое тому, что дал роману «Город и Звёзды» (1956) в свое время Кларк: выраженные индивидуалисты в поисках затерявшейся в просторах космоса родной планеты постигают ценность взаимопомощи, отчего не могут больше придерживаться прежних предрассудков и розни.

Рэй Брэдбери (р. 1920)

Среди наших современников — любителей книжной премудрости Рэй Брэдбери по праву занимает одно из первых мест. Для него книга — квинт-эссенция чувств и концентрат мыслей минувших поколений, настольная машина времени, средоточие человеческого опыта.

Рэй Дуглас Брэдбери родился 22 августа 1920 г. в городке Уокиган на северо-востоке США, в штате Иллинойс. Местом же действия его рассказов часто становится Гринтаун, штат Иллинойс; временем нередко избирается конец 20-х гг. нашего века; героем — Дуг Сполдинг, чье имя составлено из вторых имен писателя и его отца. Общее число произведений этого круга исчисляется десятками. Самое крупное из них — полуавтобиографическая повесть «Вино из одуванчиков» («Dandelion Wine», 1957). Часть исследователей видит в этом ностальгию по прошлому, однако вернее было бы рассматривать образ города детства как попытку связать прошлое с будущим через настоящее, понять их соотношение.

¹ Три закона роботехники:

1. Робот не должен наносить вред человеку или допускать, чтобы его бездействие наносило человеку вред.

2. Робот должен подчиняться приказам других людей, если это не противоречит первому закону.

3. Робот должен заботиться о своей жизнеспособности, если это не противоречит первым двум законам.

Он начал публиковаться в далеком ныне довоенном 1938 г., когда увидел свет рассказ «Дилемма Холлербокена». Довольно скоро сложился своеобразный, тревожащий стиль писателя, от которого он никогда больше не отступал, лишь оттачивая и совершенствуя его. Брэдбери создавал американскую фантастику той, какую мы ее сейчас видим.

Образование Брэдбери отлично от естественно-научного, полученного большинством писателей-фантастов старшего поколения. Некоторые из них впоследствии оставили профессиональные занятия наукой, как биохимик Айзек Азимов, другие по-прежнему делят свое время между научными и литературными занятиями, как английский астрофизик и писатель Фред Хойл. Но уже в 50-е гг. отнюдь не только ученые, переквалифицировавшиеся в писатели, становились создателями научной фантастики. Рэй Брэдбери одним из первых достиг всеобщего признания в этой области, не имея при этом даже диплома бакалавра. Поэтому некоторые критики и сегодня склонны усматривать мотивы противостояния научному мировоззрению в творчестве Брэдбери, когда он протестует против приспособления человеческого духа к торжеству вещей, машин и денег. Однако Брэдбери отнюдь не является луддитом в научной фантастике, понимая, что машина становится воплощением зла лишь постольку, поскольку применяется со злым умыслом, сравнивая ее с перчаткой, надетой на руку, движимую мудростью или бесчувствием. Как в двух рассказах, написанных в одном и том же году — 1950 — и даже сходных по названию: в «Нескончаемом дожде» установленный и измученным путником в пропитанных влагой инопланетных джунглях спасение приносит искусственное солнце под защитным куполом, зажатое чьими-то заботливыми руками, а когда читаешь рассказ «Будет ласковый дождь», сердце щемит оттого, насколько бессмысленно поддерживает отлаженный механизм видимость жизни в доме, чьи хозяева давно истаяли в пламени атомного взрыва.

Закончив в 1938 г. среднюю школу в Лос-Анджелесе, где он активно участвовал в работе школьного театра, Брэдбери предпочитает называть себя «выпускником библиотек». Действительно, без освоения гор материала в залах библиотек Америки и Европы не родился бы безошибочно узнаваемый стиль писателя, умеющего, подобно музыканту-органисту, воздействовать «симфонически» на все органы чувств читателя. А в прокламировании научно-фантастического элемента второстепенным в его произведениях отчасти виноват сам писатель, когда в середине 50-х согласился на то, чтобы на его книгах не ставился гриф «SF», по причине нежелания беспрестанно оправдываться перед высоколобыми критиками. Характерно, что и в середине 70-х, когда эта ветвь литературы, отчасти и благодаря его творчеству, обрела респектабельность, писатель, печатаясь в традиционных публикующих фантастику издательствах, не вернул гриф «по принадлежности»: «Лучше писать фантастику, притворяясь, что помогаешь бабушке печь пироги или дедушке стричь лужайку перед домом. Если это и лицемерие, то самого безобидного свойства, к тому же — теперь моя очередь посмеяться». Веру же в силу литературы как концентрированного выражения культуры Брэдбери воплотил в финальной сцене самого своего знаменитого романа «451° по Фаренгейту» («Fahrenheit 451°», 1953), когда мир, отказавшийся от книжной премудрости как от выдумки и лжи, посылающий пожарных жечь книги, гибнет, но после ядерной катастрофы стягиваются воедино люди-книги, несущие взамен сожженных живые слова в своей памяти.

Сам Брэдбери преимущественно рассказчик. Стихия сказывания, плетения истории на глазах у слушателя, завораживает, а при чтении всего корпуса написанного автором рождаются черты взаимосвязанного мира. И тогда оказывается, что Гринтаун — это не только город детства. Это по его нешироким улицам покатится передвижная Адская топка, в чьем чреве подстреленными голубями в 2022 г. будут исчезать творения разума и воображения человеческого — книги (рассказ «Лучезарный Феникс»). И именно жители этого города детства писателя, которых встречает по дороге герой рассказа библиотекарь, становятся Мелвиллом и Китсом, Демосфеном и Платоном, а сам он запечатлевает в своей памяти все, сотворенное Шекспиром. Причем даже не столь существенно установить, что было написано раньше, что позже — «451^й по Фаренгейту» или «Лучезарный Феникс», отметивший своим появлением десятилетний юбилей романа, важнее понять и ощутить, как сюжеты и смысловые линии пересекаются в сознании творца, Рэя Брэдбери.

Библиотекарь-Шекспир-Брэдбери думает о своей любимой библиотеке: «Сейчас, как всегда, моя библиотека мне казалась прохладной пещерой, а быть может, вечно молодым, растущим лесом, где укрываешься на час от дневного зноя и лихорадочной суеты, чтобы освежиться телом и омыться духом при свете, смягченном зелеными, как трава, абажурами, под шорох ветерков, возникающих, когда опять и опять листья становятся светлые нежные страницы. Тогда мысли вновь становятся ясней и отчетливей, тело — раскованней, и снова находишь силы выйти в пекло действительности, в полуденный зной, навстречу уличной сутолоке, неправдоподобной старости, неизбежной смерти». Здесь, в святилище духа и воображения, американской библиотеке, которую автор рисует в рассказе «Лучезарный Феникс», сошлись воедино знаковые для Брэдбери словесные образы, влекущие за собой длинные цепочки ассоциаций: зеленый растущий лес, нестерпимый зной лета, ветер, уличная сутолока, старость, в которую трудно поверить, смерть как неизбежность... С одной стороны, все это — приметы обычной жизни, но за каждым таким образом стоит ветвящаяся действительность фантастики Брэдбери. Будто запасенные на чердаке кладовые времени.

В лесу, таинственно увитом диким виноградом, собирает в июне 1928 г. истекающие красным соком грозди Дуглас Сполдинг и постигает свою связь с многообразием этой доисторической сущности, понимает, что живет. Его открытие под стать Великим географическим, потому что начиная с момента его совершения мальчик видит все как бы в поляризованном свете, гораздо четче, чем прежде, и вместе с тем ощущает родственные связи с людьми как частью себя. Лесные заросли в то же время делают особо зловещим глубокий овраг, рассекающий Гринтаун неподалеку от дома Сполдингов. Летний зной чуть не убивает Дуга, столь он изнурителен, даже на пороге осени, в США, а спасает мальчика дружеское участие одного из самых бескорыстных героев его произведений — старьевщика Джонаса, который день и ночь колесит по Гринтауну как своего рода скорая помощь в неосознанных глубинных желаниях. Жара свирепствует во многих рассказах Брэдбери о Земле и иных мирах, выступая олицетворением безжалостности стихии, которую можно только перехитрить или смягчить человеческим сочувствием («Пришло время дождей», «Лед и пламя»). Ветер несет с собой все запахи Земли и других планет — у Брэдбери зачастую именно аромат становится опорой для построения и восприятия образов, идеи произведения: волшебные запахи текут с кухни, где священнодействует бабушка, острый запах львов в «Вель-

де» настораживает родителей, запах сарсапарели остается на память об ушедшей молодости героине одноименного рассказа, а Марс пахнет корицей.

В юности не верится в смерть, а старость кажется существующей самой по себе, будто старики никогда не были детьми. Брэдбери рисует множество детских образов и почти столько же — стариков, неизменно изображая их, при всем внешнем несхождении, как дополняющие друг друга стадии человеческой жизни. Одинаково неестественно и пагубно пытаться остановить, законсервировать время своей юности, как это стремится сделать миссис Бентли в «Вине из одуванчиков», и отказывать детству в праве на проявление буйной энергии и фантазии («Время, вот твой полет»). А талантливыми люди могут быть и в юности, и в старости. Причем одним из главных человеческих талантов Брэдбери считает сочувствие. Будоражит совесть рассказ «Кричащая женщина», где девочке с огромным трудом удается уговорить равнодушных взрослых пойти и откопать из-под земли похороненную заживо женщину. Вряд ли забудется и чудовищная жестокость детей, которые заперли в темном чулане девочку, мечтавшую увидеть солнце, появляющееся лишь раз в семь лет, — жестокость, вызванная неразвитым сочувствием («Все лето в один день»). Если нет сочувствия, нет взаимопонимания и желания понять другого — миры взрослых и детей делятся на два враждебных лагеря, не на жизнь, а на смерть («Урочный час», «Детская площадка»), а если отношения строятся на доверии друг к другу и желании говорить правду, то старики становятся для детей Машинами времени и те усваивают достаточно сложные истины, подкрепленные опытом людей, которым они верят. В ответ на просьбу рассказать о победах полковник Фрилей отвечает Дугласу Сполдингу и его приятелям неожиданным признанием, что в войне вообще не выигрывают: «Все только и делают, что проигрывают, и кто проигрывает последним, просит мира».

Своеобразно прошлое сплетается с будущим в рассказах о литературных предшественниках и учителях фантаста: Томасе Вулфе — «О скитаниях вечных и о Земле» (1950), Эрнесте Хемингуэе — «Машина до Килиманджаро» (1965) и «Попугай, встречавшийся с Папой» (1972), Бернарде Шоу — «Дж. Б. Ш. — Пятая модель» (1976), Германе Мелвилле — «Последние почести» (1994). Наиболее примечателен первый из них, о Томасе Вулфе, чьи романы покорили семнадцатилетнего Брэдбери ураганной силой повествовательной манеры. Герой рассказа Генри Филд, все семьдесят лет своей жизни безуспешно пытавшийся запечатлеть на бумаге величие космического века, переносит писателя из 1938 г., когда тот в реальности скончался от пневмонии, в свое время, где небо беспрерывно прошивают огни взлетающих ракет. Брэдбери видит в Вулфе качества, которых не доставало большинству писателей-фантастов: умение показать жизнь в многообразии эмоционально значимых деталей, вовлечь читателя в водоворот впечатлений и воспоминаний, чтобы он мог вернее оценить значение каждой секунды существования. В зеленом сердце июня (метафора Вулфа, считавшаяся в 30-е гг. примером редкой бессмыслицы) вызревает налитое солнцем и радостью вино из одуванчиков, воспетое Брэдбери.

Характерно, что Вулф у Брэдбери описывает полет на Марс. Рассказ «О скитаниях вечных и о Земле» был создан в тот же год, когда вышли «Марсианские хроники» («The Martian Chronicles», 1950). Фантазия Брэдбери оплотила Марс — планету, которая со времен Герберта Уэллса числилась оплотом воинственных марсиан. «Слышанное ли это дело, чтобы марсиане — и вдруг не помышляли о вторжении?» — восклицает старый мар-

сианин из рассказа Брэдбери «Бетономешалка» (1949). Но ни он, ни прочие марсиане из его романа в двадцати четырех рассказах и интермедиях «Марсианские хроники» как раз и не помышляют об этом. На фоне готовящейся на Земле атомной войны, которой не удастся избежать, «хронографируется» история открытия, заселения и разграбления четвертой планеты Солнечной системы с 1999 по 2026 гг. У Брэдбери Марс становится одновременно и материальнее, осязаемее — и более зыбким и таинственным: под холодными лунами вырастают изящные города на берегах песчаных морей, по которым на кораблях-полупризраках невесомо проносятся марсиане в серебряных масках. По поверхности Марса прокладываются дороги, в «каналах» появляется вода, на каменистой почве вырастают тысячи саженцев, окутанных зеленоватой дымкой листвы, — наступает Зеленое Утро надежды. Весь вопрос в том, на что надеяться и чего ожидать. Марс у Брэдбери, как и его марсиане, без видимого сопротивления принимает то обличье, в котором его желают видеть земляне — он тоже меняет маски. А последние земляне — семья американцев, успевших улететь с погибшей своей планеты, — видят себя в водах канала новыми марсианами.

Моралист в литературе, как он неустанно называет себя, Брэдбери бунтует против ограничения возможностей познания, против любых попыток оградить сознание от мыслей о «плохом», «страшном», «непрактичном и нереальном», выхолащивания человеческих чувств при потреблении только консервированной, подготовленной для восприятия информации, против финального солипсизма. Поэтому Брэдбери снова и снова возвращается к изображению «темных» сторон бытия, называет своим любимым праздником День Всех Святых, обращается к традициям готики. Память о прошлом так же важна, как и возможность узнавать новое. Об этом романы «Что-то страшное грядет» (1962), «Смерть — одинокое занятие» (1985). Простую историю о том, как у мальчика случился приступ аппендицита, отчего он чуть не погиб, в повести «Дерево Дня Всех Святых» («The Halloween Tree», 1972, в рус. пер. «Канун Всех Святых») Брэдбери превращает в познавательное путешествие по обычаям, связанным со смертью, через века истории. Желая спасти своего друга, которого неведомые силы увлекают во тьму, дети, по непонятной им традиции нарядившиеся на Хэллоуин Скелетом, Ведьмой, Мумией, Смертью, Горгульей и Привидением, отправляются вслед за таинственным мистером Смерчем в Древний Египет с его некрополями, видят, как мажут липкой смолой дверные проемы древние греки, чтобы спастись от призраков, едва избегают зловещих взмахов косы кельтского Самайна, наблюдают за разгулом мракобесия в Средние века и за строительством собора Парижской Богоматери, где все ужасы застыли Горгульями, и наконец понимают, отчего самым веселым праздником у мексиканцев, когда те поедают сахарные черепа с собственным именем, стал День Мертвых. Но само по себе знание, даже полученное во время головокружительной экскурсии на волшебном воздушном змее, не помогло бы спасти гибнущего друга. Как в большинстве легенд, этих «правдивых историй», Брэдбери утверждает необходимость личного эмоционального участия: дети соглашаются отдать по году своей жизни, чтобы мальчик остался жить.

Если упустить из внимания этическую сверхзадачу автора, рассказы, подобные «Вельду» (1950), (где родители, оставившие детей «воспитательным» заботам телекомнаты, или, как мы бы сказали сегодня — виртуальной реальности, отдаются чадами на растерзание диким зверям, сгенерированным ею), можно счесть лишь нагнетающими ужас «страшилками». Но предельно

ясно отношение писателя к необходимости помнить о прошлых ошибках, чтобы не повторять их вновь, выражено в рассказе «Эшер II» (1950), включенном в «Марсианские хроники». Его герой, чью библиотеку уничтожили поборники чистоты Нравственного Климата, мстит стерильно-бесплодному обществу, позабывшему старые легенды и истории, используя это незнание. Инспектор Управления Нравственного Климата, не слыхавший об Эдгаре По, бесславно погибает, до последней минуты не видя надвигающейся опасности, хотя ему предлагают выпить амантильядо, ведут в подвал и показывают мастерок...

Брэдбери мастерски освоил многие литературные жанры. Прежде всего он — новеллист, замечательный рассказчик, кстати, одним из первых записавший чтение своих произведений на кассеты. То, что Брэдбери любит и знает поэзию, заметно во многих его произведениях, но не все знают, что и сам автор пишет стихи. Желание донести до читателей свои истории максимально зримо выразилось также в драматургии фантаста, составляющей значительную часть его творчества на протяжении 50—90-х гг. (три сборника пьес и пять сборников стихотворений, не считая переизданий). Он активно высказывается по вопросам писательского мастерства, истории культуры и научной фантастики (один из последних сборников — «К берегам метафоры», 1999). Драматические произведения Брэдбери по большей части основаны на его рассказах, причем в 80—90 гг. писатель преимущественно работает над теле- и киносценариями. В его творчестве есть примеры и обратного перехода: пьеса «Луг» была написана в 1948 г., а одноименный рассказ появился в 1953-м. В 1964 г. Брэдбери было доверено концептуальное оформление павильона США на Всемирной выставке ЭКСПО. Концепции Диснейленда разрабатывались также при его активном участии. Всем произведениям присуще сочетание лиризма и драматизма.

Автор сценария фильма «Моби Дик» (1956) по роману глубоко почитаемого им Германа Мелвилла, Брэдбери был провозвестником бурного развития научно-фантастической кинодраматургии, начавшегося в 70-е гг. и продолжающего набирать обороты. По его роману «451° по Фаренгейту» французский режиссер Трюффо снял фильм в 1967 г., вошедший в классику мирового кинематографа; в 2000 г. в США приступили к съемкам новой версии. В 1969 г. на киноэкране ожили и татуировки классического сборника рассказов «Человек в картинках» (1951).

Рэй Брэдбери, несмотря на свою всемирную славу и почтенный возраст, продолжает активно работать. В 1992 г. вышел его новый роман «Зеленые тени, белый кит», навеянный мелвилловской символикой, продолжают публиковаться новые рассказы, с которыми русского читателя оперативно знакомит журнал «Сверхновая». Мы слышим, как с нами говорят одновременно и юный Рэй, только что осмелившийся подойти к аэроплану, который сел рядом с его городком, и умудренный опытом XX в. писатель: «Я до сих пор чувствую горячее прикосновение мотора аэроплана к своим пальцам, все еще помню вкус бензиново-фисташкового мороженого и думаю: я видел Конец Света, я видел его Начало» (1999).

За почти три четверти века, прошедшие с первой публикации в 1938 г. рассказа «Дилемма Холлербокена», до нынешнего дня, писателю было присуждено множество премий и призов, включая премию О. Генри (1947, 1948), Бенджамина Франклина (1954), все высшие награды в области фантастики. В сентябре 2000 г. в ознаменование нового тысячелетия заслуги

Рэя Брэдбери перед американской и мировой культурой были удостоены медали Американского государственного книжного фонда. В таком признании вклада фантаста нельзя не усмотреть справедливость судьбы.

Велико желание познакомить читателей с другими фантастами — но рассказ только о трех из них, сходных в подходе к человеку как к существу, соотносимо со Вселенной, и таких разных по стилистике, — занял почти все отведенное научной фантастике на страницах учебника место. Поэтому придется ограничиться немногим больше, чем перечислением нескольких центральных имен.

Существенным направлением в научной фантастике всегда было сатирическое, восходящее к сатирам Свифта и Вольтера: столь же злободневное, оно обыгрывало и стереотипы самой фантастики, помогало очищаться от них как от облепляющих судно ракушек, и двигаться дальше. В 40—50-е гг. самым заметным именем был Генри Каттнер, затем взошла звезда неукротимого сатирика **Роберта Шекли** (р. 1928). Название его романа «Координаты чудес» («*Dimension of Miracles*», 1968) можно считать символическим, родовым для фантастики в целом, а роман «Обмен разумов» («*Mindswap*», 1966) поразил читателей калейдоскопом всевозможных видов разумных существ, с которыми «меняется» сознанием герой, стремящийся скрыться от преследования. Но многие соглашались, что им больше по душе Шекли-рассказчик: классический сборник «Паломничество на Землю» («*Pilgrimage to Earth*», 1957), вышедший на русском языке в 1966 г., куда были включены помимо заглавного такие рассказы, как «Служба ликвидации», «Ордер на убийство» и «Кое-что задаром», навсегда заставил его полюбить. В последнем из упомянутых герой, долгое время наслаждавшийся дарами случайно доставшейся машины исполнения желаний, в финале становится ее рабом и только тогда понимает, чьими усилиями и потом доставлялись те дары. В рассказе «Потолкуем малость» универсальным средством выражения становится одно-единственное слово «ман», передающее все многообразие смыслов. Перечислять названия запомнившихся рассказов Шекли можно долго, он написал их не одну сотню (хотя трудно удержаться, чтобы не упомянуть еще одно: «Я вижу: человек сидит на стуле и стул кусает его за ногу»), но надо сказать, что само появление творчества Шекли стало возможно по достижении научной фантастикой стадии самопародии, что, благодаря таланту писателя и его языковому чутью, послужило ее обновлению.

Гением парадоксов называют польского фантаста **Станислава Лема**. Он родился в 1921 г. во Львове в семье врача. Детские годы описаны им в автобиографической книге «Высокий Замок» (1966). Война прервала его учебу, в годы оккупации он сближается с участниками Сопротивления, борется за освобождение Польши от фашистов, о чем рассказывал в романе «Непотерянное время» (1955). После переезда в 1946 г. в Краков Лем завершает свое образование в Ягеллонском университете, увлекается методологией науки и начинает писать научно-фантастические рассказы.

Он передал всю мучительность и сладость научного поиска в их неразрывности, ни на секунду не забывая об опасности вторжения нового умения и знания в устоявшиеся структуры мира, и в то же время ни на миг не желая примириться с «незыблемостью» этих структур. Отсюда, вероятно, некоторое сходство стилистики произведений Лема и «Замка» Кафки, и в то же время коренное отличие смысла, ибо у Кафки все человеческие побуждения вязнут в тоталитаризме бюрократической машины.

Протез Свободы Поступков и Протез Объективной Истины — так называются социально значимые изобретения Учителя Ох из Тринадцатого путешествия Йона Тихого, неутомимого исследователя космических пространств, героя цикла произведений С. Лема «Звездные дневники» (1957).

Путешествия Йона Тихого сравнивают с гротескно описанными приключениями барона Мюнхгаузена, Гулливера, плаванием Пантагрюэля к оракулу Волшебной бутылки. В научной фантастике сатирические путешествия имеют славное продолжение, ярким примером которой может также служить «Автостопом по Галактике» американского фантаста Д. Адамса. Мы находим сходное полуабсурдное описание действительности в «Историях о хронопах и фамах» аргентинца Х. Кортасара и «Космическомических историях» итальянца Итало Кальвино. Наиболее близким литературным предшественником излюбленного жанра С. Лема было философское эссе эпохи Просвещения. Андре Моруа писал в «Литературных портретах» о философских повестях Вольтера: «То было время, когда роман и философская повесть вступили в новый период, когда идеи эволюционируют гораздо скорее, чем установления и нравы... чем глубже погружается читатель в мир, где царит чистейшее безумие, тем скорее подчиняется автору, тем лучше воспринимает предлагаемые ему истины...»

Творчество Лема в равной почти мере делится на произведения художественные и философско-методологические, содержащие раздумья автора о проблемах, поднятых развитием кибернетики в современном обществе. Наиболее значительное из них — «Сумма технологий» («*Summa technologiae*», 1964). Двухтомная «Фантастика и футурология» (1970) обобщает взгляды автора на эстетическую и социальную функцию современной научной фантастики. В книге «Идеальный вакуум» (1971) многогранно эрудированный С. Лем творчески преломил мистификаторскую манеру Х. Борхеса высказывать суждения о космогонии и философии в виде обзоров ненаписанных книг несуществующих авторов.

Наиболее широкую известность приобрел (отчасти благодаря одноименному фильму А. Тарковского) роман Лема «Солярис» («*Solaris*», 1961) об истории почти вековых безуспешных попыток землян установить контакт с Океаном — гигантским единственным разумным обитателем планеты Солярис системы двойной звезды. Экспериментаторы и испытуемый как бы меняются местами, потому что на борту станции начинают появляться «гости» — материализованные Океаном воспоминания исследователей. Дубликация структуры личности, без особого труда удающаяся «слепому» Океану, который читал людей как открытую книгу и в то же время не реагировал ни на какие попытки «установить контакт» землян, многими исследователями фантастики воспринималась как зловещий знак невозможности коммуникации между земным и внеземным разумом, Человеком и Океаном. В то же время сложная духовная эволюция «гостя» Хэри, которая решает прекратить свое существование, ибо не хочет быть причиной страданий того, кого любит, — не есть отсутствие контакта. Это отклик, а отклик — уже надежда. Ради этой надежды Крис Кельвин, потерявший любимую во вспышке аннигиляции уже навсегда, не покидает станции, кружащую над Солярисом. В современной фантастике этот роман и по сей день остается одним из немногих произведений, где воплощено представление о виде Разума, качественно отличным от человеческого. Несмотря на множество рас разумных существ,

изображенных на страницах книг, кино- и телеэкране¹, ничего более впечатляющего и отличающегося от земного создано не было. С. Лему часто приходилось отвечать на вопрос о причине создания образа Океана, и в предисловии к русскому изданию он резюмирует свою сверхзадачу желанием донести до сознания читателей готовность принять мысль: «Среди звезд нас ждет Неизвестное». Неизвестное, а не непознаваемое, сколь ни трудным для познания и понимания оно может оказаться.

В странах Востока научная фантастика наибольшее развитие получила в XX в. в Японии. Страна высоких технологий, из замкнутости и традиционализма вырвавшаяся в мировые лидеры, породила как множество проблем взаимодействия людей с этой нахлынувшей на них технологией, так и способствовала выработке своеобразного выразительного стиля, сочетающего восточный и западный взгляды. Зрителям в первую очередь вспомнятся образы гигантских ящеров типа Годзиры (Годзиллы), выходящих из океана, издавна грозившего Японским островам неисчислимыми бедствиями, а также изощренной, преимущественно военной, техники. Всем детям знакомы электронная игрушка томагучи и целое семейство забавных «карманных монстров» Покемонов. Наряду с этим и совсем невеселый факт из истории: японские города Хиросима и Нагасаки были сметены с лица земли взрывами ядерных бомб в августе 1945 г., а радиационное заражение повлекло за собой мутации и неизлечимые болезни и стимулировало художественное освоение болезненной темы. Самым известным из японских авторов XX в. был творивший на стыке философской притчи с экзистенциальным уклоном и романа-предупреждения **Кобо Абэ** (1924—1993). Большинство его произведений, переведенных на все европейские языки, написаны от первого лица и повествуют о конфликте между человеком и обществом, о героях-аутсайдерах. По стилю они фрагментарны и более всего напоминают поток сознания — передачу переменчивых настроений, сон и явь. Наиболее последовательно изложение в романе «Женщина в песках» (1962), где школьный учитель, энтомолог-любитель Дзюпей в погоне за редким насекомым попадает в ловушку — яму в песчаных дюнах, откуда невозможно выбраться. Дома местных жителей засыпает песок, им необходима дополнительная рабочая сила. Главным символом произведения является мелкий и непреодолимый песок, который, вопреки японскому традиционному постулату о гармонии человека с природой, воспринимается героем не как предмет для ностальгических воспоминаний и эстетической медитации, а как элемент рационального изучения. Экспериментируя, Дзюмпей находит способ получить воду и тем самым выбраться из ловушки. Однако он не спешит воспользоваться полученной свободой и вместо мести жителям деревни хочет теперь поделиться с ними найденным секретом — «благодарнее слушателей ему не найти». Столкновение науки с жизнью в другом романе «Чужое лицо» (1964) находит куда менее конструктивный выход: взрыв в химической лаборатории навсегда обезображивает лицо героя, отчего тот изготавливает себе маску из сверхсовременных материалов, чтобы не оскорблять чувств других людей. Однако никто не принимает его нового лица, тогда им овладевает мстительность и он решает под прикрытием этой маски стать убийцей. Тема соответ-

ствия внешнего и внутреннего облика человека, символически раскрытая Оскаром Уайльдом в «Портрете Дориана Грея», находит в книге японского писателя развитие с новым акцентом: современный человек куда охотнее верит представлению об общепринятых нормах, чем тому, что видит перед собой.

Самый крупномасштабный социальный эксперимент Кобо Абэ принимает в романе «Четвертый ледниковый период» (1974): в перспективе грядущего затопления водами океана из-за таяния полярных льдов в Японии ведется работа по выведению генетически измененной расы людей. Профессор Кацуми, на которого возложена разработка информационно-вычислительной системы, мучим сомнениями относительно целесообразности и гуманности подобного коренного преобразования. Конформизм и неконформизм, смысл человеческого существования, аскетизм стиля во многом напоминают произведения европейских экзистенциалистов, в частности «Чуму» А. Камю.

Прошли времена, когда научной фантастике предрекали угасание и вырождение вместе с близким уходом «старой гвардии». Но даже если эти ряды уже покинули А. Азимов, К. Саймак, А. Ван Вогт, П. Андерсон — созданное ими успело воспитать новую когорту, в которой есть свои мэтры, такие, как основательница «антропологической» фантастики, начавшей набирать силу в 70-е гг., философски неисчерпаемая **Урсула Ле Гуин** (р. 1929). Известность ей принесла публикация в 1969 г. романа «Левая рука тьмы» («The Left Hand of Darkness») о планете андрогенов Зима/Гетен, хотя русским читателям, вероятно, лучше знаком ее цикл фэнтези о Земноморье («Earthsea», 1968—2000). Писательница — дочь известных антропологов, изучавших в Америке культуру индейцев. Несомненно, воспитание сыграло свою роль в пристрастии писательницы к определенному рода темам, однако развитие «антропологического» направления связано с глубинной чертой фантастики, рисующей человека в сопоставлении с Иным. В данном случае иной — инопланетной — культурой. Термин «антропологическая фантастика» упоминается также в связи с творчеством Фрэнка Херберта, автора «Дюны» (1963). Культура обитателей планеты Дюна фрименов, живущих в балансе с миром пустыни, описана с опорой на ряд базовых ценностей, отмечаемых у земных берберов, однако псевдофеодалная иерархичность отношений императора, наследных баронов и герцогов превалирует и понижает степень оригинальности и значимости романа, переработанного впоследствии в так называемую «культовую» трилогию, где усилено мистическое звучание. Культа вокруг героев Ле Гуин не может возникнуть в принципе, ибо они построены в соответствии не с читательскими ожиданиями. Характеры главных героев ее произведений — романов, повестей, рассказов, стихотворений — развиваются в той мере, в какой они оказываются способны понять иную культуру и **измениться сами**, не теряя идентичности, а расширяя ее, становясь истинными Посланниками, способными наладить диалог. Ни в одном произведении писательницы, насыщенном диалектическими идеями, восходящими к даосизму (равновесие инь — ян), эти идеи не выражены напрямую: их значимость проступает сквозь густо сплетенную ткань метафорических образов, опирающихся на принципиальную многозначность слова, как бы возвращенного к его истоку. Представление о магии слова развивалось Ле Гуин еще в ранних рассказах («Закон Имен», 1964), а как инструмент писательского мастерства оно помогает ей ткать словесно-визуальный образ научно-фантастического пейзажа, когда герой и мир

¹ Например, американские телесериалы 60—90-х гг. «Звездный путь» («Star Trek»), пользовавшийся огромной популярностью во второй половине 90-х гг., и «Вавилон-5» («Babylon-5»).

срастаются неразрывно, как бы сплетаясь друг с другом корнями. В ряду иных (образы тени, тьмы, ястреба) — образ растущего дерева у Ле Гуин один из самых любимых, как в прозе, так и в поэтических произведениях писательницы, знаковой фигуры значительного течения **Женского Возрождения** 70—90-х гг. в научной фантастике. Представление о взаимодополнительности женского и мужского видения мира развивала в фантастике Элис Шелдон, спровоцировавшая дискуссию на эту тему тем, что публиковала свои произведения под мужским псевдонимом Джеймс Типтри-мл. Продолжают эту тенденцию Джоанна Расс, Кейт Вильгельм, Кэтрин Гунан, Барбара Чепайтис и многие другие как в США, так и в других странах.

В 80-е гг. в фантастику как вихрь ворвался «киберпанк», и Уильям Гибсон сделал вдруг снова совсем непростым вопрос о соотношении разума человеческого и машинного, человеческой личности в виртуальном мире (романы Гибсона «Невромант» («Neuromancer», 1984), «Граф Ноль» («Count Zero», 1986), произведения Дэвида Брина, Брюса Стерлинга, Пэт Кэдиган). Многие темы, успевшие стать в научной фантастике привычными, в 90-е гг. обрели неожиданный поворот на новом уровне научного понимания (например, тема двойников, доставшаяся фантастике еще от романтиков, теперь, с появлением не только теоретической, но и практической возможности клонирования, дает произведения, потрясающие сами основы нашего понятия индивидуальности). Свыше ста не издававшихся ранее на русском языке произведений психологической фантастики 90-х гг. опубликовано в специализирующемся на такой литературе журнале «Сверхновая», издающемся в МГУ. В последнее десятилетие века сложились новые самобытные школы фантастов Канады, Австралии, Франции, Германии, Испании. Встреча с ними у русского читателя еще впереди в возобновленной серии «Зарубежная фантастика» издательства «Мир», но с обзорами также можно познакомиться в журнале психологической фантастики 90-х гг. «Сверхновая» — <http://supernova.netclub.ru>

Здесь мы вплотную приближаемся к последней теме, освещаемой в нашем учебнике.

Литература и Интернет

Последнее десятилетие XX в. принесло воплощение одной из идей, долго пестовавшейся писателями-фантастами, а до них — утопистами. Это идея всеобщей информационной сети, делающей доступными каждому богатства человеческих знаний, дающей возможность заказать товары и получить их, не выходя из дома, пообщаться с приятелями, написать письма в любую точку планеты и получить на них ответ, поиграть и посмотреть фильм на дому, познакомиться с последними новостями. Теперь название этой сети известно всем без исключения, даже тем, кто еще не подключен к ней, — Интернет.

Трудно даже представить, что заря кибернетики взошла всего каких-нибудь полвека назад, а первые вычислительные машины были величиной со средних размеров комнату. Автор этих строк училась программированию в конце 60-х на БЭСМ-3, куда надо было загружать стопку перфокарт... Впрочем, тут, по-видимому, современному студенту уже потребуется объяснять, что такое перфокарта, поэтому оставим воспоминания и перейдем к дню сегодняшнему, когда поколения ЭВМ меняются каждые два года, становясь все более быстродействующими и мощными.

Мощности Интернета использованы едва ли на одну десятую, если учесть, что число пользователей не превысило во всем мире нескольких десятков миллионов. Вместе с тем, для культуры в целом и литературы в частности появление Интернета явилось качественно важно вехой в нескольких аспектах: взаимодействия читателя и автора, автора и произведения, читателя и произведения (интерактивность), построения литературного произведения (нелинейность, так называемая «пространственная» литература, включение видео- и аудиоряда), доступности информации о новинках.

Виртуальные игры, затягивающие множество юных и азартных в странства выдуманных миров, — лишь краешек неисследованных континентов сознания, ждущих своих первооткрывателей.

Появление Интернета вызвало к жизни дискуссии о Смерти Книги. Однако если существование литературы с появлением Интернета изменилось, это отнюдь не роковое изобретение для оплота традиционной литературы — книги как таковой. Знаток и один из наиболее опытных пользователей Сети — американский популяризатор науки и писатель-фантаст Грегори Бенфорд не согласен с подобным мнением и так комментировал сложившуюся ситуацию в 1996 г., когда самой современной моделью персонального компьютера был «Пентиум» первого поколения: «Многие из вас могут (пока) не знать, что такое Сеть, недолюбливать или даже бояться ее. Такие настроения встречаются в некоторых вдумчивых исследованиях о надвигающейся Смерти Книги...

Представьте себе книгу, соединенную с вашим компьютером. Однажды вечером вы загружаете свою машину и замечаете, что вышел свежий номер вашего любимого Сетевого гензина¹ «Уорлдвью». Вы посылаете номер вашей кредитной карточки (сначала вам придется подписаться...). Номер будет идентифицирован через несколько секунд, и — получаете ваш «экземпляр» на полноцветном экране. С интереснейшими статьями, комментариями и анекдотами. Ням-ням... вы копируете журнал на небольшой «микродиск» через последовательный порт питания в каком-нибудь специальном устройстве, уже встроенном в ваш компьютер. Затем вы вынимаете микродиск (который может быть выполнен в виде куба или сферы, в зависимости от возможностей техники будущего).

Вот и готова ваша единственная книга. Поскольку вам понадобится только одна книга, вы поместите ее в кожаную обложку ручной выделки, удобного для вас размера, со страницами, похожими на обычную бумагу, разве что более тяжелыми. Разумеется, они не будут бумажными.

Вы открываете и включаете вашу книгу; батарейки с подзарядкой занимают большую часть переплета. Страницы пусты до тех пор, пока вы не вставите микродиск в щель прямо под батарейками. Страницы «загорятся», в смысле черный шрифт высветится на матово-белом фоне. Горящие пиксели высветят цветную иллюстрацию.

Вы начинаете с оглавления, замечаете великолепную статью Грегора Беара о новых коротковолновых космических аппаратах — стр. 48. Прекрасно; вы дотрагиваетесь до иконки напротив статьи Беара и переворачиваете страницу. Перед вами статья Беара. Если бы вы ни к чему не прикоснулись, а просто перевернули страницу, то оказались бы на странице 2...

¹ Бенфорд вводит понятие гензина как журнала обзорного характера, тщательно ведущегося редакторами рубрик.

Ваша книга определенно не является терминальным устройством Сети. Она лишь преподносит вам сетевые ресурсы в том виде, который вы предпочитаете. Вы можете украшать вашу единственную книгу как угодно, не думая о затратах, в конце концов, она у вас одна, кроме разве что еще одной на работе. И забудьте о забитых книжных полках — нет нужды втискивать ваше хранилище знаний в шкафы, в сущности представляющие собой обструганные тела мертвых деревьев.

Вместо этого вы храните большинство книг на микродисках. А что-то очень красивое или ценное можно иметь на настоящей бумаге. Прежние издания не выйдут из моды для тех, кому они нравятся. Они будут все больше и больше цениться из-за своей редкости. Естественно, в процессе такого преобразования что-то будет потеряно. Мы не узнаем, что именно, до тех пор, пока не будет взлелеяна новая техника. Вот как настает будущее — всматриваясь в ветровое стекло, глядя в туман времени, в котором неразличимы детали, мы едва удерживаемся на дороге¹.

Таков прогноз фантаста.

Однако уже сегодня есть немало свидетельств о взаимодействии литературы и Интернета за пределами фантастики.

Наиболее посещаемые сайты — хранилища рефератов по самым различным вопросам, в том числе по художественной литературе. Это полуфабрикаты или, напротив, блестящие эссе по самым различным вопросам науки, культуры и техники, которые скачиваются отнюдь не только ленивыми студентами, но и теми, кто не хочет тратить массу времени на подбор информации, уже сконцентрированной в имеющихся рефератах. Этот материал можно использовать, но тут возникает извечный вопрос о достоверности информации. Ее становится благодаря Интернету многократно больше, но настоящий исследователь никогда не воспользуется непроверенной информацией и тем более не станет способствовать ее распространению. Вопрос компетентности, добросовестности неразрывно сочетается с мерой самостоятельности, творческого потенциала и способа освоения наличного океана информации.

Для развития литературы эти моменты взаимодействия творческой активности и перебора существующих вариантов имеют самое прямое значение, если мы посмотрим в наиболее известные примеры взаимодействия Интернета и художественной литературы.

Первое имя в ряду зарубежных авторов, кому Интернет принес популярность, прежде, по-видимому, не нашедшую бы его столь скоро, — Милорад Павич (р. 1929), сербский прозаик, автор «Хазарского словаря» («*Hazarski rječnik. Roman-leksikon u 100 000 gesi*», 1984). Существующие одновременно два варианта развития действия — мужской и женский — имеют аналоги в литературе XX в. еще со времен Генри Джеймса. Можно с достаточной долей уверенности утверждать, что не сама по себе поливариантность поставила текст романа в центр дискуссий конца 90-х гг., а также возможность читателей принять участие в сотворчестве посредством Интернета. И в прошлом авторы художественных произведений, желая создать новые формы, прибегали к пространственной форме построения текста, то предлагая читателю прочесть главы в определенном порядке, а не в том, как они располагались в напечатанной книге (как Х. Кортасар в «Игре в классики»), то вы-

писывая несколько концовок и предлагая выбрать из них любую (как основатель «сверхлитературы» Р. Кувер в 80-е гг.), то беря в гигантские скобки все предыдущее литературное развитие и занимаясь написанием подробных сносков и рецензий на неизданные книги (как Х. Борхес). Но гипертекстовые возможности Интернета, эксплуатирующего свойство корреляций до бесконечности, выводят искусство ссылок на качественно иной уровень, включая огромные массивы информации на всех доступных языках. Возникает сетевая литература, стремящаяся использовать новый потенциал.

Книг на русском языке об Интернете и литературе в XX в. не появилось. Одна из наиболее развернутых и концептуально обоснованных статей (хотя отнюдь не бесспорная) по этому кругу вопросов — ««Сетевая литература» и завершение постмодерна» Сергея Корнева¹, «маргинального философа и детского писателя», как он себя рекомендует. Автор называет Интернет «местообитанием текста» и отмечает такие существенные характеристики этой новой информационной среды, как конец монополии печатного станка, смерть расстояний, времени как осевого направления, безынерционность дискуссий, повышенная экспериментальность стилистики и «жанровых форм». Значительно видоизменяется фигура автора произведения: «Реальный человек, активно участвующий в этой «сетевой жизни» под собственным именем, неизбежно «виртуализуется», — законы сетевого существования вынуждают его относиться к своему сетевому имиджу как к произведению искусства, иначе он становится слишком уязвим. Можно вести речь о грядущей виртуализации авторства, разрушительной для реального автора как самостоятельной знаковой фигуры. Если литературе суждено переместиться в Сеть, вполне возможно, что через несколько десятков лет никто уже не будет писать тексты под своим именем и выставлять на всеобщее обозрение свою реальную биографию». Это снова прогноз, но основанный на реально существовавших в Сети проектах, об авторстве которых говорить затруднительно ввиду коллективности «сетевой персоны». В русскоязычном секторе Интернета, скажем, в 1998—1999 гг. большой популярностью обладало произведение «Паутина»... Мэри Шелли, у «которой» с реально существовавшей исторической тезкой, дочерью английского просветителя У. Годвина и легендарной создательницей «Франкенштейна», общим было только имя. Точнее, Мэри и Перси Шелли. Но оно выступало как своего рода «аттрактант» для читателей, знакомых с именем реальной Мэри Шелли, которых могло заинтересовать размещенное в данном «местообитании» произведение. В англоязычном секторе Интернета приобрело не меньшую популярность произведение еще одной Шелли — реально существующей Шелли Джексон, создавшей в 1996 г. роман «Лоскутная девушка» («*Patchwork Girl*»), без обсуждения которого не проходит ни один семинар по гипертекстовой литературе. Здесь снова ссылка на «Франкенштейна» Мэри Шелли, только теперь в роли Виктора Франкенштейна выступает сама юная писательница, а чудовище в нее влюбляется. Текстовая иллюстрация превращается в романе в действующую часть гипертекста: при обращении к различным участкам рисунка происходит «выход» к новым частям текста.

¹ Грегори Бенфорд «NET@FANDOM.COM»//Сверхновая. 2000. № 29—30. С. 321—323.

¹ Текст был написан в марте — мае 1998 г. и в сентябре 1998 г. опубликован в «Новом литературном обозрении» (№ 32 (4/1998). С. 29—47). Сетевой адрес статьи — http://www.chat.ru/~kornev/net_lit.htm.

Шелли Джексон — выпускница творческой мастерской университета Браун в штате Нью-Йорк, где работает ведущий теоретик и практик американской гипертекстовой литературы Джордж Ландоу.

Постепенно формируются сайты, становящиеся особо престижными в своей области благодаря ответственному и квалифицированному отбору справочной информации, продуманной структуре, помогающей пользователям найти то, что им ближе всего по духу. Это «Электронный лабиринт» <http://jefferson.village.virginia.edu/elab/> и «Истгейт» <http://www.eastgate.com>. Сбывается прогноз Г. Бенфорда о «гензинах». И прав С. Корнев, когда отмечает, что узловые точки, вокруг которых вертится литературная жизнь, — журналы, литературные клубы, конкурсы — не только не отмирают с появлением Интернета, но, наоборот, имеют для сетевой литературы даже большее значение, чем для печатной. Причем пока электронная версия литературного журнала соседствует с сетевой и помогает его распространению.

Первыми на этой ниве расцвели научно-фантастические издания. Уже в начале 90-х гг. в США существовало несколько десятков литературных конференций, активно обсуждавших вопросы фантастики и фэнтези. По голосованиям в американском и российском научно-фантастическом секторе Интернета о соотношении электронной книги и существующей печатной версии большинство читателей (около 60%) сошлись во мнении, что, скорее всего, приобретут понравившуюся им в сетевой версии книгу. Однако если для фантастики, генетики несшей в себе черты движения, Интернет естествен, как воздух, то и для других областей литературы он постепенно приобретает функции «глобального и круглосуточного литературного салона», особенно для студенческой и университетской среды, наиболее сроднившейся с повседневным сетевым общением.

Интернет-литературу зачастую пытаются трактовать как один из вариантов постмодернистского ее развития. Действительно, безграничные возможности для культурной дифференциации, полифоничность, шизоидность Интернета, отсутствие иерархии, «виртуальная смерть автора», частичная автодеконструкция текста, попавшего в гипертекстовую среду, — все это в совокупности создает ощущение, что только в Интернете по-настоящему выполняются все пункты постмодернистской программы. Но для Интернета принципиально важны зависимость от слова, организующего, как и метаповествование, объединяющего все внутренние потоки, чего постмодернисты как раз стремятся избежать. С. Корнев подмечает существенное отличие: «Интернет переиграл ту цивилизацию, которая его породила. Если взять за отправную точку фантазии киберпанка (безусловно, архетипические для западного человека и наверняка сыгравшие немалую роль в рождении Интернета), должно было получиться нечто суперсовременное и античеловеческое, царство запредельных технологий и скоростей, устремленное в будущее, ступок виртуальных пространств, где человек в потоке времени навсегда забывает о своей человеческой природе и низводится до уровня компьютерных фантомов. Вместо этого получилось что-то близкое, родное и давно знакомое — вавилонская библиотека, бесконечный перепутанный архив, мир без времени и пространства, заколдованное Царство Текста». Книжечки с наслаждением окунаются в глубины этого царства, а неопиты открывают для себя порой совсем неведомые области. Так, многих в России зачаровал японский прозаик Харуки Мураками (р. 1949), чьи романы «Охота на Овец», «дэнс, дэнс, дэнс» и другие опубликовал сетевой журнал «небуквального перевода»

«Лавка языков»¹ и чей путь к читателю был бы куда более долг, если бы не возможности Интернета.

Значит, следует подчеркнуть порождаемую значительной демократичностью Интернета ориентированность на общность, глобализацию в обеих ее ипостасях: и как соотнесения с некими стандартными условиями, и как готовности воспринять Иное, пусть не как свое, но как принципиально не враждебное и интересное. И с этим качеством связаны два самых заметных интернет-проекта конца XX в., которые на качественно иной уровень выводят опыт «нового журнализма», документируя наше время и насыщая его живым человеческим чувством.

Первый из них прошел на территории США и имел целью задокументировать один день американцев в конце XX в. Через сетевые и печатные средства массовой информации был сообщен адрес сайта, куда всех желающих приглашали послать рассказ об одном дне. Здесь слышатся отголоски многоаспектного романа Дос Пассоса «США», но создаваемого посредством взаимодействия с Интернетом. Результатом стал огромный массив информации, который еще не полностью организован, но руководители проекта надеются в скором будущем сделать его доступным для чтения и изучения.

Второй проект поистине глобален, недаром он получил поддержку ЮНЕСКО и проходит под его эгидой. Речь идет о проекте, родившемся в последнем десятилетии XX в., в котором, однако, каждый, включая тех из вас, уважаемые читатели, в чьи руки эта книга попадет до истечения 2002 г., способен и приглашается принять участие. Название проекта — КЕО: эти три звука есть в языках всех народов Земли. Короче всего о его сути поведает вступление, размещенное на сайте проекта, в котором также приводятся координаты для отправки своего послания:



КЕО — АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПТИЦА БУДУЩЕГО

Все жители Земли, вне зависимости от достатка, рода занятий и возраста, приглашаются принять участие в создании уникального в своем роде коллективного творения искусства для всех обитающих на нашей планете в начале XXI в. людей.

Каждый из нас, будь то мужчина, женщина или ребенок, рожденный в любой стране и любого вероисповедания, будет иметь в своем полном распоряжении 4 страницы для самовыражения. На этих четырех страницах

¹ http://vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/

можно будет изложить все, что мы захотим сообщить о себе далеким прапраправнукам прапраправнуков наших детей, которых нам не суждено увидеть, но которым, возможно, хотелось бы познакомиться с нами.

К нам уже начали стекаться ваши послания, страница за страницей, готовые для записи на стеклянные диски, которые понесет космический аппарат КЕО. Его сконструировали таким образом, что он вернется обратно на Землю через 500 веков, через 50 000 лет! Время запуска КЕО: конец 2003 года.

А до тех пор поток писем со всех краев Земли будет приниматься бесперебойно. На данный момент ряд стран, культур и языков уже хорошо представлены на борту КЕО, другие же — пока мало.

Вашего послания пока недостает в общем портрете человечества? Место для вас на борту КЕО уже зарезервировано.

Помимо коллективной фрески из посланий, космический аппарат понесет запись полного объема знаний человечества. Наша цивилизация будет представлена через тексты, образы и звуки: все многообразие культур, традиций, достижений в области освоения материи и духа.

Источник для глубоких размышлений, проект КЕО уже сегодня стал окном для наблюдения за внутренним миром современного человека.

Сразу после старта КЕО вся гигантская фреска из посланий (без имен авторов) станет общедоступной в Интернете. Тысячи людей, соприкоснувшихся с этим потоком посланий, задаются вопросами о том, каковы мы на самом деле.

Потом каждый сможет либо просто почитать эти тексты, подлинное зеркало волнующих нас вопросов, наших сходных и различных черт, или использовать их как материал для размышления о том, как мы живем.

Каким будет ваше послание? Каким вы захотите представить свой образ для далеких потомков?

Чтобы ясная символика «дара людям будущего» была не замутнена, реализация проекта КЕО осуществляется без денежного обмена, по добровольному объединению усилий и профессиональных навыков ассоциированных с программой партнеров. Рожденная воображением художника, она сегодня поддерживается ЮНЕСКО, избравшей КЕО одним из «Проектов XXI века».

Послание в бутылке из пространства и времени, адресованное нашим потомкам, рожденное символической миссией сегодняшнего человечества и несомое современной техникой. — проект КЕО даст импульс жизнеспособности тем, кого заботит будущее. КЕО переносит нас в невообразимую даль, освобождая от повседневных забот, предоставляя возможность задуматься о том, каковы мы есть. И в этом свете позволяет увидеть каждому направление его пути, понять, насколько используется дарованный нашему виду исключительный потенциал.

Кто мы? Чего мы хотим? Как нам строить начиная с сегодняшнего дня более гуманный мир? Каковы наши общие ценности?

Более подробная информация доступна на сайте www.keo.org.

Попытаемся в наших мечтах построить мир будущего и пригласим в свидетели наших потомков.

Как направить ваше послание в КЕО:

По Интернету: www.keo.org

Почтой: прямо во Францию Programme КЕО, 15 rue de l'Ecole de Médecine, 75006 Paris, France

или координатору программы в России Ларисе Михайловой:

КЕО, журнал «Сверхновая», факультет журналистики МГУ, Моховая, 9, К-9, Москва, 125009, Россия

Объем: от 1 строчки до 4 страниц формата А4 (6000 знаков).

Чтобы ваши потомки познакомились с вами лучше, не забудьте упомянуть:

- имя (не обязательно);
- фамилию (не обязательно);
- пол;
- дату рождения (день/месяц/год четырьмя цифрами);
- национальность;
- страну проживания;
- страну, откуда вы направляете свое послание;
- язык, на котором оно написано;
- родной язык;
- адрес (не обязательно, только если вы хотите получить от координаторов КЕО ответ);
- профессию (не обязательно);
- хобби (не обязательно);
- как вы узнали о КЕО (если через средства массовой информации, пожалуйста, уточните: название СМИ и дату публикации, название и дату выставки или конференции).

Будучи совершенно бесплатным предприятием, КЕО предоставляет вам свободу высказать то, что вы хотите, безо всяких ограничений. Все послания будут перенесены на борт спутника без какой-либо цензуры.

Дата окончания приема посланий будет объявлена на сайте КЕО.

Полученные КЕО послания без имен авторов будут опубликованы и/или представлены для свободного доступа и изучения после запуска КЕО в конце 2003 года.

Не правда ли, напоминает тот самый, трепетавший на ветру листок бумаги, который приглашал желающих принять участие в полете на Марс, из «Аэлиты» А. Толстого? И в то же время это наш реальный шанс, противопоставив надвигающимся угрозам, чья суть нам пока непонятна, мощный импульс человеческих надежд, помочь осуществиться гуманному варианту будущего. А 50 000 лет, через которые намечено возвращение спутника КЕО, при всей своей продолжительности — срок, придающий надеждам шанс осуществиться: ведь если люди дадут себе труд применить сознанием к такому историческому отрезку, им легче будет представить человечество существующим и через десять, и через сто лет. Это своего рода якорь надежды, который человечество забрасывает в будущее. Тем более, что прецедент уже

был: от самых древних наскальных рисунков в австралийских пещерах нас отделяет именно такой срок.

Примечательно, что проект родился в воображении французского художника Жан-Марка Филиппа, который благодаря своему естественнонаучному образованию геофизика представил пути осуществления его и смог воодушевить многие сотни добровольных помощников по всей планете. А Интернет впервые в истории дал наконец возможность услышать голос каждого землянина.

КЕО — послание Планеты людей, увиденной и описанной другим великим французом — Антуаном Сент-Экзюпери, это дитя ноосферы, о которой размышляли В. И. Вернадский и И. А. Ефремов, Вивекананда и Махатма Ганди, Джон Гарднер и Скотт Момадэй, а солнечные батареи на крыльях птицы КЕО — синие.

ЛИТЕРАТУРА

- Брандис Е., Дмитриевский В. Мир будущего в научной фантастике. М., 1965.
Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М., 1974.
Ковтун Е. Поэтика необычайного. М., 1999.
Корнев С. Сетевая литература и завершение постмодерна//Новое литературное обозрение. № 32 (4/1998). С. 29—47.
Мир глазами фантастов. Рекомендательный библиографический указатель. М., 1985.
Микеладзе Н. Э. Современная нелинейная литература: идея свободы и страха века//От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже нового тысячелетия. М., 2000. С. 232—240.
Михайлова Л. Г. Развитие системы научно-фантастических изданий и будущее информационного общества//От книги до Интернета. С. 241—254.
Степновская Т. Научная фантастика как вид фантастической литературы. Ростов-на-Дону, 1985.
Черная Н. В мире мечты и предвидения. Киев, 1972.
Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1984.

Указатель имен и названий

А

- Абэ, Кобо 492
«Женщина в песках» 33, 504
«Четвертый ледниковый период» 505
«Чужое лицо» 504
Аверинцев С. С. 464, 472
Адамов, Артур 393
Адамс, Дуглас 503
«Автостопом по Галактике» 503
Адамс, Сэмюэл Гопкинс 70
Адлер А. 25
Адорно Т. 357
Азимов, Айзек 490, 492, 496, 505
«Академия и Империя» 496
«Конец Вечности» 496
Айтматов, Чингиз 270
«Джамия» 270
Айх, Гюнтер 349
Айхенвальд Ю. А. 183
Айхингер, Ильзе 349
Аксенов В. 134, 165
Алекси, Шерман 483
Али, Мохаммед 384
Аллен У. 41
Алуриста 485
Альберти, Рафаэль 245
Амаду, Жоржи 474, 477
«Лавка чудес» 477
«Тереза Батиста, уставшая воевать» 477
Анайя, Рудольфо 485
«Благослови меня, Ультима!» 485
«Сердце Астлана» 485
Анастасьев Н. А. 173
Андерсон, Пол 505
Андерсон, Шервуд 25, 27, 28, 30, 31, 105, 157, 158, 160, 346, 453
«Возможно, женщины» 28
«Кони и люди» 27
«Марширующие люди» 27
«Торжество яйца» 27
«Уайнсбург, Огайо» 27, 158
Андерш, Альфред 348, 450
«Вишни свободы» 450
Андреев Л. Г. 173
Аннинский Л. 293
Анно, Жан-Жак 362
«Имя розы» 362
Антониони, Микеланджело 303, 308
Антуан, Андре 297
Ануй, Жан 31, 33, 263
«Антигона» 33, 263
Анцыферова О. Ю. 539
Апдайк, Джон 303, 311, 340—348, 459, 467
«Версия Роджера» 346
«Иствикские ведьмы» 345
«Кентавр» 343—345, 397
«Кролик, беги» 341, 459
«Кролик исцеляется» 342
«Кролик разбогател» 342
Аполлинер, Гийом 238, 444
«Каллиграммы» 444
Арагон, Луи 155, 240, 247, 249, 264—271, 294, 426
«Анисе, или Панорама» 265
«Бланш, или Забвение» 269
«Гибель всерьез» 269
«Коммунисты» 268
«Красный фронт» 266
«Модерн, откуда я родом» 269
«Одержимый Эльзой» 269
«Парижский крестьянин» 265
«Страстная неделя» 268
«Театр/роман» 269
«Ура, Урал!» 267
«Французская заря» 264, 267
цикл «Реальный мир» 266
Аристотель 4, 104, 184, 204
«Поэтика» 4
Аристофан 434
Арма, Аи Квеи 480
«Почему мы так благословенны?» 480
«Целители» 480
Арним, Беттина фон 201
«Переписка Гёте с ребенком» 201
Аррабаль, Фернандо 394
Арто, Антонен 398
Арчер У. 184
Астуриас, Мигель Анхель 476
«Глаза погребенных» 476
«Маисовые люди» 476
«Сеньор Президент» 476
Аугуст, Билле 308
Ауэзов, Мухтар 284
Ачебе, Чинуа 480
«И пришло разрушение» 480
«Стрела бога» 480
«Человек из народа» 480

Б

Бабенко В. Г. 194, 237
 Баевская Е. В. 183
 Базен, Андре 292, 300, 308
 Байбер, Джон 471
 Балаж, Бела 292
 Балашов П. С. 237
 Балашова Т. В. 42, 273, 539
 Балли Ш. 108
 Бальзак, Оноре де 47
 «Евгения Гранде» 47
 Бальмонт, Константин 286
 Барака, Амри (Лерой Джонс) 168, 459, 484
 Барба, Эудженио 424
 Барбюс, Анри 65, 87, 146, 378
 «Огонь» 146
 Баркер, Хауард 428—429
 «Власть пса» 428
 «Жало ночи» 428
 «Жалость истории» 428
 «Победа: выбор во время реакции» 428
 Барстоу, Стивен 451
 «Можно любить и так» 451
 Барт, Джон 37—39, 459
 «Литература истощения» 39
 «Литература наполнения» 39
 Барт, Ролан 40—41, 467, 469
 Бастос, Аугусто Роа 474
 Баталов Э. Я. 173
 Бах, Иоганн Себастьян 64, 296
 Бах, Ричард 287, 467
 «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» 287, 467
 Бахман, Ингеборг 349
 Бахтин М. М. 363, 464, 467
 Бачелис Т. 308
 Башмакова Л. П. 472, 486, 539
 Беар, Ги 443
 Беар, Грег 507
 Бейлис В. А. 486
 Беккет, Сэмюэл 161, 177, 393—394, 396, 398, 401—403, 467
 «Акт без слов» 403
 «Безымянный» 401
 «В ожидании Годо» 394, 396, 401
 «Мелоун умирает» 401
 «Не я» 403
 «Прекрасные дни» 402
 «Эндшпиль» («Конец игры») 402
 Белинский В. Г. 276
 Беллами, Эдвард 159
 «Взгляд назад» 159

Беллоу, Сол 168, 459, 467
 Бёль, Генрих 17, 148, 152, 158, 166—167, 311, 348—352, 450, 458
 «Бильярд в половине десятого» 351, 450
 «Где ты был, Адам?» 350
 «Глазами клоуна» 351, 458
 «Групповой портрет с дамой» 352
 «Дом без хозяина» 351, 450
 Белов С. 392
 Белова Л. И. 308
 Белый, Андрей 286
 Бенн, Готфрид 240
 Беннет, Арнольд 159
 Бенфорд, Грегори 507
 Бенчли П. 467
 «Челюсти» 467
 Беньямин, Вальтер 292
 «Беовульф» 448
 Бербанк, Лютер 78
 Бергельсон Г. Б. 173
 Бергман, Даниэль 308
 Бергман, Ингмар 289, 292, 307—308
 Бергсон, Анри 84, 106
 Берджесс, Энтони 304
 Бёрдсли, Обри Винсент 9
 Бердяев Н. А. 31
 Бержерак, Савиньен Эркуль Сирано де 180—181
 Бернанос Ж. 17
 Бернар, Сара 180
 Бернацкая В. И. 438
 Бернхард, Томас 434—435
 «Площадь героев» 434
 «Президент» 434
 Берримен, Джон 242
 «Вещие песни» 242
 Берроуз, Уильям 385—386, 455, 460
 «Голый завтрак» 385, 460
 Бертолуччи, Бернардо 289, 303, 305
 Бетховен, Людвиг ван 63, 95, 102, 278, 281
 Бехер, Иоганнес 13, 18, 146—147, 240, 247, 262, 495
 Библия 88, 228, 495
 Билл, Макс 444
 Бирс, Амброз 9
 Битти, Энн 171
 Бицилли П. М. 283
 Блейк, Уильям 98, 243
 Блок, Александр 10, 274
 Блок, Жан-Ришар 263

Блюм, Леон 64
 Бовуар, Симона де 31—32, 380
 Бодлер, Шарль 238
 «Цветы зла» 238
 Божович В. 296, 308
 Боккаччо, Джованни 156
 «Декамерон» 156
 Болдуин, Джеймс 31, 363, 375, 484
 «Иди, вещай с горы» 459
 Бонд, Эдвард 428
 Боров Ю. 41
 Боровский, Карел 149
 Борхерт В. 450
 «На улице, перед дверью» 450
 Борхес, Хорхе Луис 169, 305, 475—476, 503
 «Вымыслы» 169, 476
 «Игры со временем и бесконечностью» 475
 «История вечности» 476
 «Книга песчинок» 476
 «Лабиринты» 169
 «Сад расходящихся тропок» 475
 Боттичелли, Сандро 83
 Брандис Е. 514
 Брассанс, Жорж 443
 Брауде Е. М. 19
 Браун, Чарльз Брокден 159
 Бредель В. 262
 Брейн, Джон 451
 «Жизнь наверху» 451
 «Путь наверх» 451
 Брель, Жак 443
 Брентон, Хауард 429
 «Правда» (в соавт. с Д. Хейром) 429
 «Пьеса о Черчилле» 429
 «Римляне в Британии» 429
 Бреслин, Джимми 375, 380, 460
 Бретон, Андре 240, 385, 426
 Бретон, Луи 462
 Брехт, Бертольд 16, 20, 94—95, 179, 202—209, 246—247
 «Добрый человек из Сычуани» 204, 206—207
 «Жизнь Галилея» 94, 204—205, 207—208
 «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» 206
 «Легенда о мертвом солдате» 202
 «Малый органон для театра» 203
 «Матушка Кураж и ее дети» 204—205, 207
 «О неаристотелевской драме» 203

«Орлеанская дева скотобоен» 208
 «Песнь единого фронта» 203
 «Страх и отчаяние в третьей империи» 204
 «Трехгрошовая опера» 203
 Брик, Лиля 265, 267
 Брик, Осип 265
 Брин, Дэвид 506
 Бринкли, Дуглас 461
 Британишский В. 243
 Броневский В. 146
 Брукс В. В. 41
 Брэдбери, Малькольм 39
 Брэдбери, Рэй 12, 173, 490, 492, 497—501
 «451° по Фаренгейту» 497—498, 501
 «Вельд» 500
 «Вино из одуванчиков» 496, 499
 «Канун Всех Святых» 500
 «Марсианские хроники» 499
 «О скитаниях вечных и о Земле» 499
 «Человек в картинках» 501
 Брэкенридж Г. Х. 465
 «Современное рыцарство» 465
 Брюсов В. Я. 183
 Бубер М. 280
 Бунюэль, Луис 296, 305
 Буццати, Дино 394
 Буш, Эрнст 209
 Бэйкер Дж. П. 210
 Бэйтс Г. Э. 162
 Бэкон, Фрэнсис Роджер 133, 145
 «Новая Атлантида» 145
 Бюттор, Мишель 372
 Бюхнер, Георг 18

В

Вагнер, Рихард 53, 64, 91, 94, 97, 99, 183, 204
 «Тристан и Изольда» 183
 Вайгель, Елена 209
 Вайль, Курт 203
 Вайнерт Э. 262
 Вайсс, Петер 429
 «Марат-Сад» 429
 Валери, Поль 243
 Вальдес, Луис 485
 Вальзер, Мартин 349
 Ван Вогт, Альфред 505
 Ван Дорен М. 459, 461
 «Воспитание книгами» 459
 Ванцетти, Бартоломео 75
 Вапцаров Н. И. 246—247

«Вера» 247
 «Письмо» 247
 Вашингтон, Букер 363
 Ващенко А. В. 539
 Веббер М. 134
 Ведекинд, Франц 18
 Веды 104, 288
 Вежинов, Павел 16
 «Измерения» 16
 Великовский С. И. 41, 237, 273, 539
 Венедиктова Т. Д. 472
 Вергилий 105, 107—108
 Верди, Джузеппе 98, 305
 Верёвкина М. В. 18
 Веркор 155, 263
 «Молчание моря» 155
 Верлен, Поль 10, 322
 Верн, Жюль 135, 276, 284, 487, 490
 Вернадский В. И. 514
 Вернадский Г. 283
 Верфель, Франц 240
 Верхарн, Эмиль 248
 Виан, Борис 31
 Вивекананда, Свами 65, 281, 288, 514
 «Вселенское Евангелие» 281—282
 Виго, Жан 292
 Видал, Гор 375, 381
 «Святое семейство» 381
 Визбор, Юрий 443
 Визенор, Джеральд 483
 Вийон, Франсуа 247
 Вильмонт Н. 53, 173
 Вильхельм, Кейт 506
 Винавер, Мишель 424
 Вине, Роберт 295
 Висконти, Лукино 305—306
 Виссинг М. Г. 284
 «История бледной разновидности» 284
 Витгенштейн, Людвиг 434
 Вовчок, Марко 489
 Волков И. Ф. 8
 Волостникова В. В. 540
 Волошин М. 284
 Вольтер 119, 502—503
 Вольф Ф. 18, 146, 262
 Воннегут, Курт 311, 340, 375, 385—392, 467—468
 «Бойня номер пять» 386, 389—390, 468
 «Времетраяние» 387, 391
 «Завтрак для чемпионов» 386, 391
 «Колыбель для кошки» 385, 387

Воронченко Т. В. 486
 Воррингер Г. 18
 Вул, Питер 424
 Вук, Герман 168
 Вулф, Вирджиния 23—24, 159, 364
 Вулф, Дэниэл 379
 Вулф, Том 375—377
 «В наше время» 376
 «Миф и реализм в романе» 376
 «Наркотический тест с прохладительным электризирующим напитком» 376
 «Охота на миллиардного зверя» 376
 «Убойная малышка цвета карамельки и мандариновой шкурки» 376
 Вулф, Томас 13, 105, 160, 217, 322, 461, 463, 499
 «Домой возврата нет» 13
 Вульф В. 438
 Высоцкая Н. А. 540
 Высоцкий, Владимир 443
Г
 Гавел, Вацлав 394
 Галинская И. Л. 454
 Ганди, Мохандас Карамчанд (Махатма Ганди) 65, 232, 277—280, 514
 «Великий часовой» 279
 «Моя жизнь» 278
 Ганн, Том 443
 Гарбо, Грета 222
 Гарбоу, Теа фон 295
 Гарди, Томас — см. Харди 160
 Гарднер, Джон 17, 102, 470—472, 514
 «Грендель» 471
 «Диалоги с Солнечным» 471—472
 «Никелевая гора» 471
 «О нравственной литературе» 17
 «Осенний свет» 471—472
 Гарленд, Хэмлин 68, 167
 Гаррис, Трудьер 370
 Гарт, Брет 8
 Гаскелл, Элизабет 54
 Гатри, Вуди 443
 Гауптман, Герхард 175, 194—202, 264
 «Бобровая шкура» 195
 «Одинокие» 195
 «Перед восходом солнца» 194
 «Перед заходом солнца» 195, 200—201

«Потонувший колокол» 198—199
 «Ткачи» 195, 197—198
 Гашек, Ярослав 148—149
 «Бравый солдат Швейк и другие удивительные истории» 148, 150
 «Похождения brave солдата Швейка во время мировой войны» 149
 Гей, Джон 203
 «Опера нищих» 203
 Гейм, Георг 240
 Гейне, Генрих 197, 244, 282
 Гелескул А. 246
 Гельдерлин, Фридрих 18, 113, 425
 Георге, Стефан 9
 Гернсбек, Хьюго 491
 Герцен А. И. 135
 Гессе, Германн 286, 295—296, 307, 467
 «Степной волк» 295
 Гёте И. В. 8, 53, 66, 83, 88—102, 196, 198, 201—202, 275, 282
 «Западно-восточный диван» 275
 «Избирательное сродство» 201
 «Страдания молодого Вертера» 91, 202
 «Фауст» 8, 89, 91, 93, 202
 Гибсон, Уильям 506
 «Граф Ноль» 506
 «Невромант» 506
 Гилб, Дагоберто 485
 Гилман, Кэролин 35
 «Наполовину человек» 35
 Гилман, Шарлот Перкинс 35
 Гильдина З. М. 279, 288
 Гильен, Хорхе 245
 Гинзберг, Аллен 442, 459—461
 «Америка» 460
 «Вопль» 460
 Гитлер, Адольф 142, 206, 235—236, 435
 Гладилин А. 165
 Гловер, Олкотт 257
 Гоголь Н. В. 108, 111, 276
 Годар, Жан-Люк 305
 Голд М. 164
 Голдинг, Уильям 31, 33, 303
 «Повелитель мух» 33
 Голдуотер, Барри 381
 Голсуорси, Джон 24, 47, 54—57, 87, 159, 171
 «Сага о Форсайтах» 47—48, 53, 87
 Гольц, Арно 195

Голышева А. И. 41
 Гомер 102, 107—108, 472
 «Илиада» 62
 «Одиссея» 62
 Гомрингер, Ойген 444
 Гонгора-и-Арготе, Луис 239
 Гораций (Тит Гораций Флакк) 105
 Гордимер, Надин 170
 Городецкий, Александр 443
 Горький, Максим 15, 63, 65—67, 183, 195, 267, 271
 Готорн, Натаниэл 166, 364, 465
 «Алая буква» 345
 Готье, Теофиль 181
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей 295, 307
 Граббе Х. 18
 Гранин Д. 345, 392
 Грасс, Гюнтер 21, 102, 148, 349, 353—356, 467
 «Встреча в Тельте» 354
 «Жестяной барабан» 21, 353, 450
 «Из дневника улитки» 354
 «Камбала» 354
 «Необъятное поле» 354
 «Под местным наркозом» 354
 «Собачий год» 21
 Грейвз, Роберт 444, 445
 «Случай в Уэльсе» 445
 «Латники на границе» 445
 «Пять» 445
 «Примирение» 445
 Грейн Дж. Т. 184
 Грибанов Б. Т. 273
 Гримм, Ганс 265
 «Народ без пространства» 261
 Грин, Грэм 17, 303, 311, 322—332
 «Доктор Фишер из Женевы» 330—332
 «Комедианты» 327—328
 «Меня создала Англия» 323
 «Суть дела» 323—324, 330
 «Тихий американец» 325
 «Фактор человеческого» 330
 «Ценой потери» 326—327
 «Человек изнутри» 324
 Гриффит, Дэвид Уарк 293—294
 Грицкова И. 147
 Гротовский, Ежи 424
 Грушко П. 446
 Гуггенгеймер В. М. 348
 Гуляева И. Б. 540
 Гумилев Л. 283
 Гумилев, Николай 286

- Гунан, Кэтлин 506
 Гуссерль, Эдмунд 18, 31
 Гюбнер Ф. М. 19
 Гюго, Виктор 179—180, 182
 «Эрнани» 180
 Гюисманс, Жорж 9
 «Наоборот» 9
 Гюнтекин, Ришад Нури 16
- Д**
 Д'Аннунцио, Габриэле 9, 64
 Д'Арк, Жанна 64
 Дали, Сальвадор 313
 «Вязкая память» 313
 Дарвин, Чарльз 135
 Даррелл Дж. М. 173
 Двингер, Эдвин Эрих 261
 «Армия за колючей проволокой» 261
 «Между белыми и красными» 261
 «Мы зовем Германию» 261
 Дёблин, Альфред 264, 295
 Дебс, Юджин 78
 Дебекин В. Н. 273
 Дейниченко П. Г. 288
 Декарт, Рене 84
 Деланнуа, Жан 301
 Делл Ф. 27
 Деми, Жак 289
 Демосфен 498
 Денисова Т. Н. 540
 Деррида, Жак 38, 40
 Дерэн 18
 Дефо, Даниэль 133
 «Робинзон Крузо» 133
 Джеймс, Генри 102, 105, 137, 159, 364, 462, 465
 Джеймс, Уильям 21—22, 24—25, 27, 106, 160—161, 461
 «Основы психологии» 21
 Джеймсон Ф. 38
 Джексон, Шелли 509—510
 «Лоскутная девушка» 509
 Джексон Э. 377
 Джойс, Джеймс 22—24, 75, 103—110, 159, 171, 240, 254, 317, 358, 364, 372, 381, 390, 452—453, 462—463
 «Гуманизм» 104
 «Дублинцы» 103—105
 «Изящная философия» 104
 «Поминки по Финнегану» 103, 109—110, 358, 462
 «Портрет художника в юности» 105
- «Стивен-герой» 103
 «Улисс» 23, 53, 75, 102—104, 107, 317, 358
 «Философия Бруно» 104
 Джонс, Лерой (Амири Барака) 168, 459, 484
 Джонсон Э. У. 375
 Джоунс Э. 28
 Дзеффирелли, Франко 302
 Дидион Д. 375
 Дидро, Дени 119
 Дизраэли Б. 276
 Дик, Филип К. 287
 «Человек в высоком замке» 287
 Дикинсон, Эмили 238, 241
 Диккенс, Чарльз 45, 47, 54, 281, 336
 «Домби и сын» 47
 Дилан, Боб 443
 Дилени, Шейла 428
 Дмитревский В. 514
 Дмитриев А. 270
 Днепров В. 86
 Добролюбов Н. А. 276
 Дойл, Артур Конан 361
 Донн, Джон 239
 Дорст, Танкред 424
 Дос Пассос, Джон 62, 73—81, 252, 254, 299
 «1919» 77, 80
 «42-я параллель» 75—80
 «Большие деньги» 77—78
 «Лучшие времена» 81
 «Манхэттен» 74—77, 299
 «Моя жизнь» 278
 «США» 76—77, 80, 299, 511
 «Три солдата» 73, 252
 Достоевский Ф. М. 18—19, 26—27, 30—31, 47, 72, 113, 122, 124, 159, 167, 210, 232, 271, 305—307, 425
 «Братья Карамазовы» 26
 «Преступление и наказание» 72, 113
 Драйзер, Теодор 62, 68—72, 76, 146, 160, 163, 217, 297, 319, 322, 376, 384, 466
 «Американская трагедия» 71—72, 217, 384
 «Золотой мираж» 163
 «Сестра Керри» 68, 71
 Ду Фу 287
 Дубашинский И. А. 173
 Дункан, Айседора 78
 Дункан, Роберт 459

- Дэвидсон М. 460
 Дэвидсон, Бэзил 284
 «Новое открытие Древней Африки» 284
 «Речные пороги» 284
 «Черная мать» 284
 Дэйвис, Робертсон 481
 «Мантикор» 481
 «Мир чудес» 481
 «Пятый бизнес» 481
 «Смесь превратностей» 481
 Дюамель, Жорж 61
 Любуа, Уильям (Дюбойс) 363
 Дювалье, Франсуа 328—329
 Дюрренматт, Фридрих 166—167, 303
 Дютур, Жан 268
- Е**
 Евнина Е. М. 273
 Еврипид 24, 220
 Есенин, Сергей 246
 Есенский Я. 146
 Ефремов И. А. 514
- Ж**
 Жакэ Э. 270
 Жантиева Д. Г. 173
 Жарри, Альфред 398
 «Король Юбю» 398
 Жене, Жан 393—397, 403—405
 «Негры» 403—405
 «Служанки» 394, 403—404
 «Ширмы» 403—404
 Жерико, Теодор 269
 Жид, Андре 64, 264
 Жлуктенко Н. Ю. 392
- З**
 Завадская Е. 454
 Залка, Мате 262
 Замятин, Евгений 138—141
 «Мы» 138—140, 145
 Занкевич П. 270
 Засурский Я. Н. 22, 41, 467, 469, 540
 Затонский Д. В. 41, 438
 Зверев А. М. 392
 «Звёздный путь» 504
 Зегерс, Анна 262, 271—273, 348
 «Мёртвые остаются молодыми» 273
 «Седьмой крест» 271—272
 «Транзит» 272
 Зенкин С. Н. 41
 Зингер, Исаак Башевис 169, 172
- Зингерман Б. И. 200, 237
 Злобин Г. 438
 Золя, Эмиль 25, 47, 58, 87, 109, 196, 297, 378
 «Ругон-Маккары» 47, 58, 87
 Зонтаг, Сьюзен 376
- И**
 Ибсен, Генрик 175, 184—186, 196, 200, 307, 407
 «Кукольный дом» 175, 185
 «Привидения» 175, 184
 Иванов В. В. 392
 Ивашёва В. В. 41, 288, 392, 540—541
 Икс, Малькольм 375
 Ильин И. 41
 Индж Т. 39
 Ионеско, Эжен 161, 393—400, 403—404, 407
 «Игры в убийство» 400
 «Король умирает» 400
 «Лысая певичка» 394, 398—399, 406
 «Носороги» 394, 400
 «Стулья» 398—399
 Ихимаэра, Вити 481
- Й**
 Йейтс, Уильям Батлер 10, 106, 183, 238, 243—244, 249, 286, 433, 443
 «Видение» 244
 «Кельтские сумерки» 244
 «Плавание в Византий» 244
 «Странствия Ойсина» 244
 Йост, Ганс 18, 261
 «Шлагетер» 262
 «Я верую» 262
- К**
 Каваками, Хироми 172
 «Медвежий бог» 172
 Кавалец, Юлиан 164
 Кавафис, Константинос 249
 «Ожидая варваров» 249
 «Фермопилы» 249
 Кагарлицкий Ю. 173, 489
 «Что такое фантастика?» 489
 Казан, Элиа 299
 Казанцев А. П. 183
 «Клокочущая пустота» 183
 Кайзер, Вольф 209
 Кайзер, Георг 18, 20, 147—148
 «Газ I» 20, 148
 «Газ II» 20

- «Коралл» 20, 148
 «Солдат Танака» 148
 Каллаган, Морли 481
 Каллен, Каунти 246
 Кальвино, Итало 39, 503
 «Космическо-мистические истории» 503
 каммингс э. э. 241
 Кампанелла, Томмазо 133, 145, 232
 «Город Солнца» 145
 Камю, Альбер 31, 33—34, 60—61, 89, 102, 119—132, 303, 332, 378, 395—396, 467, 505
 «Бунтующий человек» 34, 121—122, 132
 «Калигула» 34, 120—122, 132
 «Миф о Сизифе» 120, 122, 125—127, 301, 395
 «Посторонний» 33, 120—124, 130, 132
 «Чума» 33, 89, 122—132, 505
 «Шведские речи» 34
 Кандинский В. В. 18
 Канетти, Элиас 337
 Капоте, Трумен 166, 322, 375
 «Обыкновенное убийство» 375
 Карвер, Рэймонд 171—173
 Карельский А. В. 41, 541
 Карлайль, Томас 14
 Карне, Марсель 301
 Карнеги, Эндриу 78
 Карпентьер, Алехо 264, 474—477
 «Век Просвещения» 477
 «Превратности метода» 477
 «Концерт барокко» 477
 Карсавин Л. 283
 Кассади, Нил 459
 Кассу Ж. 42, 263
 Кастро, Фидель 280
 Каттнер, Генри 173
 Каули, Малькольм 75, 159, 163, 166
 «Дом со многими окнами» 166
 «Эволюция мысли в Америке» 163
 Кауэн М. 383
 Кафка, Франц 16, 31, 87, 102, 110—119, 502
 «Замок» 113—115, 119, 429, 502
 «Превращение» 111—113, 119
 «Процесс» 113—115, 119
 Кашкин И. А. 79
 Квазимодо, Сальваторе 245
 Кейзин, Альфред 346
 Кейн, Джеймс 305
 Келлерман, Бернхард 148, 150—152
 «Братья Шелленберг» 151
 «Война в Аргонском лесу» 151
 «Война на западе» 150
 «Город Анатолий» 151
 «Девятое ноября» 151—152
 «Пляска смерти» 152
 «Туннель» 150
 Кемпбелл, Джозеф 14, 443
 Кеннеди, Джон 351, 471
 Кенни, Морис 441, 484
 «Теконватонти: стихи о войне» 484
 «Черная ряса: Исаак Жог» 484
 Кент, Майнер Ч. 78
 Кёппен, Вольфганг 450
 «Голуби в траве» 450
 «Смерть в Риме» 450
 «Теплица» 450
 Керуак, Джек 382, 455, 461—463
 «Битифик: происхождение бит-поколения» 461
 «Блюзы Мехико» 462
 «Большой Сюр» 462
 «Город маленький и город большой» 462
 «Дневные сны для Гинзберга» 462
 «Книга хайку» 462
 «На дороге» 463
 «Писателями становятся или рождаются?» 462
 Кессель, Жозеф 305
 Кешаб, Чандра 280
 Кизи, Кен 304
 Кинг, Мартин Лютер 168, 388, 471
 Кингстон, Максин Хонг 485
 «Вонительница» 485
 «Китайцы» 485
 «Обезьянка-путешественница» 485
 Кинкейд, Джамейка 172
 «В низовьях реки» 172
 «Ярость» 172
 Киплинг, Редьярд 8, 238, 274, 446
 Кириозе З. 49, 173
 Кирсанов С. 266
 Китс, Джон 98, 282, 498
 Кларк, Артур Чарльз 304, 487, 490, 492—493, 496
 «Космическая одиссея 2001 года» 289, 304, 487, 493, 494
 «Большая глубина» 494
 «Встреча с Рамой» 495
 «Город и Звёзды» 492, 494, 496
 «Песни далекой Земли» 495
 Клейст, Генрих фон 18
 Клодель, Поль 266

- «Книга Перемен» 472
 Князева М. Л. 274
 Коваленко Г. В. 438
 Ковтун Е. 514
 Кодуэлл К. 162—164, 262
 Козинцев Г. М. 292, 302
 Козлов А. С. 541
 Коклен, Константин 180
 Кокто, Жан 303
 Колдуэлл, Эрскин 162—164
 Коллинз, Джеки 170
 Кольбенхоф В. 348
 Кольтес, Бернар-Мари 424, 435—436
 «В одиночестве хлопковых полей» 435
 «Драка негра с собаками» 435
 «Роберто Цукко» 435
 Кольцов М. Е. 267
 Комаровская Т. Е. 541
 Конкуэст, Роберт 443
 Коннери, Шон 359
 Конрад Н. И. 275—277, 288
 Конрад, Джозеф 210
 Коонен А. Г. 222
 Копелев Л. 18
 Копит, Артур 394
 Коппола, Фрэнсис Форд 304
 Коран 238, 495
 Коренева М. М. 237, 439, 541
 Корнев С. 510
 Корнель, Пьер 225
 Корнфорд Д. 262
 Корсо, Грегори 442, 459
 «Бензин» 442
 «Бомба» 442
 Кортасар, Хулио 475, 503, 508
 «Игра в классики» 508
 «Истории о хронопах и фамах» 503
 Костюкович, Елена 392
 Котляревский И. П. 108
 Кофман А. 486
 Кох С. 376
 Кракауэр, Зигфрид 292
 Крейн, Стивен 68—69, 159, 378, 466
 Крили, Роберт 443
 Крестева, Юлия 40
 Кронкайт, Уолтер 492
 Кросс К. 251
 Крэг, Эдвард Гордон 424
 Кубрик, Стэнли 289, 302, 304, 494
 Кувер, Роберт 509
 Кудинов М. 443
 Кузнецов А. 165
 Кук Б. 461
 Кундера, Милан 172
 «Старые покойники уступают место молодым покойникам» 172
 Купер, Фенимор 455
 Куросава, Акира 302
 Куртлендер, Гарольд 377
 «Африканец» 377
 Кутейщикова И. 42
 Кушнер А. 444
 Кьеркегор, Сёрен 31, 93, 346, 378
 Кэдиган, Пэт 506
 Кэнби Г. С. 157, 170
 Кэрролл, Льюис 398
 Кэрю, Иан 474, 477
 «Деревня Рим-Агрикола: Фасад «третьего мира» и скрытые за ним пейзажи» 477
 Л
 Ламантиа, Филип 460
 Ламарк Ж.-Б. 190
 Ланг, Фриц 295
 «Метрополис» 20, 295
 Ландоу, Джордж 510
 Лао Шэ 142—143
 «Записки о Кошачьем городе» 142—143
 Ларднер, Ринг 158, 161—163
 «Чемпион» 160
 Ларкин, Филип 443—444
 «Высокие окна» 444
 «Надгробие Арунделей» 444
 «Корабль Севера» 444
 «Перед другими в долгу» 444
 «Свадьбы на Троицу» 444
 Ларошфуко, Франсуа де 119
 Лафонтен, Жан де 281
 Ле Гуин, Урсула 16, 35, 173, 505
 «Закон Имён» 505
 «Левая рука тьмы» 35, 505
 «Направление дороги» 491
 цикл о Земноморье 505
 Левертов, Дениз 441
 Левин Р. 454
 Леже, Фернан 18, 264
 Лем, Станислав 311, 490, 492, 502—503
 «Высокий Замок» 502
 «Идеальный вакуум» 503
 «Солярис» 503
 «Сумма технологии» 503
 «Фантастика и футурология» 503
 Ленин В. И. 78, 136, 198, 379

Леннон, Джон 442
 Ленц, Зигфрид 152, 458
 «Урок немецкого» 458
 Леон, Пауль 109
 Леонгард Р. 18
 Лернер, Алан Джек (совместно с
 Фредериком Лоу) 188
 «Моя прекрасная леди» 188
 Ли Бо 287
 Ли, Харпер 458
 «Убить пересмешника» 458
 Лин, Дэвид 302
 Линдсей, Вэчел 246
 «Бизоны» 246
 «Конго» 246
 Линкольн, Авраам 168, 426, 466
 Липков А. И. 302
 Лиотар, Жан-Франсуа 38
 «Объяснение постмодерна» 38
 «Состояние постмодерна» 38
 Лир, Эдвард 398
 Литтон Б. 276
 Лихачев Д. С. 464
 Лодж Д. 39, 340
 Лонг Э. 467
 Лондон, Джек 8, 15, 69—70, 158,
 292, 466
 Лорд П. 222
 Лоренс, Дэвид Герберт 240, 447
 «Любовник леди Чаттерли» 29
 «Психоанализ и бессознательное»
 29
 «Сыновья и любовники» 28
 Лоренс, Маргарет 481
 «Живущие в огне» 481
 «Каменный ангел» 481
 «Кудесники» 481
 «Шутка бога» 481
 Лорка, Федерико Гарсиа 245—246
 «Баллада морской воды» 245
 «Балладилья о трех реках» 245
 «Диван тамарита» 245
 «Песни по-галисийски» 245
 Лотман Ю. М. 392
 Лотреамон 10
 «Песни Мальдотора» 10
 Лоу, Фредерик (совместно с
 А. Дж. Лернером) 188
 «Моя прекрасная леди» 188
 Лоузи, Джозеф 302
 Лоусон, Генри 481
 Лоуэлл, Эми 240
 Лу Синь 16
 Луи, Пьер 305

Лукреций (Тит Лукреций Кар) 286
 Лукьяненко С. 287
 «Фугу в мундире» 287
 Луппол И. К. 267
 Лучинский Ю. В. 543
 Льюис, Марио Варгас 476
 Льюис, Норман 284—285
 «Вулканы над нами» 284
 «Зримая тьма» 284
 Льюис, Синклер 75, 221, 346, 376,
 453
 Лэмберт, Джон 327
 Люмьер, Луи 291
 Люмьер, Огюст 291
 Лютер, Мартин 233

М

Мадзини, Джузеппе 279
 Майерова М. 149
 Макдональд Д. 375
 Маккаллерс, Карсон 158, 164—166,
 322, 459
 «Переписка» 165
 «Простофиля» 164
 Маккартни, Пол 442
 Маккой, Хорас 304
 Маклюр, Майкл 460
 Маламуд, Бернард 168—169
 «Волшебный бочонок» 169
 «Дорогу идиотам» 169
 «Шляпа Рембрандта» 169
 Малларме, Стефан 9—10, 238
 «Весеннее обновление» 9
 Мальро, Андре 31, 33, 119, 264
 Мальц А. 164
 Мамардашвили, Мераб 84
 Манн, Генрих 18, 262—263, 295, 305
 «Богини» 18
 Манн, Томас 14, 17, 25, 31, 45,
 50—53, 87—102, 105, 152, 158,
 204, 234, 263, 295
 «Будденброки» 51, 234
 «Волшебная гора» 88
 «Доктор Фаустус» 91—93, 96, 306
 «Иосиф и его братья» 90
 «Лотта в Веймаре» 90
 «Смерть в Венеции» 158, 306
 «Тонио Крёгер» 158
 Маньковская Н. Б. 42
 Маринетти, Филиппо Томмазо 18
 Марк Аврелий 202
 Маркес, Габриэль Гарсиа 50, 102,
 474, 477—478
 «Генерал в лабиринте» 478
 «Осень патриарха» 478

«Полковнику никто не пишет»
 478
 «Сто лет одиночества» 50
 «Хроника одной объявленной
 смерти» 478
 Маркс, Карл 87, 134, 160, 183, 197,
 204, 379, 425—426
 «Капитал» 183
 Маркс, Лео 384
 Маркузе Г. 29, 379, 463, 468
 «Одномерный человек» 468
 «Эрос и цивилизация» 29
 Марсель Г. 31
 Мартен дю Гар, Роже 48, 54, 58—61
 «Семья Тибо» 58—62
 Мартынов Л. 248
 Мархвица Г. 262
 Маршалл, Алан 481
 Мастерс, Эдгар Ли 248—249
 «Антология Спун-ривер» 248
 Маchado, Антонио 245
 Маяковский В. В. 19, 246, 248, 265,
 425
 Мейлер, Норман 31, 168, 299, 375,
 379, 381—382, 384, 482, 458,
 460, 468
 «Американская мечта» 381—382,
 460
 «Армии ночи» 383—384
 «Белый негр» 380
 «Евангелие от Сына Божия» 384,
 458
 «История Освальда: Американская
 тайна» 384
 «Нагие и мертвые» 378, 381, 452
 «Олений парк» 299, 379, 381
 «Песнь палача» 384
 «Почему мы во Вьетнаме?» 383
 «Супермен приходит в супермар-
 кет» 469
 Мейсон, Маршалл 424
 Мелвилл, Герман 102, 104, 134, 159,
 378, 455, 462, 499, 501
 «Моби Дик» 378, 382, 501
 «Тайпи» 124
 Мелетинский Е. М. 173
 Менделеев Д. И. 4
 Меншиков А. Д. 275
 Мёрдок, Айрис 31, 303, 311,
 337—340
 «Дитя слова» 338—339
 «Под сетью» 338
 «Черный принц» 338—339
 Мериме, Проспер 45, 297, 305

Мерль, Робер 146
 «Мальвиль» 146
 Мэррей Г. 27
 Метерлинк, Морис 9—10, 176—179
 «Ариана и Синяя борода» 178
 «Жанна д'Арк» 64
 «Жуазель» 177
 «Непрошенная» 176—177
 «Разум цветов» 178
 «Синяя птица» 178
 «Слепые» 176—177
 «Там, внутри» 176
 «Чудо святого Антония» 179
 Мештерхази, Лайош 16
 Мижо М. 174
 Микеладзе Н. Э. 514
 Миллер, Артур 215, 408—416, 421
 «В России» (в соавт. с И. Морат)
 413
 «Все мои сыновья» 409—410
 «Осторожно, память!» 414
 «Случай в Виши» 412
 «Смерть коммивояжера» 408,
 410—411, 415, 421
 «Часы Америки» 413
 Миллер, Генри 459
 Мильтон, Джон 482
 «Потерянный рай» 281
 • Мирский Д. 102
 Митчелл, Маргарет 299—300
 Михайлова Л. Г. 514, 542
 Михальская Н. П. 174
 Мицкевич А. 284
 Модиано, Патрик 268
 Мозжухин, Иван 298
 Мокити, Фудзита 276
 Моклер, Камиль 177
 Мольтер 430
 Момадэй, Н. Скотт 15, 482—484,
 514
 «Дом, из рассвета сотворенный»
 482—483
 «Путь к Горе Дождей» 483
 Моне, Клод 109
 Монтале, Эудженио 245
 Монтень, Мишель 119, 281
 Мопассан, Ги де 8, 54, 105, 156
 Мор, Томас 145
 Морат, Инге 413
 «В России» (в соавт. с А. Милле-
 ром) 413
 Мориак К. 372—373
 Мориак, Франсуа 50, 160, 253
 «Клубок змей» 50

- Морозова Т. Л. 461
 Моррисон, Тони 168, 311, 363—371, 484
 «Возлюбленная» 365, 368—370
 «Песнь Соломона» 366—367
 «Рай» 370
 «Самые голубые глаза» 365
 «Смоляное чучелко» 368
 Моруа, Андре 42, 174, 503
 Мотылева Т. Л. 66
 Моуэт, Фарли 172, 481
 «Люди Оленьего края» 173
 «Не кричи: "Волки!"» 172
 «Отчаявшийся народ» 173
 «Уводящий по снегу» 173
 Моцарт, Вольфганг Амадей 296, 307
 Моэм, Сомерсет 8
 «Друзья познаются в беде» 15
 Мрожек, Славомир 394
 Музиль, Роберт 102
 Мулярчик А. С. 472
 Мур, Мэриан 240
 Мураками, Харуки 510
 Мурнау, Фридрих Вильгельм 295
 Муссиак Л. 263
 Муссолини, Бенито 241, 283
 Мэмет, Дэвид 424, 437
 «Американский бизон» 437
 «Гленгэрри Глен Росс» 437
 «Жизнь в театре» 437—438
 Мэнсфилд, Кэтрин 481
 Мэррей Г. 27
 Мэттьюз, Брэндер 157
 Мюзам Э. 18
 Мюллер, Хайнер 424—425
 «Взрыв памяти» 425
 «Гамлет-машина» 425
 «Медея» 425
 «Трактор» 425
 Мюнцер Т. 233
 Мюссе, Альфред 116, 179
- Н**
 Набоков, Владимир 83—84, 86, 174, 347
 Наг, Калидас 277
 Назымова А. 222
 Найт, Деймон 491
 Нарайан Р. К. 172
 Наркирьер Ф. 42
 Незвал, Витезслав 264
 Нейман С. 146
 Нексе, Мартин Андерсен 146
 Нельсон Х. 381
 Неру, Джавахарлал 278
 Неруда, Пабло 248, 264
 «Всеобщая песнь» 248
 Неруда, Ян 149
 Несбит, Юджин 438
 Нессет, Керк 171
 Неустроев В. П. 42
 Никитин В. 283
 Никсон, Ричард 381, 470
 Ницше, Фридрих 9, 18, 31, 52, 91, 96, 106, 158, 210, 306, 378, 463, 467
 Новалис 178—179
 Новарина, Валер 427
 «Разговор с животными» 427
 «Театр слов» 427
 «Я ем» 427
 Нодье, Шарль 181
 Норман, Марша 438
 «Спокойной ночи, мама» 438
 Норрис, Фрэнк 68—70, 167, 466
 Носсака, Эрих 31, 450
 «Интервью со смертью» 450
 Нурисье, Франсуа 268
- О**
 О. Генри 268, 156—158, 167
 О'Кейси, Шон 212, 433
 О'Коннор, Флэннери 158, 164
 О'Нил, Юджин 25, 28, 209—221, 408
 «Великий бог Браун» 219
 «Долгий день уходит в ночь» 221, 408
 «Император Джонс» 214, 216
 «Карибская луна» 213
 «Курс на восток, в Кардифф» 212
 «Любовь под вязами» («Страсти под вязами») 28, 218
 «Луна для пасынков судьбы» 221
 «Продавец льда грядет» 221
 О'Хара Дж. 466
 «Дело Локвудов» 466
 Образцова А. Г. 237
 Овидий (Публий Овидий Назон) 286
 Оден, Уистан Хью 242
 «В музее изящных искусств» 242
 «Щит Ахилла» 242
 «Paysage moralise» 242
 Ожье, Эмиль 184
 «Золотой пояс» 184
 Оккам, Уильям 361
 Окуджава Б. Ш. 443
 Окутюрье М. 270
 Олби, Эдвард 28, 394, 405—407, 437
 «Американская мечта» 406

- «Кто боится Вирджинии Вулф» 406
 «Три высокие женщины» 407
 «Что случилось в зоопарке» 406
 Олдингтон, Ричард 13, 87, 240, 251, 255, 257—258, 378, 401, 451
 «Смерть героя» 251—252, 256—257
 «Дочь полковника» 257
 «Все люди — враги» 13, 257
 Олдридж, Джеймс 284
 «Дипломат» 284
 «Герои пустынных горизонтов» 284
 Олдридж, Джон 169
 Оливье, Лоуренс 28, 222, 301—302
 Олсон, Чарльз 443
 Ольбрахт И. 149
 Онетти, Хуан Карлос 475
 Онис Ф. де 38
 Ормессон, Жан д' 268
 Ортега-и-Гассет Х. 464, 472
 «Восстание масс» 472
 Ортис, Саймон 484
 Оруэлл, Джордж 139—140, 143—145
 «1984» 143—145
 «Домой в Каталонию» 143
 «Путь на Виген Пьер» 143
 «Скотный двор» 143
 Осборн, Джон 428, 451, 455
 «Оглянись во гневе» 451
 Остен, Джейн 45
- П**
 Павич, Милорад 508
 «Хазарский словарь» 508
 Павлова М. 247
 Павлова Н. С. 42
 Пазолини, Пьер Паоло 303, 305—306
 «Евангелие от Матфея» 306
 Палмер, Э. Вэнс 481
 Пальцев Н. М. 392, 542
 Параджанов С. 271
 Парнелл Ч. С. 108
 Пас, Октавио 475
 Паскаль, Блез 31, 232
 Пастроне, Джованни 293
 Паунд, Эзра 102, 240, 242, 254, 286
 «Кантос» 240
 «Хью Селвин Моберли» 242
 Пейтр, Уолтер 56
 Пенн, Артур 304
 Пери, Габриэль 247
 Перси, Уокер 17
 Перье А. 65
 «Глубокие причины войны» 65
 Петроний, Арбитр 307
 Пикассо, Пабло 18, 264
 Пинтер, Гарольд 394, 428
 Пинчон, Томас 37, 385—386
 Пиранделло, Луиджи 237
 Пиранези, Джованни Батиста 362
 Пирс, Чарльз 361
 Пирсиг, Роберт 287
 «Дзен и искусство ухода за мотоциклом» 287
 Пирсон, Хескет 237
 Плат, Сильвия 447
 «Ариэль» 447
 «Колосс и другие стихотворения» 447
 «Тюльпаны» 447
 Платон 133, 145, 243, 279, 459, 498
 «Республика» 133, 145
 Подгоровец Н. 376
 Поллак, Сидней 304
 Портер, Элеанора Х. 458
 Превер, Жак 297, 443
 Прево Ш. 263
 Примаков В. М. 267
 Прист, Кристофер 284
 «Фуга темнеющему острову» 284
 Причард, Катарина Сусанна 481
 Пруст, Марсель 21—22, 31, 58, 62, 75, 81—88, 102, 105, 358, 372, 453, 463
 «В поисках утраченного времени» 22, 58, 62, 81—87
 «По направлению к Свану» 81
 «Под сенью девушек в цвету» 81
 «Обретенное время» 82
 Пуарье Р. 378
 Пудовкин, Александр 77
 Пьюзо, Марио 304, 467
 «Крестный отец» 304, 467
- Р**
 Рабле, Франсуа 64, 110
 Равенhill, Марк 427
 Радлов Н. Э. 19
 Райнов Б. 472
 Райс, Элмер 414
 Райт, Ричард 363, 459
 «Сын Америки» 378, 384
 Райх В. 379
 Рамакришна 65, 280—281, 288
 Ранк О. 25
 Распутин, Валентин 479
 Расс, Джоанна 506

- Рассел, Кен 302
 Ратенау В. 18
 Ревель, Жан-Франсуа 268
 Рексрот, Кеннет 460
 Ремарк, Эрих Мария 252, 258—260, 263
 «На Западном фронте без перемен» 252, 258—259
 «Три товарища» 252, 259
 «Триумфальная арка» 259
 «Черный обелиск» 260
 Рембо, Артюр 10, 18, 238, 385, 459
 «Гласные» 10, 238
 Рембрандт 64, 271
 Ренн Л. 262
 Ренуар, Огюст 109
 Ренуар, Жан 293, 297, 301
 Рескин, Джон 279
 Рётке, Теодор 447
 «Мельчайшее» 448
 «Пробуждение» 448
 «Хранилище корнеллодов» 448
 «Фрау Бауман, фрау Шмидт и фрау Шварце» 448
 «Я знал женщину» 448
 «Dolor» 448
 Ривера, Томас 485
 Риветт, Жак 305
 Рид, Джон 73, 78—79, 146, 378
 Рид И. 375
 Рильке, Райнер Мария 238, 244
 «Дуинские элегии» 244
 «Сонеты к Орфею» 244
 «Часослов» 244
 Рихтер, Ганс Вернер 349
 Ричардсон М. 222
 Ричардсон, Джек 394
 Ричардсон, Сэмюэл 46—47
 «Кларисса» 46
 «Памела» 46
 Ричардсон, Тони 302
 Робардс Дж. 222
 Роб-Грийе, Ален 41, 303, 372—374
 Робертс, Нора 170
 Робинсон, Эдвин Арлингтон 249
 «Дети ночи» 249
 «Ланселот» 249
 «Люк Хэвергол» 249
 «Мерлин» 249
 «Тристрам» 249
 «Человек на фоне неба» 249
 Робисон, Мэри 171
 Робсон, Поль 222—223
 Рождественский, Роберт 440
 Рожновский С. В. 542
 Рой, Рам Махен 280
 Роллан, Ромэн 13, 58, 62—68, 87, 110, 263—264, 277—283, 288
 «Жан-Кристоф» 66
 «Жизнь Вивекананды» 281
 «Жизнь Рамакришны» 280
 «Жизнь Толстого» 278
 «Кола Брюньон» 110
 «Лилюли» 65
 «Махатма Ганди» 277
 «Над схваткой» 65
 «Очарованная душа» 65—68
 «Робеспьер» 65
 «Четырнадцатое июля» 63
 «Убиваемым народам» 65
 Ромен, Жюль 61
 Ромм А. С. 237
 Росселлини, Роберто 292
 Ростан, Эдмон 179—183
 «Орленок» 180—181
 «Сирано де Бержерак» 180—181
 «Шантеклер» 181
 Рот, Филип 168—169
 «Прощай, Колумб» 169
 Рузвельт, Теодор 377
 Рульфо, Хуан 474
 Рурк К. 472
 Русаков Г. 265
 Руссо, Жан-Жак 119
 Рушди, Салман 285—286
 «Сатанинские стихи» 285
 Рыльский, Максим 284
 Рюноске, Акутагава 142
 «Капа» 142
 Рязова Е. А. 42
С
 Савитри, Эмиль 269
 Савурёнок А. К. 392
 Сад, маркиз де 336, 385
 «Жюстина» 336
 Садуль, Жорж 294
 Саймак, Клиффорд 505
 Сакко, Никола 75
 Сакс, Ганс 247
 Санд, Жорж 35
 Сарасвати, Дайянанд 280
 Саррот, Натали 372—373
 Сартр, Жан-Поль 33—34, 119, 121, 222—236, 253, 263, 301, 372, 378—381, 395, 403, 412, 467
 «Дьявол и Господь Бог» 232, 234
 «Мертвые без погребения» 34, 229, 232

- «Мухи» 33, 226, 228, 234, 263, 301
 «Тошнота» 222—224
 «Что такое литература?» 34
 Саруханян А. П. 392, 439, 449
 Сахаров А. 271
 Сведенборг, Эмануэль 243
 Свифт, Джонатан 70, 102, 134, 191, 385, 502
 «Путешествия Гулливера» 134, 191
 Святополк-Мирский Д. П. 102
 Селин Л. 461
 Сенека 202
 Сен-Жон Перс 441
 Сент-Мари, Баффи 443
 Сент-Экзюпери, Антуан де 13—14, 119, 148, 153—156, 263
 «Военный летчик» 155
 «Маленький принц» 153, 155
 «Ночной полет» 153
 «Планета людей» 13, 153—154
 «Письмо к заложнику» 155
 «Цитадель» 153, 156
 «Южный почтовый» 153
 Серая Сова 172
 «Дерево» 172
 «Саджо и ее бобры» 172
 Сервантес, Мигель 17, 46, 276, 472
 «Дон Кихот» 46, 276, 426
 Сергеев А. 241
 Сетон-Томпсон, Эрнест 172
 «Жизнь диких животных» 172
 «Жизнь тех, на кого охотятся» 172
 «Книга о лесе» 172
 Сигал Э. 467
 «История любви» 467
 Сигер, Пит 443
 Сикейрос, Давид Альфаро 264
 Силко, Лесли Мармон 483
 «Церемония» 483
 Силлитой, Аллан 451
 «В субботу вечером, в воскресенье утром» 451
 Сильман Т. 244
 Симон К. 373
 Симпсон, Норман Фредерик 394
 Синг, Джон Миллингтон 212
 Синклер, Эптон 264
 «Джимми Хиггинс» 146
 Сиснерос, Сандра 485
 Ситуэл, Эдит 242
 Скаррон, Поль 108
 Скороденко В. А. 446, 449
 Скотт, Вальтер 276
 Смедли А. 164
 Смирненский Х. 146
 Смит, Перри 375
 Снайдер, Гэри 460
 Сократ 281, 434
 Сокуров, Александр 188
 «Скорбное бесчувствие» 188
 Солженицын А. И. 271
 Соловьев В. А. 183
 Соловьева И. 308
 Сото, Гэри 485
 Софокл 26, 220, 425
 «Царь Эдип» 26
 Спиллейн, Мики 467
 Ставиньски, Ежи 16
 Стайн, Гертруда 23, 75, 165, 251, 254
 Стайрон, Уильям 375
 Старр, Ринго 442
 Стейнбек, Джон 80, 299—300
 «Гроздь гнева» 80, 299
 Стейплдон, Олаф 493
 «Последние и первые люди» 493
 Стендаль 269
 Степновска Т. 514
 Стёрджес, Джон 299
 Стерлинг, Брюс 506
 Стерн, Лоренс 102, 110
 «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» 110
 Стеффенс, Линкольн 70
 Стивенс, Уоллес 242—243
 «Гармониум» 242
 «Идея порядка» 242
 «Тринадцать способов видеть черного дрозда» 242
 Стокер, Брэм 295
 Стоппард, Том 431—432
 «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» 431
 «Травестии» 432
 Стом, Хаймийостс 483
 Стояновская Е. 344, 392
 Стриндберг, Август 18, 175, 210, 307
 Стюарт, Десмонд 284
 трилогия «Смена ролей» 284
 Суинберн, Эдджернон Чарлз 9, 210
 «Сад Прозерпины» 9
 Сэлинджер, Дэвид Джером 12, 165—166, 340, 451—452, 455—458
 «Лапа-растяпа» 165
 «Над пропастью во ржи» 161, 165, 451, 454, 458

- «Хорошо ловится рыбка-бананка» 165, 453
 Сэндберг, Карл 248—249
 «Народ — Да!» 248
 «Стихи о Чикаго» 248
 «Трава» 248
- Т**
 Тагор, Рабиндранат 279—283
 «Гора» 282—283
 «Призыв к Истине» 279
 Таиров А. Я. 222
 Таландье, Франсуа 268
 Тализ Г. 375
 Тарбелл, Ида 70
 Тарковский, Арсений 503
 «Солярис» 503
 Твен, Марк 9, 68, 70, 318, 322, 453, 455, 463, 465, 467
 «Приключения Гекльберри Финна» 463
 Тейлор, Фредерик Уинслоу 78
 Тейт, Аллен 322
 Тейяр де Шарден, Пьер 11
 Теккерей, Уильям Мейкпис 47, 54, 302, 376
 «Ярмарка тщеславия» 47
 «Барри Линдон» 302
 Тен, Эми (Тань) 486
 «Клуб счастья и удачи» 486
 Тендулкар Д. 278
 «Махатма» 278
 Теннисон, Альфред 9, 243
 Тертерян И. Я. 42
 Тертуллиан 232
 Тестори, Джованни 305
 Типтри-мл., Джеймс 506
 Тлостанова М. 486
 Тодоров, Цветан 285
 «Человек, потерявший родину» 285
 Тойнби, Арнольд 35—36
 Токвиль, Алексис де 465
 «Демократия в Америке» 465
 Толкачев С. П. 392
 Толлер, Эрнст 18, 147
 «Трупы в лесу» 147
 Толстой А. Н. 513
 Толстой Л. Н. 15, 19, 25, 54, 58, 62, 65, 80, 184, 188, 190, 195, 197, 232, 278—279, 288, 293, 378, 453
 «Анна Каренина» 47
 «Власть тьмы» 197
 «Война и мир» 25, 80
 Тома Р. 38
 Томази ди Лампедуза, Джузеппе 306
 Томас, Дилан 444—446
 «И смерть пребудет бессильна» 446
 «Не уходи покорно в добрый мрак» 446
 «Та сила, что сквозь стебель шлет цветок» 446
 Торо, Генри 133, 279, 462
 «Уолден» 133
 Тракль, Георг 240
 Тредиакковский В. К. 108
 Трилинг, Лайонел 459
 «Либеральное воображение» 459
 Триоле, Эльза 263, 265
 Трисмегист, Гермес 245
 Троцкий Л. Д. 379
 Трубецкой Н. 283
 Трэси, Спенсер 299
 Трюффо, Франсуа 292
 Тувим, Юлиан 264
 Тугушева М. П. 174, 379, 542
 Тулуз-Лотрек, Анри де 109
 Тумер, Джин 246
 Тургенев И. С. 15, 54, 97, 157, 159, 276
 «Свидание» 276
 Тутуола, Амос 479
 «Деревенский колдун и другие рассказы» 479
 «Любитель пальмового вина» (рус. пер. «Путешествие в город мертвых») 479
 «Моя жизнь в лесу духов» 479
 «Храбрая африканская охотница» 479
 Тхионго, Нгуга Ва 480
 Тцара, Тристан 240
 «Песенка дада» 240
 Тынянов Ю. М. 308
 Тэннер Т. 375
- У**
 У Чэн-энь 275
 Уайлдер, Торнтон 15
 «Алкестиада» 15
 Уайлер, Уильям 289
 Уайльд, Оскар 9, 56, 183, 210, 302, 470, 505
 «Саломея» 9
 Уилсон, Лэнфорд 424
 Уилсон, Огест 438
 Уилсон, Роберт 424, 426—427
 «Белый ворон» 426
 «Взгляд глухого» 426

- «Гражданские войны: дерево лучше измерять, когда оно упало» 426
 «Жизнь и время Иосифа Сталина» 426
 «Письмо королеве Виктории» 426
 «По-эзия» 426
 Уильямс, Теннесси 25, 28, 408, 417—423
 «Вытатуированная роза» 420
 «Камино Реаль» 420
 «Кошка на раскаленной железной крыше» 421
 «Ночь игуаны» 422
 «Орфей спускается в ад» 421
 «Стеклянный зверинец» 418—419
 «Трамвай "Желание"» 28, 408, 419—420
 Уильямс, Уильям Карлос 440
 «Паттерсон» 440
 Уитмен, Уолт 18, 238, 248, 461—462, 465
 «Барабанный бой» 461
 Ульман, Лив 222, 308
 Ульянова-Елизарова А. И. 198
 Унамуно, Мигель де 31, 245, 346
 Уокер, Элис 168, 484
 «Аборт» 168
 Уолд, Джерри 463
 Уолкот, Джеймс 380
 Уоллстонкрафт, Мэри 35
 Уолпол, Хорас 492
 «Три принца с Серендипа» 492
 Уоррен, Роберт Пенн 322, 418
 Уортон, Эдит 35
 Уотен, Джуда 481
 Упанишады 104, 495
 Урнов М. В. 273
 Усманова А. Р. 392
 Уэйлен, Филип 460
 Уэйн, Джон 451
 «Спеши вниз» 451
 Уэллс, Герберт Джордж 8, 24, 135—137, 143—144, 146, 159—160, 487, 490, 495
 «Автобиография» 135
 «Война миров» 136
 «Люди как боги» 136
 «Машина времени» 135—136, 145
 «Мир Вильяма Клиссольда» 487
 «Необходима осторожность» 137
 «Облик грядущего» 136
 «Остров доктора Моро» 136
 «Россия во мгле» 136
 «Современная утопия» 135
- Уэллс, Орсон 292, 300, 308
 Уэлти, Юдора 322
 Уэлч, Джеймс 483
 Уэскер, Арнольд 428
 Уэст, Натанаэл 298
- Ф**
 Фаллада, Ганс 13, 295
 «Каждый умирает в одиночку» 13
 Фассбиндер, Райнер Вернер 305
 Фаулз, Джон 39, 303, 311, 322—337
 «Башня из черного дерева» 333
 «Волхв» 333, 335—336
 «Дэниэл Мартин» 333
 «Женщина французского лейтенанта» 333
 «Коллекционер» 322—334
 «Червь» 337
 Фёдоров А. А. 174, 542
 Фейхтвангер, Лион 50, 146, 152, 263—264, 295
 «Семья Оппенгейм» 50
 Феллини, Федерико 289, 292, 298, 306—307
 Фенелон, Франсуа 107
 Ферлингетти, Лоренс 459
 Феррети, Данте 362
 Фидлер Л. 29
 «Любовь и смерть в американском романе» 29
 Филдинг, Генри 46, 54
 «История Тома Джонса, найденного» 46
 Филипп, Жан-Марк 514
 Филлипс, Дэвид Грэхем 70
 Фицджералд, Фрэнсис Скотт 16, 217, 251—252, 299, 423, 453, 457
 «Великий Гэтсби» 217, 299, 457
 «Ночь нежна» 29, 252
 «Рассказы века джаза» 252
 Флеминг, Виктор 299
 Флобер, Гюстав 45, 105, 281
 Фоккема Д. 39—40
 Фокс, Ральф 16—17, 262
 «Роман и народ» 17
 Фолкнер, Уильям 14, 23—24, 30—31, 76, 102, 105, 122, 160, 163, 217, 311—322, 376, 418, 452—453, 455, 476
 «Авессалом! Авессалом!» 318
 «Город» 318, 320—321
 «Деревушка» 318, 320—321
 «Сарторис» 30
 «Святылище» 318

«Солдатская награда» 252
 «Особняк» 318, 321—322, 459
 «Шум и ярость» 23, 75, 299, 312, 315—316, 318, 453
 Фома Аквинский 107, 356
 Фонтэнн Л. 222
 Форд, Генри 78
 Форд, Джон 299
 Форд, Ричард 171
 Форман Дж. 384
 Форман, Милош 304
 Форстер, Эдвард Морган 302
 Фрай, Нортроп 441
 Франк Л. 18, 146
 Франклин, Бенджамин 464, 466
 «Альманах Бедного Ричарда» 464
 Франс, Анатолий 81, 102, 297, 489
 «Остров пингвинов» 489
 Франческо, Пьетро делла 358
 Фревилль Ж. 263
 Фрейд, Зигмунд 22—30, 85, 88, 91, 100, 343, 379, 454, 463
 «По ту сторону принципа удовольствия» 29
 «Я и Оно» 29
 Фрейлиграт 197
 Фридман М. 24
 Фрил, Брайан 432—433
 «Аристократы» 433
 «Переводы» 433
 «Танцы на празднике Луга» 433
 Фриш, Макс 39, 303
 Фромм, Эрих 145, 379
 Фрост, Роберт 249—250
 «К северу от Бостона» 249
 «Нью-Гемпшир» 250
 «Остановка в лесу снежным вечером» 250
 «После сбора яблок» 250
 «Починка стены» 250
 «Прощание с юностью» 249
 Фрэнк У. 25, 28
 «Праздник» 28
 Фтабатэй, Хасэгава 276—277
 «Плывущее облако» 276
 Фуко, Мишель 38, 359, 467
 Фуллер Г. 68
 Фучик, Юлиус 149, 174, 263
 «Война со Швейком» 149
 «Репортаж с петлей на шее» 263
 Фуэнтес, Карлос 474, 477
 «Смерть Артемио Круса» 477
 «Сожженная вода» 477
 Фэнешер, Эдвин 379

X

Хабермас Ю. 38
 Хазенклевер В. 18, 147
 Хайдеггер, Мартин 35, 93, 361
 Хайнлайн, Роберт 173
 Хаксли, Олдос 138—141, 145, 287
 «Обезьяна и сущность» 138
 «Прекрасный новый мир» 139—140, 145
 Хандке, Петер 39, 433—434
 «Верхом через Боденское озеро» 434
 «Каспар» 434
 «Поношение публики» 434
 Ханке, Герберт 459
 Хантер И. 466
 «Далеко от моря» 466
 Харди (Гарди), Томас 160
 Харрисон, Джордж 442
 Хартли, Лес Поулс 302
 Хассан, Ихаб 38, 348, 456—457
 Хау И. 38, 468—469
 Хванг, Дэвид Генри 438
 «М. Баттерфляй» 438
 Хейвуд, Билл 78
 Хейли, Алекс 366, 377, 484
 «Корни» 377, 484
 Хейли, Артур 466
 «Аэропорт» 466
 «Отель» 466
 Хеймил, Пит 380
 Хейр, Дэвид 424, 428—430
 «Изобилие» 430
 «Карта мира» 430
 «Как мы наказали Гитлера» 430
 «Правда» (в соавт. с Х. Брентоном) 429
 «Сайгон: год кошки» 430
 «Фаншень» 430
 Хеллер, Дж. 102, 385
 Хемингуэй, Эрнест 14, 80, 87, 102, 105, 157, 159—162, 167, 171, 252—255, 259—260, 263, 293, 378, 453, 455, 457, 459, 461, 463, 467, 499
 «Дома» 162
 «За рекой в тени деревьев» 255
 «Зеленые холмы Африки» 254
 «Иметь и не иметь» 254
 «Мужчины без женщин» 161
 «Острова в океане» 255
 «По ком звонит колокол» 80, 254
 «Праздник, который всегда с тобой» 255

«Прощай, оружие!» 252—254
 «Пятая колонна» 254
 «Революционер» 161
 «Снега Килиманджаро» 162, 254
 «Старик и море» 254, 459
 «Фиеста» («И восходит солнце») 463
 Хенли, Бетт 438
 «Мисс Фейерверк» 438
 «Преступления сердца» 438
 Хепберн, Кэтрин 222
 Хепберн, Одри 188
 Херберт, Фрэнк 505
 «Дюна» 505
 Херси Дж. 467
 Хёрст, Уильям Рандольф 78
 Херстон, Зора Нил 365
 Херцог, Вернер 289
 Хикмет, Назым 247
 Хикок, Ричард 375
 Хименес, Хуан Рамон 245
 Хини, Шеймас 448
 «Дверь во тьму» 448
 «Полевые работы» 448
 «Север» 448
 «Смерть натуралиста» 448
 «Уровень духа» 448
 Хойл, Фред 497
 Холмс, Джон 459
 Хомейни, Румолла 285
 Хопкинс, Джерард Мэнли 446
 Хоркхаймер М. 357
 Хоружий С. С. 174
 Хоуэллс, Уильям Дин 69, 156, 466
 Хьюз, Лэнгстон 246
 «Доброе платье для еврея» 246
 «Монтаж отложенного сна» 246
 «Негр говорит о реках» 246
 «Усталый блюз» 246
 Хьюз, Тед 446—447
 «Ворон: из жизни и песен Ворона» 447
 «Вудву» 447
 «Луперкалии» 446
 «Ястреб под дождем» 446
 Хьюз Э. 237
 Хэмптон, Кристофер 428, 430
 «Дикари» 430
 «Филантроп» 430
 Хэрриот Дж. 173

Ц

Цвейг, Арнольд 18, 146—147, 263
 «Спор об утере Грише» 146—147

Цвейг, Стефан 160
 Цветаева М. И. 181, 183
 Цинцадзе Т. 486

Ч

Чаадаев П. 274
 Чавес, Дениз 485
 Чайковский П. И. 95
 Чаликова В. 145
 Чан Кайши 329
 Чандидас 280
 Чапек, Йозеф 149
 Чапек, Карел 141, 149
 «Война с саламандрами» 141
 «Кракатит» 141
 «R.U.R.» 141
 Чаплин, Сид 451
 «День сардины» 451
 Чаплин, Чарльз Спенсер 20, 301
 Чаренц, Египсе 284
 Чартерс А. 461, 463
 Чаттерджи, Гадалхар (см. Рамакришна) 280
 Челишев Е. П. 288
 Чепайтис, Барбара 506
 Чёрная Н. А. 514
 Чернышевский Н. Г. 93, 276
 Чернышёва Т. И. 514
 Чёрчилл, Кэрл 428
 Черчилль, Уинстон 466
 «Ричард Карвель» 466
 Честертон, Гилберт Кит 9, 346
 Чех, Сватоплук 149
 Чехов А. П. 8, 105, 159, 169, 171, 173, 175, 184, 188—190, 195, 305, 307, 451, 453
 «Вишневый сад» 190, 195
 «Дом с мезонином» 159
 «Дядя Ваня» 195
 «Чайка» 195
 Чжуан-цзы 288
 Чивер, Джон 162, 167—168, 459
 Чосер, Джеффри 472
 Чхартишвили Г. 274

Ш

Шаброль, Жан-Пьер 163
 Шаброль, Клод 305
 Шамсон А. 263
 Шевченко Т. Г. 108
 Шекли, Роберт 173, 493, 502
 «Кое-что задаром» 502
 «Координаты чудес» 502
 «Обмен разумов» 502
 «Ордер на убийство» 502

- «Паломничество на Землю» 502
 «Потолкуем малость» 502
 Шекспир, Вильям 25—27, 54, 60, 98, 108, 140, 276, 281—282, 301—302, 305, 307, 317, 399, 431, 461, 472, 483, 498
 «Бесплодные усилия любви» 98
 «Гамлет» 26—27, 108, 302, 431, 451
 «Генрих V» 301
 «Король Лир» 302
 «Макбет» 302, 317
 «Отелло» 302
 «Ричард III» 302
 «Ромео и Джульетта» 60, 276, 302
 «Юлий Цезарь» 276
 Шелли, Мэри 509
 Шелли, Мэри и Перси 509
 Шелли, Перси Биши 281
 Шепард, Сэм 424, 436—437
 «Зуб преступления» 436
 «Ковбой» 436
 «Ложь разума» 437
 «Настоящий Запад» 437
 «Погребенное дитя» 437
 «Проклятие голодающего класса» 436
 Шестов Л. 31
 Шефер, Джек 14
 «Пятый» 14
 Шиллер, Фридрих 198, 281
 «Разбойники» 46, 141
 Шитова В. 308
 Шкловский В. 364
 Шлаф, Иоганнес 195
 Шлезингер, Джон 302
 Шницлер, Артур 305
 Шнурре В.-Д. 348
 Шогенцукова Н. А. 472
 Шойинка, Воле 480
 «Время беззакония» 480
 «Интерпретаторы» 480
 «Сильный род» 480
 «Танец леса» 480
 Шолохов М. А. 29
 «Тихий Дон» 29
 Шопенгауэр А. 26, 52, 91
 Шоу, Бернард 14, 63, 87, 146, 175, 183—194, 264, 451, 499
 «Дом, где разбиваются сердца» 188—189
 «Дома вдовца» 184—185, 451
 «Квинтэссенция ибсенизма» 186
 «Назад к Мафусаилу» 190—192
 «Пигмалион» 188
 «Профессия миссис Уоррен» 185, 451
 «Тележка с яблоками» 192
 «Святая Иоанна» 14
 «Ученик дьявола» 186
 «Человек и сверхчеловек» 187
 Шоу, Ирвин 30, 299, 466
 «Богач, бедняк» 466
 «Вершина холма» 30
 «Вечер в Византии» 299
 Шоулз Р. 456
 «Природа повествования» 456
 Шохина В. 392
 Штриттматтер, Эрвин 16
Щ
 Щепкина-Куперник Т. Л. 183
Э
 Эверест, Уэсли 78
 Эдвардс, Джонатан 377
 Эдисон, Томас 78, 291
 Эйзенштейн С. М. 20, 293—294, 297, 308
 «Броненосец "Потемкин"» 20, 259
 «Иван Грозный» 20
 Эйкборн, Алан 424
 Эквензи, Киприан 480
 Эко, Умберто 39—42, 311, 356—360, 467
 «Баудолино» 356
 «Имя розы» 356, 358, 360
 «Интерпретация и гиперинтерпретация» 360
 «Заметки на полях "Имени розы"» 359
 «Как пишется дипломная работа» 358
 «Кант и утконос» 360
 «Маятник Фуко» 359—360
 «Остров накануне» 360
 «Открытое произведение» 357
 «Теория семиотики» 358
 «Шесть прогулок в нарративных лесах» 360
 «Эстетика Джойса» 357
 «Diario mínimo» 357
 Элдрик Л. 467
 «Лекарство от любви» 467
 Элиот, Томас Стернз 102, 105, 241—243, 336
 «Бесплодная земля» 105, 241—242

- «Любовная песнь Альфреда Пруфрока» 241
 «Полые люди» 241
 «Четыре квартета» 241
 «Убийство в соборе» 241
 Элли, Роберт 303
 Эллисон, Ральф 459
 «Человек-невидимка» 459
 Элюар, Поль 145, 247, 249, 263—264
 «Габриэль Пери» 247
 «Мужество» 263
 «Свобода» 155, 263
 Эмерсон, Ральф Уолдо 241, 259, 265
 Эмис, Кингсли 443, 451
 «Счастливчик Джим» 451
 Энгельс, Фридрих 134
 Эпштейн М. 38
 Эразм Роттердамский 281
 Эрдрик, Луиза 483
 «Приворотное средство» 483
 «Свекольная царица» 483
 «Следы» 483
 «Дворец бинго» 483
 Эриа, Филипп 47
 «Семья Буссардель» 47
 Эрнандес, Мигель 245
 Эсслин, Мартин 394, 396
 Эсхил 27, 220
 «Орест» 27
 Этвуд, Маргарет 165, 170, 345, 481
 Эткинд Е. 247
Ю
 Ювенал 46
 Юнг, Карл 25—29, 32, 88, 100, 454
 Юнгер, Эрнст 261
 «В стальных бурях» 261
 «Война как духовное переживание» 261
 «Тотальная мобилизация» 261
 Юткевич С. И. 302
Я
 Яновский Ю. И. 270
 «Всадники» 270
 Янчо, Миклош 289
 Ясперс, Карл 32, 208

А

Абстракционизм 18
 Абсурд 33, 37, 111, 118—119, 122, 125, 127, 150, 177, 223, 395, 397, 416, 423, 453
 Авангардизм 427
 Австралийская литература 481
 Авторская позиция 11
 Американизация 193
 Американский роман 71, 209, 322, 340, 346, 363, 380, 452
 Американская драма 211, 220—221, 410, 417
 Американская новелла 166—167, 452
 Аморализм 9
 Алгажированность (завербованность) 34
 Английская поэзия 425, 446
 Английская драма 203
 Английский роман 332, 337—338
 Анималисты 172
 Антигерои 158
 Антидрама 396
 Антирассказ 169
 Антиатеатр 396, 403—404, 407, 427
 Антиутопия 45, 134, 138—139, 143, 145, 428—429, 489
 Антропологическая фантастика 505
 Антропоморфизм 32
 Архетип 26—27
 Афроамериканская (иначе — черная) литература 168, 246, 363—365, 368, 370, 438, 479, 484

Б

Бессознательное 24—26, 28—30
 — коллективное 27, 29, 88
 — национальное 29
 Бестселлер 356, 377, 465—467
 Битники 12, 459—463

В

Верлибр 248, 441
 Водевиль 413
 Выбор 32, 35, 121, 125

Г

Гарлемский ренессанс 246
 Гендерная проблематика 35, 371
 Герметизм 245, 247
 Гипертекст 509
 Гротеск 163, 184
 Группа 47 348—349, 353

Группа «Акцион» 18, 240
 Группа «Мост» 18
 Гуманизм 4—5, 11—12, 21, 29, 31, 36—37, 53, 102, 107, 119, 126, 130, 135, 152, 172—173, 189, 200, 202—203, 205, 223, 233, 246, 253—254, 260, 324, 335, 496

Д

Дадаизм 240, 398
 Декаданс 3, 8—9, 11, 21, 63, 89—90, 99, 118, 180
 Деконструктивизм 37—38
 Дискурс 11, 38, 40, 416
 Дистопия 134, 145
 Драматургия 20, 175—237, 367, 393—438
 Драматургия «Бури и натиска» 18

Ж

Жанр 5, 8, 11, 24, 45, 48, 57—58, 62, 88, 104
 Женское Возрождение 506

И

Имажизм 239—240, 255
 Имидж 380—381, 465, 470
 Импрессионизм 9, 17, 19, 24, 75, 105, 238
 Индейская (иначе — коренных американцев) литература 482—484
 Интернет-литература 5, 506—508, 510
 Интертекстуальность 334, 345, 360
 Ирландское Возрождение 106, 108

К

Канадская литература 172—173, 481
 КЕО 511—514
 Киберпанк 506
 Кинематограф 5, 76—77, 289—290, 358, 436, 501
 Классицизм 175, 181, 241
 Комедия героическая 182
 Коммуникация 357—358, 396
 Комплекс
 — влечения к смерти 29—30
 — мазохизм 30
 — садизм 30
 — эдипов 26, 28
 — Электры 29
 «Конкретная» поэзия 444

Конформизм 59—60, 400, 442, 451, 458, 463, 469

Л

Легенда 462
 Логоцентризм 38, 427, 510

М

Макрейкеры 70, 466
 Массовая культура 11—12, 36, 357, 443, 448, 464, 469—470, 486
 Мистификация 149—150, 356, 377, 475
 Мистицизм 147, 169, 180, 238, 245, 295, 336, 358, 463
 Миф 13, 27, 40, 88, 90, 93, 95—96, 100—101, 104, 108, 120, 134, 144—145, 166, 202, 209, 220, 226, 229, 233, 242—243, 336, 343—345, 370—371, 421, 429, 435—436, 448, 465—466, 469
 Мифологизация 32, 160, 209, 298
 Мифологическая школа 88
 Модальность 466
 Модернизм 13, 15, 31, 36—37, 39, 53, 102, 134, 148, 169, 239, 242—243, 252, 311, 322
 Монтаж 77, 79
 Мультикультурализм 12, 39, 363—364, 371, 435, 474

Н

Натурализм 9—10, 19, 52, 58—59, 180, 195—196, 198—199, 375, 400, 429
 Научная фантастика 5, 135, 141, 146, 191, 284, 387, 390, 479, 487—506, 510
 — антропологическая 505
 — сатирическая 502
 Немецкая литература 20—21, 50—53, 87—102, 194—202, 271—273, 353—356
 Неореализм 303, 305
 Неоромантизм 9, 52, 150, 179—180, 182, 195, 199
 Нигерийское возрождение 479
 Новый латиноамериканский роман 50, 476—479
 Новый роман 34, 37, 372—374, 460

О

Общество потребления 36, 441—443, 463—464

Омассовление 464—465
 Остранение 104, 179, 413
 Очуждение 20, 95, 204, 206—207, 425

П

Парадокс 8, 187, 323, 330, 346, 372, 385, 432, 446, 502
 Песенная поэзия 442
 Пастиш 40, 431
 Планетарное мышление 4, 13, 473
 Пластический театр 175, 418
 Политическая экстраваганца 192
 Поп-культура 11
 Постмодернизм 11—13, 15, 35—41, 171—172, 334, 336—337, 346, 348, 356, 359, 362, 386, 390, 408, 425, 427—428, 468, 476, 510
 Постструктурализм 38
 Потерянное поколение 5, 12, 251, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 455
 Поток сознания 21—22, 25, 27, 105, 108, 110, 330, 370, 468
 Поэзия «движения» 443—444
 Принцип реальности 25—26
 Принцип удовольствия 25
 Притча 127—128, 142, 156, 207, 221, 226, 229
 Прозаизация поэзии 440
 Пространственная литература 507
 Психоанализ 21, 25—31, 87, 100, 454
 Психологизм 14, 24, 50, 154, 157, 159, 183, 200, 204, 216, 220, 345, 370, 383, 468, 475

Р

Реализм 9, 12—18, 21, 36—37, 39, 45, 47, 54, 70, 90—91, 103, 113, 146, 156, 212, 216, 246, 270
 — классический 13, 421
 — критический 134
 — магический 17, 363, 474—477
 — социалистический 16, 68, 70
 Роман воспитания 45, 89, 105
 Роман протеста 68—69
 Роман-предупреждение 134, 145
 Роман-эпопея 21, 45, 62—87
 Роман-река 58, 65
 Романтизм 112—113, 166, 173, 177—182, 295, 347

С

Семейный роман 45—62

- Символизм 9—10, 52, 105, 167, 177, 179, 180, 238, 243, 245, 378, 406, 501
- Социально-политический роман 50, 257
- Социально-психологический роман 45—62, 311, 373, 376, 378
- Структурализм 34, 37
- Субъективная эпопея 83—84, 87
- Суггестивность 10
- Сюрреализм 10, 23, 240, 266, 296, 385, 398, 427, 459, 462
- Т**
- Театр абсурда 10, 34, 175, 177, 393—408
- жестокости 429
 - молчания 175—177
 - обсуждения 224
 - парадокса 394
 - переживания 224
 - представления 224
- Типология 4
- Тоталитаризм 11, 21, 36, 113, 138, 142, 144, 297, 413, 429
- У**
- Утопия 8, 134, 136, 139—140, 145, 159, 190—192
- Ф**
- Философский роман 21, 53, 87—89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131
- Философско-аллегорическая сказка 155
- Французская литература 33, 81—88, 119—132, 153—156, 222—236, 332, 372—374, 398—400, 403—405, 427
- Фрейдизм 11, 21, 170, 343, 347, 455
- Футуристы 18
- Фэнтези 146
- Х**
- Хаосмос 40
- Ч**
- Чёрный юмор 37, 170, 385—397, 469
- Чикагское Возрождение 27
- Э**
- Экзистенциализм 7, 11, 17, 31—36, 93, 118, 121, 208, 222, 224, 234, 311, 334, 337—340, 363, 368, 371, 380—382, 394, 399, 405, 469
- Экспрессионизм 17, 20—21, 52, 110, 118, 147—148, 240, 260, 295, 409, 414, 436, 450
- Эпифания 108
- Эпический театр 175, 179
- Эротика 26—30, 170, 407
- Эссе 120, 122, 125, 132, 382, 462, 467
- Этический релятивизм 35
- Этнокультурный фактор 474—486
- Ю**
- Южная школа 164

АВТОРЫ УЧЕБНИКА

Анцыферова Ольга Юрьевна — кандидат филологических наук, одна из ведущих специалистов по творчеству Генри Джеймса, об эстетике которого в 2002 году защитила докторскую диссертацию. Работает в Ивановском государственном университете.

Балашова Тамара Владимировна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН им. Горького, заслуженный деятель науки России.

Сфера научных интересов — французская литература XX в.: индивидуальность писателя, а также школы и направления в искусстве XX столетия.

Ответственный редактор издания «Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX в. 1920—1970-е гг.». М., 2002. Среди книг: «Творчество Арагона» (М., 1964), «Французская поэзия XX в.» (М., 1982), «Активность реализма. Литературно-художественные дискуссии на Западе» (М., 1982).

Башмакова Луиза Петровна — кандидат филологических наук, выпускница романо-германского отделения филологического факультета Пермского государственного университета, руководитель центра сравнительного изучения культур России и США Кубанского государственного университета в Краснодаре.

Кандидатская диссертация была посвящена творчеству Ричарда Райта. В настоящее время работает над докторской диссертацией, где анализируются тенденции развития литературы США второй половины XX века. Автор монографии «Проблемы современной американской литературы» (Краснодар, 1979), ряда работ, посвященных американской литературе периода романтизма, Южной школе писателей.

Вашенко Александр Владимирович — доктор филологических наук, ведущий специалист в области изучения этнических литератур США. Профессор кафедры зарубежной литературы факультета иностранных языков МГУ. Литературовед, переводчик, составитель антологий.

Среди работ последних лет: «Америка в споре с Америкой (этнические литературы США)» (М., 1988), «Покуда растут травы. Антология мифов, поэзии, легенд индейцев и эскимосов США и Канады» (М., 1988), «Сердце в ритме с природой. Литература американских индейцев и коренных народов Сибири» (М., 1992), глава «Вестерн» в кн. «Лики массовой культуры США» (М., 1991).

Великовский Самарий Израилевич (1931—1990) — кандидат филологических наук, доктор философии. Выпускник филологического факультета МГУ. Литературовед, публицист, философ.

Автор многих статей и книг, посвященных французской культуре XIX—XX вв., в особенности литературе и философии экзистенциализма, современной поэзии. Среди них монографии: «...к горизонту всех людей. Путь Поля Элюара» (М., 1968); «В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции» (М., 1979); «О единстве евро-

пейской культуры» (1993); «Умозрение и словесность. Очерки французской культуры» (М.—СПб., 1999).

Волостникова Валентина Васильевна — кандидат филологических наук, выпускница филологического факультета МГУ. Литературовед, переводчик.

Занимается современной молодежной культурой США. В ее переводе и с ее предисловиями в издательстве «Вагриус» вышел ряд романов популярных американских авторов, среди которых «К востоку от рая» Дж. Стейнбека (М., 1992); «Конго» М. Крайтона (М., 1993); «Семь» М. Фроста (М., 1996) и др.

Высоцкая Наталья Александровна — доктор филологических наук, выпускница филологического факультета Киевского государственного университета, специалист в области современной зарубежной драматургии, литературы афроамериканцев. Профессор Киевского государственного лингвистического университета.

Автор многих статей по проблемам эволюции современной драмы и монографии «На перекрестке цивилизаций. Афроамериканская драма как мультикультурный феномен» (Киев, 1997).

Гуляева Инна Борисовна — кандидат филологических наук, выпускница факультета журналистики МГУ. Преподает историю зарубежной литературы. Занимается исследованиями французской неоромантической литературы (в частности — творчества Э. Ростана).

Денисова Тамара Наумовна — доктор филологических наук, одна из ведущих специалистов в области современной зарубежной литературы Института мировой литературы Академии наук Украины. В кандидатской и докторской диссертациях рассматривались вопросы специфики композиции и художественного метода романов жанров.

Перу Т. Н. Денисовой принадлежит большое количество концептуальных статей, в частности по проблемам развития постмодернизма, более десяти монографий об эволюции современной зарубежной литературы, среди которых: «На пути к человеку» (Киев, 1971); «Экзистенциализм и современный американский роман» (Киев, 1985).

Засурский Ясен Николаевич — доктор филологических наук, профессор, декан факультета журналистики МГУ. Президент Общества по изучению культуры США (ОИКС).

Автор нескольких сот публикаций по проблемам американистики и развития средств массовой информации. Среди монографий: «Теодор Драйзер» (М., 1964); «Американская литература XX века» (М., 1984).

Ивашёва Валентина Васильевна (1906—1991) — доктор филологических наук, профессор.

После защиты докторской диссертации о творчестве Чарльза Диккенса в 1954 году — ведущий специалист по английской литературе филологического факультета МГУ, создатель научной школы.

Автор многих книг по проблемам зарубежной литературы XIX и XX веков, сохранивших благодаря своей фундаментальности и широте охвата значимость и по сей день. Среди них: «Английские диалоги. Этюды о совре-

менных писателях» (М., 1971), «Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945—1977» (М., 1979), «На пороге XXI века. НТР и литература» (М., 1979) и «Литература Великобритании XX века» (М., 1984), откуда взят раздел о творчестве Грэма Грина.

Карельский Альберт Викторович (1936—1996) — доктор филологических наук, профессор. Литературовед, переводчик. В 80—90-е годы XX века — ведущий германист филологического факультета МГУ.

Лекция о Франце Кафке взята из сборника статей об австрийской литературе «Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 2. Хрупкая лира» (М.: РГГУ, 1999).

Козлов Александр Спиридонович — доктор филологических наук, профессор, окончил Киевский государственный педагогический университет. Руководит департаментом Севастопольского национального технического университета на Украине, специализируется на изучении зарубежной литературы и литературной критики XX века.

Основные книги: «Мифологическое направление в литературоведении США» (М., 1984); «Литературоведение Англии и США XX века» (Симферополь, 1994); «Основы литературоведения» (М., 2000).

Комаровская Татьяна Евгеньевна — доктор филологических наук, профессор. Заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Белорусского госпедуниверситета. Фулбрайтовский ученый университета штата Массачусетс (1997).

Автор более 150 публикаций по проблемам зарубежной литературы, монографий «Творчество Ирвинга Стоуна», 1983; «Осмысление прошлого в американском историческом романе XX века», 1993; нескольких учебных пособий. Соавтор Фолкнеровской энциклопедии, изданной в США в 1999 г. (Уэстпорт, Коннектикут).

Вице-президент Белорусской ассоциации американистов.

Коренева Майя Михайловна — доктор филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, авторитетная исследовательница зарубежной драмы, чьи работы о творчестве Ю. О'Нила, Т. Уильямса, Э. Олби и других современных драматургов США приобрили статус эталонных.

Последние пять лет М. М. Коренева посвятила работе по выпуску многотомной «Истории американской литературы».

Лучинский Юрий Викторович — доктор филологических наук, профессор Кубанского государственного университета, где заведует кафедрой истории журналистики и коммуникативистики.

Автор более ста публикаций по проблемам развития поэзии, современной культуры США, среди которых наиболее примечательны монография «Журналистика и проблемы формирования национальной социокультурной модели в Америке» (Краснодар, 1997), комментированный перевод драмы Э. По «Полициан» в сб.: По Э. А. Эссе. Материалы. Исследования (Краснодар, 2000. Вып. 3), раздел «Североамериканская журналистика XVII—XIX вв.» в кн.: «История мировой журналистики» (Ростов-на-Дону, 2000).

Михайлова Лариса Григорьевна — кандидат филологических наук, выпускница филологического факультета МГУ, научный сотрудник факультета журналистики МГУ. Литературовед, переводчик и составитель антологий.

Ученый секретарь Общества по изучению культуры США (ОИКС). Главный редактор журнала психологической фантастики «Сверхновая. F&SF», где за 1994—2000 гг. было опубликовано более ста произведений современных фантастов Англии, США, Франции, Норвегии, Канады, Австралии. Среди них в ее переводе повести Урсулы Ле Гуин, Шарлот Гилман, рассказы Рэя Брэдбери и др.

Автор свыше 100 публикаций по проблемам развития научной фантастики, современной английской драматургии, гендерной проблематике, культурологии.

Пальцев Николай Максимович — литературовед, кинокритик, составитель антологий. Окончил филологический факультет МГУ.

Член союза переводчиков России, автор многих статей по вопросам английской, американской, канадской литературы XX века. Проблемы взаимосвязей кино и литературы детально освещены в статьях: «Лицом к лицу с Ингмаром Бергманом» (в сб.: Ингмар Бергман. Осенняя соната. Киноповести. М., 1988); «И снова скальд чужую песню сложит... (Еще раз о романе «Доктор Живаго» и опыте его экранного прочтения на Западе)» (в сб.: Кинороссика. М., 1993); «Микельанджело Антониони. Каким я его увидел» (Экран и Сцена. 1992. № 36—37).

В его переводах публиковались стихи У. Б. Йейтса, Д. Г. Россетти, О. Уайльда, проза Г. Миллера, Дж. К. Оутс, Дж. Фаулза и др. Последняя переводческая работа — автобиография Феллини «Я вспоминаю» (в соавт. с В. Бернацкой. М.: Вагриус, 2002).

Рожновский Станислав Вацлавович (1927—2002) — кандидат филологических наук, окончил Лейпцигский университет. Работал в ИМЛИ РАН и преподавал на факультете журналистики МГУ, являясь одним из ведущих специалистов в области немецкоязычной послевоенной литературы Германии, Швейцарии, Австрии. Был членом правления общества Гёте в Веймаре.

Его перу принадлежат монографии «Социалистический реализм в немецкой литературе» (М., 1973); «Генрих Бёль» (М., 1965), а также главы в «Истории немецкой литературы» ИМЛИ РАН.

Тугушева Майя Павловна — кандидат филологических наук, окончила филологический факультет МГУ. Литературовед. Член Союза писателей России.

Автор нескольких книг, посвященных преимущественно развитию англоязычной зарубежной литературы XIX—XX веков, гендерной проблематике, среди которых литературе XX века посвящены «Джон Голсуорси. Жизнь и творчество» (М., 1973); «В надежде правды и добра. Портреты писательниц» (М., 1990).

Фёдоров Анатолий Алексеевич (1926—1985) — доктор филологических наук, в 70—80-е гг. профессор филологического факультета МГУ, знаток европейского, американского, русского театра, автор книги «Томас Манн. Время шедеров» (М., 1975).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Направления и методы	7
Декаданс	9
Символизм	10
Развитие реализма	13
Экспрессионизм	17
Модернизм	21
Экзистенциализм	31
Постмодернизм	35
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА ВЕКА	
Глава первая. Проза	45
Социально-психологический роман	45
Семейный роман	46
Т. Манн	50
Д. Голсуорси	53
Р. Мартен дю Гар	58
Эпопея	62
Р. Роллан	62
Т. Драйзер	68
Дж. Дос Пассос	73
М. Пруст	81
Философский роман	87
Т. Манн	88
Дж. Джойс	102
Ф. Кафка	110
А. Камю	119
Историзм и антиутопия	133
Г. Уэллс	135
К. Чапек	141
Дж. Оруэлл	143
Роман и война	146
Я. Гашек	148
Б. Келлерман	150
А. де Сент-Экзюпери	153
Новеллистика XX века	156
Глава вторая. Драма	175
М. Метерлинк	176
Э. Ростан	179
Б. Шоу	183
Г. Гауптман	194
Б. Брехт	202
Ю. О'Нил	209
Ж.-П. Сартр	222
Глава третья. Поэзия	238
Т. С. Элиот	241
У. Б. Йейтс	243
Р.-М. Рильке	244
Г. Лорка	245
Н. Хикмет	247
П. Неруда	248
Глава четвертая. «Потерянное поколение»	
Антифашистский фронт в литературе	251
«Потерянное поколение»	251
Э. Хемингуэй	252
Р. Олдингтон	255
Э.-М. Ремарк	258
Антифашистский фронт в литературе	261

Ю. Фучик	263
Л. Арагон	264
А. Зегерс	271
Глава пятая. Взаимовлияние литератур Запада и Востока	274
Глава шестая. Литература и кинематограф	289
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ВЕКА	
Глава седьмая. Проза	311
Философский роман	311
У. Фолкнер	311
Г. Грин	322
Дж. Фаулз	332
А. Мёрдок	337
Дж. Апдайк	340
Г. Бёльль	348
Г. Грасс	353
У. Эко	356
Т. Моррисон	363
«Новый роман». Н. Саррот, А. Роб-Грийе	371
«Новый журнализм»	374
Т. Вулф	375
Н. Мейлер	377
«Чёрный юмор» и творчество К. Воннегута	385
Глава восьмая. Драма	393
Театр абсурда	393
Э. Ионеско	398
С. Беккет	401
Э. Олби	405
А. Миллер	408
Т. Уильямс	417
Драма 70—90-х гг.	423
Глава девятая. Поэзия	440
Р. Грейвз	444
Тед Хьюз	446
С. Плат	447
Глава десятая. «Рассерженные» молодые люди.	
Битники. Течения 60-х гг. Понятие «массовой культуры»	450
«Рассерженные» молодые люди	450
Д. Сэлинджер	451
Битники	459
Д. Керуак	461
«Массовая культура»	463
Д. Гарднер	470
Глава одиннадцатая. Новые литературные континенты	473
Х. Борхес	475
Новый латиноамериканский роман	476
Г. Маркес	478
Африка	479
Австралия	481
Этнический фактор в литературе	482
Глава двенадцатая. Научная фантастика	487
А. Кларк	492
Р. Брэдбери	496
С. Лем	502
Литература и Интернет	506
Указатель имен и названий	515
Указатель понятий	536
Авторы учебника	539