



*Зарубежная
литература*



XX
века

Зарубежная литература XX века: Учеб. для вуз
3-35 Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; Г
ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. п
2004. — 559 с.

ISBN 5-06-004595-1

В учебнике предпринята попытка обобщить в рамках одного т
литературный процесс XX столетия вплоть до наших дней. Авторы пр
лагают новый тип учебной книги, дающей динамичную картину узло
моментов развития литературы зарубежных стран. Основное внима
сосредоточено на темах, преобладающих на экзаменах и зачетах.

*Предназначен студентам и аспирантам филологических факультет
вузов. Может быть использован в работе преподавателями средних ш
и колледжей.*

УДК 82.0
ББК 83.3(

ISBN 5-06-004595-1

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 20

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательств
«Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способ
без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

е (Л. Г. Андреев) 4

КОНЕЦ XIX И ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА

европейская «новая драма» (А. В. Сергеев)	24
ская поэзия конца XIX — начала XX века (Л. Г. Андреев)	67
изм (Л. Г. Андреев)	87
«мана-реки» во французской литературе (Л. Г. Андреев) .	97
циализм (Л. Г. Андреев)	127
р Гарсиа Лорка (Н. Р. Малиновская)	149
е. Постнатуралистическая литература Германии (Н. С. Павлова)	168
ионизм (Н. С. Павлова)	182
ктуальный роман» (Н. С. Павлова)	194
Брехт (А. А. Федоров)	215
ария Рильке (А. В. Карельский)	229
сий лиро-мифологический эпос (А. В. Карельский)	240
ианства к XX веку (Н. А. Соловьева)	267
м в Великобритании (Н. А. Соловьева)	283
кий роман (Н. А. Соловьева)	304
ие американского литературного сознания в XX веке (В. М. Тол-	312
.	
ое поколение» и творчество Э. Хемингуэя (В. М. Толмачев)	342
«великого американского романа» (В. М. Толмачев)	356
риканский роман. Поиски «национальной души» (Е. В. Огнева)	373

ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Франции (Л. Г. Андреев)	387
Германии (А. А. Гугнин, А. В. Карельский)	421
Великобритании (Н. А. Соловьева)	464
США (Т. Д. Венедиктова)	490
патноамериканскому роману» (Е. В. Огнева)	518
.	
казатель	555

Томас Манн писал о мировой войне 1914 г.: «...это историческая вежа, отметившая конец одного мира и начало чего-то совершенно нового». «Совершенно новым» был XX век, представший наконец в своем истинном облике, в облике мировой катастрофы 1914—1918 гг., за которой последовали разрушительные революции, затем вторая мировая война 1939—1945 гг., приоткрывшая перспективу тотальной атомной войны... Словом, новый век предстал таким, каким и видел его В. И. Ленин, — эпохой «империалистических войн и пролетарских революций», эпохой социальных утопий и глобального кризиса, влекущего человечество в бездну.

Однако предчувствие и предзнаменование грядущего кризиса появилось раньше, — в конце века XIX, создав особую атмосферу этого момента истории — «конца века» — как начала века XX. Прозорливый Томас Манн заметил и это, указав на «конец века» как на время, «когда европейская интеллигенция впервые выступила против ханжеской морали своего викторианского буржуазного столетия». И когда философия Фридриха Ницше воплотила «возмущение духа против рационализма, безраздельно господствовавшего в XVIII и XIX веках...» — против рационализма, гуманизма, демократизма, против всех принципов оваянной Просвещением эпохи.

XIX век не ушел в прошлое под натиском проповедей Ницше — он отступал мало-помалу, по ступеням конца прошлого столетия, начала нынешнего, составивших период перехода, кануна XX в. В этот период еще очень сильными были позиции «викторианства» и в самой Великобритании, и во Франции, где были все признаки «*belle époque*», и в Германии, торжествовавшей победу во франко-прусской войне, и в США после победы буржуазного Севера в гражданской войне 60-х годов. Во второй половине XIX в. рационализм получил мощное подкрепление благодаря широкому распространению позитивизма, опиравшегося на развитие точных и естественных наук, на выдающиеся достижения науки и техники. XX век приближался в ореоле этих достижений; 1900 год воспринимался как порог, за которым последуют новые открытия, неви-

данные победы разума, — победное шествие человека-творца воспевал в это время Эмиль Верхарн.

Реалистический способ освоения действительности, завоевавший прочные позиции в XIX в., опиравшийся на достижения науки, на принцип историзма (Флобер: «история и естествознание»), на понимание общества как некоей объективной целостности, подвластной научной систематизации и типизации в формах, аналогичных жизни, — получил на рубеже XIX—XX вв. новые импульсы для своего развития. К Франции и Англии с их классическими школами реализма в это время подтягиваются другие страны, и не только «малые», не только Италия и Испания, но и «романтическая Германия», и «романтическая Америка». Повсеместно утверждается жанр социального романа, а познавательные возможности реализма раскрываются в многотомных романах, в тяготении к циклизации, образцом которой оставалась «Человеческая комедия» Бальзака (Золя, Франс, Голсуорси, Г. Манн, Гальдос, Драйзер и др.).

На рубеже веков возникает реалистическая новеллистика и подлинный переворот происходит в драматургии — появляется «новая драма» (Ибсен, Стриндберг, Шоу, Гауптман). В эстетике реалистической драматургии, в формуле «мы сами в наших собственных обстоятельствах» (Б. Шоу) получил адекватное выражение пафос достоверности, нацеленность на современность, движение от исключительного к обыденному, «каждому». Апофеоз реалистического жизнеподобия — театральная эстетика «четвертой стены», «система Станиславского» с идеей «вживания» актера в образ.

Самой крайней степенью реализации свойственных реализму XIX в. принципов представляется натурализм конца века. Бальзаковская ориентированность на науку, на «естествоиспытателей», флоберовская «объективная манера», закон детерминизма, ставка на обыденное, «жизнеподобное» — все это готовило натурализм, и все это натурализмом было превращено в принцип, посягавший на «святая святых» реализма, на социологию и психологию. Начиная с Огюста Конта («Курс позитивной философии», 1842) позитивисты отбрасывали социологию как «метафизику», противопоставляя ей естественные, экспериментальные науки. Открытия биологии, физиологии, медицины подкрепляли наступление «физиков» на «лириков». Дарвинизм был распространен на жизнь общества, которое уподоблялось животному миру (Герберт Спенсер).

«Натурализация» реализма во второй половине XIX в. знаменовала процесс «гибели целостного человеческого образа» (Н. Бердяев), характерный для XX в. Флобер в той мере, в какой он настаивал на необходимости «только описывать», бесстрастно описывать ненавистный ему, лишенный эстетического начала буржуазный мир,

склонялся к тому, чтобы художественное от буржуазного отделять стилистически, создавать произведение «из одного лишь стиля».

Из общего реалистического комплекса к концу века заметно выделяется субъективно-художническое, «романтическое» начало. Как писатель XIX в., Генри Джеймс «высшим достоинством романа» считал «воздух реальности (верность типизации)», а также «иллюзию жизни», но как писатель начинающегося XX — «высший смысл» усматривал в «беспредельной свободе» «всевозможных экспериментов», «авторской субъективности».

Таким был отклик на менявшуюся реальность. Бальзак — по его признанию — созидал «при свете двух великих истин: религии и монархии». Какие великие истины освещали путь художника в XX в., с конца века XIX, когда Ницше объявил о смерти Бога как о состоявшемся факте, когда все очевиднее становилась нестабильность, хаотичность мира, деградация и упадок?

Деградация и упадок находили себе и конкретно-историческое, социологическое объяснение как процесс превращения «Робеспьеров в лавочников» (А. Герцен), процесс деградации буржуазного идеала из просветительского в предпринимательский. На рубеже веков в прозе и драматургии распространилась сатира, которая увековечила появление нового героя — «антигероя», «лавочника», беспринципного политика, беспардонного дельца (Франс, Шоу, Г. Манн и многие другие). Образ «ярмарки на площади» (Роллан), образ «форсайтизма» (Голсуорси) — итоговые характеристики уходящего века, выполненные в традиции реалистической типизации. И по традиции буржуа противостоят романтизированные образы художников — в «Жан-Кристофе», в «Будденброках», в «Саге о Форсайтах», в пьесах Ибсена и Гауптмана.

Не образы художников, а сами художники противопоставили себя и «ярмарке на площади», и всему сущему, заполняя пустоту мира, из которого ушли боги, собою, своим искусством. Искусством как новым божеством. С конца века литературный процесс становится альтернативным: абсолютному натуралистическому детерминизму, превратившему личность в придаток среды, противостоит абсолютная свобода восставшего против рационализма духа.

«Умерли все боги» — это дерзкое заявление Ницше, как и предварявшее его умозаключение некоторых героев Достоевского: «Бог умер, значит, все дозволено», были наиболее знаменитыми свидетельствами того исторического, поистине тектонического сдвига, который осуществлялся XX веком. Этот сдвиг был предопределен кризисом просветительской оптимистической идеологии, идеи исторического прогресса, идеи целесообразного мира, который базируется на разуме и морали, на основополагающих христианских истинах. «Смерть Бога» — это одновременно, по Ницше,

процесс «открытия себя», а такое «открытие» сопровождается «освобождением от морали».

На этом пути и состоялось в конце XIX в. оформление «декаданса» как особенного качества общества и культуры «эпохи Ницше». Декаданс трудно отождествляется с тем или иным литературным направлением, скорее это некая исходная мировоззренческая установка, влекущая «распад цельности», распад единства прекрасного, истинного и нравственного. Поэтому очевидные признаки декаданса усматриваются в символизме, особенно французском, в силу прямой зависимости от «Цветов Зла» Шарля Бодлера, а также от его принципа «соответствия».

«Распад цельности» — это и одновременное формирование крайностей, в виде натурализма и в виде символизма. Натурализм приковывал к материальной поверхности бытия, которая была скована биологическим детерминизмом, — натуралистическая одномерность преодолевалась идеей «соответствия», прозрения иных, кроме видимого, миров, первоосновы бытия, его духовной субстанции. Изначальная Загадка расковывала воображение художника, требовала «суггестивных» средств ее раскрытия, уподобления словесного искусства музыкальному, «намекающему», намечала путь к художественному синтезу.

На этом пути символизм срачивался с импрессионизмом. Какой бы абстрактной ни была символическая Идея, суггестивность недостижима вне чувственной формы, вне тех непосредственных впечатлений и первоначальных эмоций, которые имел в виду импрессионизм, искусство «впечатления». «Видеть, чувствовать, выражать» — такой задачей довольствовался импрессионизм, однако она оказалась вполне достаточной, чтобы обрести новые возможности раскрытия и мира внешнего, бесконечной вибрации цветов, сложнейшего сочетания нюансов, световой палитры вечно изменчивой природы, и мира внутреннего в «потоках сознания», обнажающих эмоциональное, интуитивное, бессознательное.

Импрессионизм приземлял символистскую идею, переводил ее на язык природы — а вместе с тем на язык практики, декадентской практики, хотя, казалось бы, со словом «декаданс» не совмещается празднично-романтическое искусство импрессионистов. Всего-навсего из импрессионистического принципа «все во впечатлении» исходят герои романа Гюисманса «Наоборот» (1884) и романа Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891). Они вовсе и не художники, но они на развалинах мира старого творят новый по законам красоты, той самой новой красоты, которая выше морали, превыше всего — им, соответственно, «все дозволено». «Цветы Зла» созрели, а ради свежего, оригинального впечатления эстеты Гюисманса и Уайльда готовы на все, даже на убийство.

В немалой степени крайностями декадентского нигилизма определялась логика развития консервативного крыла литературы — а потому такая литература устойчиво развивалась в стране классического декаданта, во Франции, создавая картину парадоксального соединения резких контрастов. Пафосом этого крыла было сохранение «корней», национального генофонда (Баррес), ставка на традиционные нравственные ценности, поддержанные авторитетом религии, в культуре — на достижения «латинского гения» («романская школа» Моррасса), на «здоровые», доромантические традиции, на классицизм, средневековые и античность.

Значительным явлением западной культуры начала XX в. стали позднесимволистские писатели Поль Клодель (1868—1955) и Поль Валери (1871—1945). Драматургия Клоделя наследовала средневековым мистериям и классицистическим трагедиям и по своим жанровым характеристикам, и по христианскому миропониманию, пафосу спасения души Божьей благодатью, ниспосланной на грешную землю. Валери, в свою очередь, не жаловал романтизм. Преобладание прозы, «диалогов», размышлений — свидетельство рациональности, намеренного интеллектуализма Валери. В эпоху, когда поэзию захлестывал «автоматизм», стихия бессознательного, резким контрастом выделялось его стремление к созданию стиха совершенного путем неустанного труда.

Так же как «книжность» Валери, переключка тем и мотивов, перевоплощение прошлого (поэма «Мой Фауст»). Англо-американский вариант такого принципиального интеллектуализма — Т. С. Элиот, исходивший из убеждения в том, что «вся европейская литература, начиная с Гомера, ... существует как бы одновременно и составляет один временной ряд». Изучению этого «ряда» Элиот посвятил свою литературно-критическую и теоретическую деятельность, его переосмыслению — свое поэтическое творчество. Стремление одолеть распад привело Элиота к созданию религиозной драматургии, к отчетливо антиромантической позиции этого «классициста, монархиста и англо-католика».

XX век буквально приковывал к преходящему, к земным трагедиям — но и побуждал ценить константы бытия, искать путь к цельности, к утраченной гармонии, к ценностям позитивным, к «цветам добра».

По сути своей декадентское искусство — романтическое, оно происходит из того противопоставления Идеала и Действительности, которое уже в недрах романтизма рождало идеал «чистого искусства». Точнее — искусство «неоромантическое», поскольку в новых условиях «двоемирие» видоизменяется: «этот» мир утрачивает свою действительность, ирреализуется субъективным о нем представлением, а «тот» мир теряет идеальность, мечта поглощает реальность, мечту же поглощает бездна пессимизма и нигилизма.

Романтический опыт не был в конце века одномерным, он стимулировал альтернативность художественных школ этого времени. «Или гуманизироваться, или погибнуть» — эта мысль осознается с началом дегуманизации искусства, осознается как важнейшая не только эстетическая, но и социальная задача. Реализм «в духе Флобера», основанный на негативной этике, на убеждении в том, что «ненависть к буржуазии — начало добродетели», представлялся недостаточным — «новое искусство для нового общества» было заявлено Роменом Ролланом.

Немалое значение для осуществления этого призыва имело «предчувствие главной важности века, социализма» (Б. Пастернак). Эмиль Золя сознавался в том, что «наткнулся на социализм», — на рубеже веков социализм, социалистические идеи, рабочее революционное движение стали повседневностью. Освоение этого нового материала происходило в русле критического изображения буржуазного общества («Жерминаль» Золя, «Ткачи» Гауптмана) — и в русле романтического предчувствия «нового общества». Предчувствие порождало жанры утопические — «На белом камне» Франса, «Вести ниоткуда» Морриса, «Когда спящий проснется» Уэллса — и героя, способного эти предчувствия воплотить в реальность, героя романтического, исключительного (Эрнстен в «Зорях» Верхарна, Эвергард в «Железной пяте» Лондона). Путь к «человеческому братству» открывал герой-одиночка, «гений» — гениальны все герои Роллана.

Путь к человеческому братству искала западноевропейская культура и на Востоке, открывая для себя русскую литературу, Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Прежде всего «душа», т. е. искомая духовность, привлекала в этой литературе. «Самый русский вопрос: «Зачем?»» (А. Блок), оставаясь «пробным камнем» русской литературы, определял ее гуманизм, осознание долга и ответственности, т. е. ту мощную духовную энергию, которая заметно ослабевала на Западе.

Западноевропейская романтическая утопия была сильно политизирована благодаря «предчувствию социализма» — на Востоке, в России возник подлинный очаг романтической культуры, сделавшей ставку на человека, на нравственность, на добро. «Оправдание добра» (1897) — так называется главный труд Владимира Соловьева, уникальное произведение посреди «цветов зла», восстанавливающее репутацию добра как правды и красоты, репутацию Бога как нравственного начала в человеке.

Обоим этим порывам не суждено было слиться. XX век отделил один от другого, превратив их в утопии — в утопию усовершенствованного общества, на деле ставшего «реальным социализмом» сталинского образца, утопию усовершенствованного человека, оставшегося недостижимым идеалом в эпоху «империалистических войн и пролетарских революций», жестокою и прагматическую эпоху.

Предчувствие кризиса подтвердилось: разразилась катастрофа войны 1914 г., крах основополагающих ценностей западной цивилизации стал фактом. Порожденная войной русская революция 1917 г., революции в других странах добились эти ценности, противопоставили им новые идеалы, ключевое значение для которых приобрело разрушение старого до самого основания. Этот зуд, эта потребность в уничтожении, в отказе от «уже сказанного», вне всякой зависимости от того, что именно и как было сказано предшествовавшей культурой, объединяет революционный «пролеткульт» и анархический авангардизм.

Разрыв становится одним из признаков XX в., он указывает на его начальную границу. Начало декаданса определить невозможно, декаданс проистекает из XIX в., он аморфен как характерное явление переходной эпохи. Век XX приходит вместе с группой авангардистских школ, футуризма, дадаизма, ультраизма, первым и броским признаком которых является предельная степень отрицания, ставка на «совершенно новое искусство», вплоть до самоотрицания, — футуристы проклинали символистов (с которых, собственно говоря, и начинается модернизм), дадаисты, в свою очередь, футуристов, ультраисты — «литературу двадцатого века», вплоть до отрицания искусства, до славословия антихудожественности. Авангард — передовой отряд модернизма, готовящий его приход своим крайним нигилизмом, своим отказом от традиции, от классического художественного опыта. Авангард — вызов цивилизации, оказавшейся в кризисе и тупике, констатация ее смерти, акт «выноса трупа».

Весьма неопределенный термин «модернистский» (т. е. «современный») распространяется на множество разнородных явлений искусства XX в. Тем не менее смысл в этом понятии есть, оно закрепилось за различными формами современного искусства, адекватными идее абсурдного мира, т. е. мира, покинутого Богом, утрачивающего смысл.

Модернизм открывает абсурд как качество реальности. Франц Кафка вырастает в ключевую фигуру именно потому, что все невероятное, все кошмарное в его произведениях правдоподобно и даже жизнеподобно. Жан-Поль Сартр доказывал принадлежность Альбера Камю современному искусству, ссылаясь на то, что у него «отсутствует трансцендентность». Сюрреалисты творили на грани романтизма, но старались грань эту не пересекать, свои «грезы» от романтических отделяли, свои «чудеса» именовали «чудесным повседневым».

Романтическая природа декаданса в модернизме теснится стихией натуралистической. В мире без неба, без Бога оставалась лишь

земля — к земле, к «вещам», к «объектам» искусство и поворачивалось. Сюрреалист Сальвадор Дали с упоением перечислял эти «вещи», приметы «модерной» реальности: «телефон, унитаз с педалью, белый эмалированный холодильник, биде, граммофон». Модернистское искусство набито «вещами», как современный универсам ширпотребом, — набито теми же товарами массового потребления.

В мире абсурдном достоверностью обладает абсурд — и обломки распадающегося мира, натуралистически копируемые фрагменты потерявшего смысл бытия. С расчленения на куски, с дивизионизма начинали и футуристы, и кубисты, и дадаисты, и сюрреалисты — и так вплоть до «постмодернизма» конца XX в. С расчленения и одновременно с «дадаистского», абсурдного монтажа, ключевого приема модернистской техники. «Ошеломляющие аналогии» вдохновляли футуристов, «соединение несоединимого» лежит в основе сюрреалистического эффекта. Особая «нереальная реальность» модернистского романа («антиромана») создается с помощью произвольного монтирования, нагромождения натуралистически сфотографированных, утративших связь и взаимозависимость фрагментов. Классическая реализация модернистского приема — «Улисс» Джойса, в фундаменте которого расчленение всего бытия человеческого и субъективная сборка отдельных его пластов.

Субъективный монтаж — наглядная демонстрация вседозволенности. Манифесты авангарда — манифесты «ячества» (испанский ультраизм: «провозгласим же ЯЧЕСТВО — вершину, куда стремятся все пути авангарда!»). Под пустым небом остались «вещи», куски распавшейся цельности — и «я» художника, которое «само себе причина, само себе предел», которое бросило вызов самому Богу; возложив на себя функцию создателя и распорядителя Вселенной. Субъективный монтаж — результат одновременного открытия субъективного и объективного, свободы как структурной характеристики индивидуального сознания и направленности этой свободы на внешний мир. Недаром экзистенциалист Сартр с энтузиазмом воспринял феноменологический принцип интенциональности и усмотрел в этом принципе возможность «преодоления Пруста», т. е. преодоления субъективизма. Личность в модернизме абсолютно свободна, но относительно «других», относительно «вещей», т. е. соотносительно с данным миром. Метафизика модернизма земная, а каждый виток абстракционизма корректируется очередным приступом натурализма.

Однако модернисты не только выражали идею абсурда — они ее и изображали, переводили в категорию объективную, категорию персонажа. По мере того как абсурд осознавался признаком мира реального, модернизм воспринимался как способ интерпретации реальности, познания сути бытия. Модернизм натуралистичен и

мифологичен одновременно, его природа, его исходная идея не допускает конкретно-исторического понимания этой сути, модернизм догматизирует и абсолютизирует свой инструментарий. Именно в силу своей концептуальности узловое место занял экзистенциализм, понятие не только собственно литературное, но и философское, втянувшее в себя философское обоснование (Гуссерль, Хайдеггер и др.) расхожих модернистских понятий абсурдности, отчужденности, свободы и пр. Эти понятия извлекаются из повседневного «жизнеподобного» существования Рокантена («Тошнота» Сартра) или Мерсо («Посторонний» Камю), но, будучи абсолютными константами бытия, они естественно обряжаются в костюмы легендарных Орестов, Антигон, Калигул и т.п., оставаясь собой, по сути не меняясь.

Перемены модернизму даются с трудом, благодаря заданности исходных принципов, благодаря тому, что модернизм одновременно и приобщение к реальности, и отчуждение от жизни. Качественная трансформация модернизма грозит выходом за его пределы — самый красочный пример являет собой Сартр, который в итоге своей эволюции признал себя реалистом. Главный фактор трансформации в эпоху войн и революций — это политизация, вовлечение в социально-политические конфликты. Авангард и революция — вопрос кардинальный в силу заявки модернистов на бунтарство, на «совершенно новое искусство». Этот вопрос стал перед дадаистами и экспрессионистами, многие из которых были вовлечены в революционное движение 20-х годов, перед сюрреалистами, незамедлительно превратившими свою группировку в нечто подобное политической партии, даже перед экзистенциалистами, которые «ангажировались» под влиянием антифашистской войны.

Трансформация модернизма объективно затруднительна и субъективно труднодопустима по той причине, что она влечет за собой смягчение остроты той категорической альтернативности, которая стала очевидной с оформлением авангардистских группировок. Есть еще одно определение модернизма — его дал сам модернизм, на протяжении всей своей истории, от предмодернизма до постмодернизма, ожесточенно сражавшийся с немодернизмом, выделив в особенности реализм, очертив этот набор признаков, которые для модернизма неприемлемы категорически. Бретон в первом же манифесте сюрреализма призвал не более и не менее как к судебному процессу над реализмом, а разве не речами обвинителя являются статьи Роб-Грийе, приговаривающие к смертной казни всякую литературу, претендующую на выражение любого значения? Противники, естественно, не отмалчивались.

Дуэль модернизма и реализма, точнее, немодернизма — выразительная характеристика альтернативности, антагонистичности эпохи войн и революций 10 — 40-х годов, когда политизация была

признаком времени, когда политическая борьба в немалой степени определяла борьбу литературную. Впрочем, политизация отвечала и внутренним потребностям литературы, стремившейся расширить рамки традиционного опыта и, в частности, продвинуться от созерцания к действию. «Не писать историю, а делать ее» — такова заманчивая перспектива, которая осознавалась в прямой связи с фантастическими открытиями науки и техники, вдохновлявшими художников на подобные свершения. И, конечно, с необычайной социальной активностью огромных человеческих масс. Действие стало ценностью приоритетной. Генрих Манн в своем романе о короле Генрихе IV создал образ «гуманиста на коне», а Сент-Экзюпери был убежден в том, что «истину выкапывают, как колодец», и сам он, писатель-летчик, человек дела, превратился в символ эпохи.

В этом объяснение объективной привлекательности литературы социалистического реализма, заряженной пафосом действия, совершенствования мира в интересах большинства народа. «Все в Островском — пламя действия и борьбы» — только это и побуждало Романа Роллана, например, дать высокую оценку роману «Как закалялась сталь», точнее, его автору, его герою. В орбите влияния СССР и советской литературы оказалось значительное число крупных зарубежных писателей, возникло понятие «попутчика». Политический и экономический кризис, кровавые войны, фашизм — все это отождествилось с буржуазным обществом и все это вынуждало обращать взоры на Восток, принимать революцию и социализм.

Литература социалистического реализма имеет не только историческое значение как художественное воплощение мощного коммунистического движения. Талантливые писатели-коммунисты создали немалое число значительных произведений. В 30-е годы, освобождаясь от пролеткультовского левачества 20-х годов, они оказались в авангарде борьбы за возрождение и развитие национальных традиций. Окостенение, догматизация принципов социалистического реализма произошла довольно быстро, но преимущественно в тех странах, где компартии оказались у власти, подчинив литературу задачам пропаганды, идеологической борьбы. Однако внутри социалистической эстетики утверждалось и такое понимание метода, которое открывало путь плодотворному развитию реализма в новых исторических условиях.

Б. Брехт в дискуссии с Георгом Лукачем и другими теоретиками, которые абсолютизировали классическое искусство XIX в., превратили Бальзака, Толстого в эталон, в обязательную норму, всякое отступление от которой знаменовало упадок, доказывал, что реализм меняется с течением времени, что реализм — не вопрос формы, которая тоже меняется, что для овладения действительностью художник-реалист вправе использовать любые средства. Чтобы высветить правду жизни, искусство должно показать, что оно не

есть жизнь, — этот тезис Брехта противостоял многовековой традиции искусства, которое интерпретировалось в духе «мимесиса», т. е. подражания, в духе «жизнеподобия» как неперемного признака реализма.

Брехт — новый, современный этап развития реалистической драматургии относительно «новой драмы» рубежа веков, разрушивший иллюзию жизни в театре, иллюзию «четвертой стены». Ради главной задачи — научить людей мыслить, действовать с пониманием своей ответственности — Брехт обнажил условный характер искусства, создал «свободную драму», обосновал «открытый реализм».

Само собой разумеется, реализм «открывался» в XX в. и без теоретической поддержки Брехта — его «открывал» двадцатый век. Модернисты атаковали бальзаковскую традицию с достаточным на то основанием — классический опыт оставался живым, питал собой искусство XX в. Габриэль Гарсиа Маркес, имя которого отождествляется отнюдь не с традиционным реализмом, на склоне XX в. назвал реализм XIX в. гарантией правдивости. Томас Манн в 50-е годы говорил — совершенно справедливо, — что роман «был и продолжает оставаться социальным, социально-критическим».

Не в середине XIX, а в середине XX в. Додерер главной задачей романа счел «завоевание внешнего мира», и действительно этим занято искусство нашего столетия, следуя традиции реалистического, объективного познания. Очевидное тому подтверждение — широчайшее распространение разного рода документальной, «фактографической» литературы. Однако и Додерер «субъективизировал» свое объективное повествование совершенно в духе XX в. Дос Пассос стремился к «абсолютной объективности», трилогия «США» до предела насыщена фактическим материалом, «коллажами», материал этот «монтируется», т. е. применяются самые «модерные» литературные приемы, — но невозможно усомниться в том, что это «социально-критический» роман, познающий социальную и историческую конкретность.

Даже эти примеры — а число их может быть увеличено до бесконечности — доказывают, что и в пределах романа, самой традиционной из форм реализма происходили существенные изменения, жанр «открывался» не только новому содержанию, но и новой литературной технике. В практическом опыте искусства подтверждалось, что реализм — не вопрос формы, что «модерная» форма вовсе не является принадлежностью модернизма. В своем споре с реализмом модернисты подставили на место современного реализма некую фикцию — законсервировавшуюся традиционную форму.

Такая подстановка тем более некорректна, что в своем развитии литература XX в. так существенно изменилась, так далеко ушла от «бальзаковского» образца, что порой и само применение термина

«реалистический» затруднительно, — при том, что речь идет об искусстве немодернистском. Литература XX в. — шире, больше альтернативы «реализм — модернизм»; приходится говорить об альтернативе «модернистский — немодернистский». «Социально-кри- тический» роман в его более или менее традиционном варианте определяет в известной мере лицо литературы тех стран, где такая традиция и существовала, — прежде всего во Франции и в Англии. Но в Германии, Австрии, Испании, даже в США дело обстояло иначе.

Так, мощный прорыв немецкоязычной культуры после первой мировой войны — прорыв культуры стран «романтических». Этот прорыв прямо определялся реальностью XX в. Для всех — для Томаса Манна и Германа Гессе, Роберта Музиля и Германа Броха — первая мировая война оказалась самым важным фактором, ключевым моментом их рефлексии, их искусства. Война как мировая катастрофа, доказательство упадка и падения человечества, абсурдности организованного им жизнеустройства — все это знакомо и по творчеству модернистов. Можно вспомнить о нем и тогда, когда Гессе отказывается от категории «характера» и с опаской отодвигает понятие «детерминизм» как обозначение несвободы человека. И тогда, когда Брех анализирует «гениальную форму» романа Джойса, которая «взорвала старую форму», — когда Томас Манн с восторгом пишет о Фрейде как органически близком ему продолжателе мысли Шопенгауэра и Ницше.

Тем не менее все это не превращает подобных писателей в модернистов. Все это свидетельствует лишь о том, что все они, и модернисты, и немодернисты, принадлежали одной эпохе, испытывали воздействие одних и тех же факторов, — и о том, конечно, что они сосуществовали, взаимодействовали. Джойс в немалой степени определил поиски Броха, а поиски Сартра в немалой степени определил Брехт, да так, что экзистенциалист заявил о себе как о реалисте.

Все дело в том, что из одних и тех же обстоятельств, из одних и тех же идей делались принципиально различные выводы, ставились противоположные задачи, несмотря на то, что пересечение и даже сближение — очевидная особенность развития литературы в XX в. «Или гуманизироваться, или погибнуть». Гуманизируется, несомненно, и экзистенциализм, пытаясь спасти индивидуума от поглощения его безликой, унифицированной массой, — но при этом подталкивает к вседозволенности, к «своеволию», ничем не ограниченному. «Потерянный» герой Хемингуэя проверял себя у тех же пределов, перед лицом смерти, — но за ним стояли «другие», не отчуждение, но обретение становилось все более осознанной потребностью.

Не отчуждение, а приобщение — признак литературы немодернистской, приобщение к другим, к смыслу, к цели, к утраченной цельности, противостоящей авангардистской страсти расчленения и дробления. «Человеческое цельно» (Т. Манн) — эта цельность определяет поиски синтеза, универсального языка, способного объять весь мир, вернуть смысл мирозданию. Литература отказывается от традиционной описательности, добивается максимальной концентрации, символичности, многозначности языка, обращается к формам условным, заимствует опыт музыки, живописи, кинематографа.

Понятие «немодернистский» — понятие содержательное, оно обозначает особое качество современной литературы, новое и самое перспективное ее качество: формирование художественного синтеза. Цельность человеческого, осознанная в катастрофическом XX веке, объединяет разнонаправленные творческие порывы и поиски в противоречивом единстве, в «реалистически-экзистенциалистском» синтезе.

Открытие человеческого, уже не исчерпывающееся традиционным понятием «характер», «социальный тип», естественно влечет мифологизацию как художественную аналогию всеобщности. В мифе, в соединении лирического и мифического видел Брех единственную возможность обрести надежду, спасти мир от «кровавого раскола», обрести «утраченный язык». Но пленивший Бреха Джойс не стал примером, по его же признанию, и в этом повинна «немота скепсиса» и «скептическое немотство позитивизма». Для создания современного мифа, по Бреху, нужно «остановить распад ценностей мира и сосредоточить ценности вокруг веры» — т. е. совершить нечто противоположное тому, что сделал гениальный Джойс. Т. е. модернистской «организации хаоса» с помощью мифа противопоставить преодоление хаоса путем «гуманизации мифа».

Такую попытку предпринял сам Брех, превратив римского поэта Вергилия в героя «современного мифа», мифа гуманистического, нервом которого является открытие реальности и открытие человечности. Себя Брех именовал реалистом, хотя искусство его в немалой степени романтично, как романтичен феномен австрийского лиро-мифологического эпоса, да и в целом искусство XX в. с его мифологизмом и утопизмом, с противопоставлением внешнему детерминизму самодетерминации себя осознающей Личности. Романтизм — составная часть «тотального романа», к которому шла литература в XX в., составная часть художественного синтеза.

Открытие «себя» и открытие «других» происходило одновременно. XX век с его войнами, кризисами, глобальными катастрофами давит на сознание чудовищной тяжестью — и всех «модерных», всех современных писателей, модернистов и немодернистов, побуждает к ответной реакции, пробуждает глобальное мышление, способность к познанию сущности, всеобщности, сопрягающей различные времена и разные сферы бытия.

«Распад ценностей мира» не удалось остановить и во второй половине XX в., после второй мировой войны 1939—1945 гг. Более того, в этот «постреволюционный» период вслед за богами мира старого отправились боги нового мира. Граница периода определяется не только мировой войной, но и завершением революционного цикла в 50-е годы — установлением коммунистических режимов в странах Восточной Европы, победой национально-освободительного движения в «третьем мире», повлекшей распад колониальной системы. Пик популярности социалистической идеологии — 50-е годы, в немалой степени благодаря роли, сыгранной СССР в борьбе против фашизма.

Затем начинается отступление левых. В «постколониальный» период обретшие независимость страны «третьего мира» оказались перед лицом трудноразрешимых, сложнейших экономических и политических проблем. Теряет реальное значение и влияние в других странах революционная идеология «пылающих континентов», подкрепленная романтическим образом кубинской революции и ее вождей. Стремительно падает авторитет СССР и «реального социализма» после XX съезда КПСС и публикации книг Солженицына о сталинских лагерях, после вторжения советских войск в Венгрию (1956), в Чехословакию (1968), в Афганистан (1979). Утрачивают свои позиции компартии капиталистических стран, отстающие от меняющейся политической ситуации. Идеальный багаж традиционного левого движения предстал устаревшим, пассивно-оборонительным, соединяющим «увриеризм» с утопическим коммунистическим идеалом, все более отвлеченным от реальной жизни.

Важнейшим политическим событием второй половины XX в. стало исчезновение с политической карты мира к началу 90-х годов «мировой системы социализма». Возможно, если учесть значение социалистической идеи, коммунистической утопии для нашего столетия, заключительной границей всего XX в. станет август 1991 г., крах коммунистического путча и распад СССР.

На судьбе левого движения сказалась трансформация капитализма, перерастание его в «потребительское общество». Высокий производственный и потребительский уровень привел к ослаблению традиционных социальных противоречий капиталистического общества. Научно-техническая революция, высокоразвитая технология уравнивает материальные условия жизни — и одновременно уравнивает людей, формирует «одномерность» (Г. Маркузе. «Одномерный человек. Очерки идеологии развитого индустриального общества», 1966). С развитием коммуникаций, с воцарением телевидения, внедрением радио и аудиовизуальных средств рушатся границы между нациями и классами, между идеологиями (Д. Белл. «Конец идеологий», 1960).

НТР демократизирует культуру, современные средства информации доносят ее до каждого дома, не столько, однако, поднимая каждого до уровня истинной культуры, сколько опуская культуру до массового восприятия, до уровня «массовой культуры». Литературное производство стало товарным, литература — товаром, грозящим задушить культуру. Субкультура содействует подавлению духовного, самобытного, содействует превращению человека в робота, интегрированного в соответствующую общественную систему, в «потребительское общество», появлению «одномерного человека».

В «обществе потребления» альтернативность литературного процесса проявляет себя иначе, нежели в первой половине века. Одним из полюсов оказывается «массовая культура», т. е. культура, вырождающаяся в предмет потребления, эксплуатирующая традицию «жизнеподобия» и самодовлеющей увлекательности, рассказывания занимательных историй в жанрах детектива, фантастики и т. п. Другим полюсом является элитарный «постмодернизм», демонстративно отворачивающийся от читателя во имя создания текста, вне которого «нет ничего» — а, значит, о занимательности и жизнеподобии и речи быть не может. Меж этими полюсами располагается основной поток литературы, модернистской и немодернистской.

Сказанное не означает, что дискуссия меж ними прекратилась. Более того, она обострилась в первые послевоенные годы. Противостояние политических блоков, «холодная война», идеологическая нетерпимость — все это превращало искусство в оружие, в средство для достижения целей, ничего общего с потребностями искусства не имеющих. Крайняя степень нетерпимости отличала литературную политику тоталитарных режимов — по другую сторону баррикады жесткая нетерпимость неоавангарда 50—60-х годов даже усилилась относительно классического авангарда эпохи первой мировой войны.

Неоавангард был тесно связан с «новыми левыми», с воинственной молодежной оппозицией. Его апофеоз — студенческие баррикады в Париже Мая 68-го, а логическое завершение — волна терроризма, подпольная деятельность разного рода «красных бригад». Неоавангард занял важное место в «контркультуре» «новых левых», подвергшей самой решительной критике западную цивилизацию с позиций искусства как абсолютизированного «царства свободы», с позиций всемогущего воображения, преобразующего реальный мир в идеальное царство свободы и «природы», освобожденное от репрессивных социальных институтов (Г. Маркузе. «Эрос и цивилизация», 1955).

Уподобляя авангардистскую литературную практику практике революционной, «новые левые» отождествили разрушение художественного языка с разрушением основ капитализма. Такое разрушение осуществлялось способами, выработанными авангардом 10—20-х годов, в традиции дадаизма. Нетрадиционный путь — вытеснение самого слова языком кино, телевидения, компьютеров,

разного рода «хэппенингами», т. е. спонтанным и вызывающим действием, вплоть до демонстрации сексуальной свободы или же свободы террористического акта. Контркультура «новых левых» становится агрессивной антикультурой.

Период «постреволюционный» — это вместе с тем период «постмодернистский». Термин этот имеет три значения. Первый — определение эпохи, для которой характерно движение модернизма к постмодернизму, а это значит, что классика модернизма осталась в прошлом, в 10—40-х годах. Последняя волна «большого» модернизма — «антироман» и «антидрама» 40—50-х годов. В 60-е годы очевидно появление черт постмодернистских, особенно во французском «новом новом романе», следовавшем за первым поколением «новых романистов» («антироманистов»), и в американской литературе «черного юмора».

Второе значение термина — самое определенное, так как он обозначает современную стадию развития модернизма, которая представляется стадией завершающей. До предела доводятся все основополагающие принципы модернизма. Исходная мысль Ницше о смерти Бога реализуется убеждением в тотальном хаосе, отказом от любого «знания», любой «объяснительной системы». Уже и модернизм ставится постмодернистами под сомнение, так как модернизм — совокупность различных «систем», различных способов организации хаоса. Постмодернистский текст аналогичен хаосу, принципиально несистематизирован, фрагментарен, эклектичен, разностилен, это царство субъективного монтажа.

Постмодернистский текст замкнут относительно внешней реальности, которая ни в коей мере не является его источником. Вне текста «нет ничего», все вошло в текст и все «уже сказано». Единственной реальностью оказываются тексты, их бесконечный ряд, который оживает в постмодернизме в виде открытых или закрытых цитат, бесчисленных повторений и аллюзий. Такой текст «интертекстуален», он пародиен, всеохватывающая ирония выражает ту игру, которой предается писатель.

Она распространяется и на конечный результат — т. е. на самый текст. Постмодернистская литература — результат саморефлексии, процесс созидания, который так и не завершается, заменяется «наукой о письме», «толкованием текстов». Поэтому самым адекватным воплощением постмодернизма является не собственно литература, а литературная критика, «деконструктивизм» Жака Деррида, критические штудии в литературных семинарах Франции и США, вдохновленные пафосом тотального релятивизма, сводящего текст к множеству субъективных смыслов, множеству противоречивых возможностей, — что и самую «деконструкцию» окрашивает в тона иронически подаваемой «игры».

Есть и третье значение термина «постмодернизм», самое неопределенное и самое распространенное, имеющее в виду факт широчайшего распространения в «постмодернистскую эпоху» тех или иных приемов, составляющих систему в постмодернизме и входящих в различные системы за пределами собственно постмодернизма. Основа этого процесса — поиски универсального художественного языка, сближение и сращивание различных литературных направлений.

Традиция «бальзаковского» (или «толстовского») реализма не исчезла во второй половине XX в. Мировая война демократизировала литературу, вызвала потребность отражения свершившегося «в формах жизни». Возник так называемый неореализм (например, в Италии), в славянских странах появились эпические полотна, осмысляющие судьбы народов в годы исторических испытаний (Я. Ивашкевич, В. Минач, И. Андрич и др.), в Великобритании в соответствии с национальной традицией развивалась антивикторианская сатира, критическая и сатирическая литература как форма национальной самокритики завоевала видное место в Германии и т.п. Позже, после сильного натиска модернизма в 50—60-е годы, повсеместно возрождается вкус к традиции, к прошлому, мышление историческими категориями и категориями национальной культуры становится важной приметой времени.

По иным причинам в то же самое время заметны достижения реалистической литературы в странах «народных демократий», где после «оттепели» 60-х годов литература двинулась от тематики социалистического строительства к проблематике философской и этической, к углубленному раскрытию внутреннего мира человека.

Без опыта европейского реализма не обошелся тот процесс открытия целых континентов «третьего мира», который развернулся в период деколонизации под влиянием мировой войны, битвы против фашизма. Классификация послевоенной литературы затруднена тем, что XX век знаменует конец европоцентризма, невозможность свести литературную карту к нескольким точкам, как то было в прошлые времена. «Три мира», каждый со своими проблемами, и в каждом множество вариантов решения этих проблем, в каждом свой национальный, свой индивидуальный опыт.

Этот опыт не сводим к традиционному и сопротивляется его чрезмерной «европеизации», модернизации. Хотя в постколониальный период настроения разочарования и пессимизма находили свое выражение в новых для «третьего мира» модернистских школах, однако «вестернизация» противоречила задаче создания национальной культуры, а кроме того, отчуждение личности вообще с трудом воспринималось культурой, обладавшей особой устойчивостью, базировавшейся на древнейших религиозно-философских системах.

Тем и привлекал Восток еще в 20—30-е годы, привлекал европейцев, озадаченных упадком Запада, — а затем все более и более увлекала художественная культура далеких континентов. И не столько потому, что в ней отражался образ жизни и образ мысли экзотических народов, сколько «огромный запас энергии, способный перевернуть мир» казался источником сил для дряхлеющей Европы, не перестававшей твердить о смерти — в том числе и о смерти литературы, о смерти романа. Эта культура стала примером синтеза, универсального художественного языка, к которому шла литература Европы в XX в.

В этом — феномен литературы Латинской Америки, ее исключительной популярности в последние десятилетия. Роман колумбийца Маркеса потому и стал бестселлером, что ответил на эту потребность в искусстве синтезирующем, возвышающем историю семьи, этот традиционный сюжет, до уровня мифа и притчи, собирающем в пространстве романа историю страны, континента и всего человечества. Маркес расширил границу реального до границы фантастического. Перед сложностью жизни простоватыми показались традиционные решения жизненных проблем и как нельзя более актуальным предстал «магический реализм», «необарокко» латиноамериканских писателей, мифологичное по своей сути, поскольку в его основе «чудесная реальность».

По мере крушения и капиталистических, и социалистических иллюзий такой «чудесной» реальностью предстал XX век с его парадоксами, взлетами мысли, творчества и падениями, чудовищными кровопролитиями первой половины века, глобальными угрозами второй половины, реальной перспективой гибели природы и цивилизации, выводящей проблемы за социально-классовые рамки, переводящей их в разряд общечеловеческих.

«Наши открытия смертоносны. Мы должны отречься от наших знаний» (Ф. Дюрренматт). Перед лицом таких «чудес» нашего времени реализм поистине вынужден быть «магическим». «Как писать после Освенцима?» — такой вопрос стал во всем своем трагизме перед современным искусством. Он сделал актуальными кошмары Франца Кафки, он подтвердил достоверность абсурда и вскрыл суть той двойственности, которая отличает модернизм позднего этапа его эволюции.

И «антироману», и «антидраме» присуще одновременное стремление «ничего не сказать» — и сказать «ничто», нечто существенное о времени и о человеке. Первое венчает постоянное для модернизма «урезывание» доли реального, определяющее движение к постмодернизму, второе заставляет оценивать меру сближения с современной немодернистской литературой (например, англо-американского «театра абсурда»). Вместе с тем вследствие трансформации среды обитания в неподлинный мир, содержащий опасную для

человека «порчу», отчуждающий человека, о литературе немодернистской приходится говорить как об «экзистенциально-реалистическом» синтезе.

Такова важнейшая и парадоксальная особенность «постмодернистской эпохи» — после «большого» модернизма первой половины XX в. пришел постмодернизм в широком понимании этого термина как общекультурной категории (помимо постмодернизма в узком и собственном значении слова). «Я вырос на Сартре и Камю», — признавался американец Доктору. «Начитавшихся» экзистенциализмом писателей ныне много, в разных вариантах ими создается жанр постэкзистенциалистской притчи, воссоединяющей конкретно-историческое с абстрактно-мифологическим, возрождающей некое неоромантическое мироощущение как прямую реакцию на реальность «атомного века».

* * *

Финал двадцатого столетия безотраден. Столько надежд возникло при его рождении — надежд на социальную революцию, на царство равенства и справедливости, на техническую и промышленную революцию, на всеобщее благосостояние! Однако неудачу потерпела революция социальная, выродившаяся в сталинизм, тогда как научно-техническая революция поставила человечество у грани экологической катастрофы и атомной войны, что побуждает сомневаться в самой возможности прогресса. Ни одна из социальных систем, ни капиталистическая, ни социалистическая, не справились с органическими пороками человеческого общежития. XX век представляется полем гигантского эксперимента, поставленного Историей и оставившего или развалины, или унылую равнину «потребительской цивилизации».

Боги действительно покинули грешную землю. Человек бросил вызов Богам, возложил на себя миссию Творца и, выполняя ее, доказал, как много он может, как безграничны возможности человеческого гения, — с одним только он не справился, с организацией жизни общества на основах справедливости и нравственности. Беззаконие и безнравственность правят бал на планете, и с великими муками ее обитатели рожают такие забытые двадцатым веком заповеди человеческого существования, как «не убий», «не укради».

Тотальный кризис коснулся и культуры. Внутри ее, в сердцеви-не, поселился червь губительного сомнения, разрушительного нигилизма, а извне она испытывает мощный и разрушительный натиск коммерциализации, грозящий превратить культуру в товар, а значит, ее убить. Это одна из самых мрачных перспектив, намеченная логикой эволюции общества, низводящего все идеалы до уровня одного — идеала накопительства, идеала предпринимательства.

Безрадостный итог и мрачная перспектива вынуждают к поискам тех ценностей, которые могут пройти через все испытания и объединить прагматическое и раздробленное общество. Такой ценностью является культура, является литература, уничтожить которую невозможно потому, что это память человечества и высшее выражение духовных возможностей и потребностей человека. Ценность эта непреходяща, она обладает несравненной способностью к самопроизводству, к созиданию, словно бы возвышающейся над временем, над уходящими в прошлое эпохами. Духовная энергия, исходящая из «Гамлета» или «Дон-Кихота» ныне, в конце века двадцатого, мощнее, нежели в начале века семнадцатого. Быть может, она еще более мощной станет в двадцать первом столетии?

В истории XX века, похожей на мучительные, ненормально затянувшиеся роды, на свет появился не только феномен художественной культуры, неповторимой, как неповторим этот удивительный век, но обозначился и век грядущий — в неуклонном движении литературы к синтезу, к универсальному языку, к мобилизации всех средств, выработанным современным искусством. К «интертекстуальности» в самом широком, за пределами художественных направлений смысле слова — в смысле осознанной как важнейшая социальная задача ориентации на культурную традицию, в смысле развития этой живой, непрерывной цепи, с тем, чтобы «упорядочить беспорядок», одолеть хаос и хотя бы нащупать путь к Истине.

Литература

- История зарубежной литературы. 1945 — 1980 гг. М., 1963.
Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.
Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987.
Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984.
Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. М., 1985.
Западная Европа и культурная экспансия «американизма». М., 1985.
Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 гг. М., 1972.
Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982.
Современный роман. М., 1990.
Анастасьев Н. Обновление традиции. Реализм XX в. в противоборстве с модернизмом. М., 1984.
Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. М., 1987.
Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.
Днепров В. Д. Черты романа XX века. М.; Л., 1965.
Евнина Е. М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков. М., 1967.
Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1973.
Зверев А. Дворец на острие иглы. М., 1989.
Ивашева В. Новые черты реализма на Западе. М., 1986.
Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998.
Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. М., 1986.

КОНЕЦ XIX И ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА

Западноевропейская «новая драма»

Рубеж XX столетия в истории западноевропейской литературы отмечен мощным подъемом драматического искусства. Драматургию этого периода современники называли «новой драмой», подчеркивая радикальный характер свершившихся в ней перемен. «Новая драма» возникла в атмосфере культа науки, вызванного необычайно бурным развитием естествознания, философии и психологии, и, открывая для себя новые сферы жизни, впитала в себя дух всемогущего и всепроникающего научного анализа. Она восприняла множество разнообразных художественных явлений, испытала влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ, от натурализма до символизма. «Новая драма» появилась во время господства «хорошо сделанных», но далеких от жизни пьес и с самого начала постаралась привлечь внимание к ее наиболее жгучим, животрепещущим проблемам. У истоков новой драмы стояли Ибсен, Бьёрнсон, Стриндберг, Золя, Гауптман, Шоу, Гамсун, Метерлинк и другие выдающиеся писатели, каждый из которых внес неповторимый вклад в ее развитие. В историко-литературной перспективе «новая драма», послужившая коренной перестройке драматургии XIX в., ознаменовала собой начало драматургии века XX.

В истории западноевропейской «новой драмы» роль новатора и первопроходца принадлежит норвежскому писателю **Хенрику Ибсену (1828—1906)**. Его художественное творчество соприкасается со многими литературными направлениями и не укладывается полностью в рамки ни одного из них. В 1860-е годы Ибсен начинает как романтик, в 1870-е становится одним из признанных европейских писателей-реалистов, символика в его пьесах 1890-х годов сближает Ибсена с символистами и неоромантиками конца века. Но во всех его произведениях остро звучит социальная и нравственная проблематика, последовательному символизму и неоромантизму чуждая. Ибсена с полным основанием считают создателем психологической

драмы и философской «драмы идей», во многом определивших художественный облик современной мировой драматургии.

Творческий путь Ибсена охватывает более полувека. В 1849 г. он написал свою первую романтическую драму «Катилина», а следом за ней — в национально-романтическом духе — «Богатырский курган» (1850), «Воители в Хельгеланде» (1857) и «Борьба за престол» (1863). Вершиной его романтического творчества стали философско-символические драмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), поставившие философские проблемы назначения и морального долга человека, и примыкающая к ним философская драма на историческую тему «Кесарь и Галилеянин» (1873), провозгласившая идею «третьего царства» — мира свободы, добра и красоты, идущего на смену язычеству и христианству.

И все же, несмотря на огромное значение романтической драмы Ибсена, его главные художественные достижения лежат в области реалистической драматургии 1870—1890-х годов, получившей заслуженное признание у читателей и зрителей во всем мире.

Отход от романтизма наметился у Ибсена еще в 1860-е годы в «Комедии любви» (1862), еще в большей мере в «Союзе молодежи» (1869) — острой сатире на политическую жизнь Норвегии. В 1877 г. в пьесе «Столпы общества» Ибсен делает решительный шаг к созданию социальной драмы, подвергающей беспощадной критике духовное состояние норвежского общества.

За период с 1877 по 1899 г. Ибсен создал двенадцать пьес: «Столпы общества»; «Кукольный дом», 1879; «Привидения», 1881; «Враг народа», 1882; «Дикая утка», 1884; «Росмерсхольм», 1886; «Женщина с моря», 1888; «Гедда Габлер», 1890; «Строитель Сольнес», 1892; «Маленький Эйольф», 1894; «Йун Габриэль Боркман», 1896; «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899. Их принято делить на три группы, по четыре пьесы в каждой. Если в пьесах первой группы Ибсен основное внимание уделяет социальным проблемам, то начиная с «Дикой утки» — морально-психологическим, наполняя содержание произведений символическим смыслом. При этом он часто нарушает строгую композицию, свойственную его социальным драмам, и большее, чем прежде, внимание уделяет пейзажу, отражающему душевное состояние героев.

Решающим условием возникновения «новой драмы» в творчестве Ибсена явилось его обращение к проблемам современной действительности. Его первая социально-критическая драма «Столпы общества», углубляя сатирические тенденции, заложенные в «Союзе молодежи», обличает пороки буржуазного общества, препятствующие человеку «быть самим собой» и осуществить свое предназначение.

В постановке проблемы и разрешении конфликта в своей первой «новой драме» Ибсен явно ориентировался на художественный опыт

своего соотечественника, писателя и драматурга **Бьёрнстjerne Бьёрнсона (1832—1910)**. Его часто называют «пионером «новой драмы» в Норвегии». По словам Г. Брандеса, в пьесах Бьёрнсона «Банкротство» и «Редактор» (обе — 1874) «впервые в полный голос заговорила наша современность». А. Стриндберг назвал эти пьесы «сигнальными ракетами» «новой драмы». Следом за «Банкротством» и «Редактором» увидели свет и другие проблемные драмы Бьёрнсона: «Король» (1877), «Леонарда» (1879), «Новая система» (1879), «Перчатка» (1883), «Свыше наших сил», ч. I и II (1883 и 1885), и др.

Бьёрнсон раньше, чем Ибсен, убедился в том, что современность является наиболее подходящим материалом для драматургии нового типа. Противоречия социальной действительности он изображает в своих пьесах в форме острых нравственных коллизий между представителями противоборствующих сторон или споров-дискуссий между ними, завершающихся положительным решением конфликта. В «Банкротстве» коммерсант Тьелде, всеми правдами и неправдами пытавшийся скрыть банкротство своей фирмы, вынужден отступить перед силой и справедливостью закона. Его финансовый крах — это одновременно и начало нравственного возрождения героя, из жизни которого после пережитого им позора разоблачения навсегда уходят ложь и обман. В «Редакторе» способный, но беспринципный журналист, оболгавший в газете своего политического противника и тем самым неволью ставший виновником его смерти, в конце концов терпит поражение и глубоко раскаивается в содеянном. В «Новой системе» выдававший себя за создателя новой системы управления железнодорожным транспортом директор выведен на чистую воду молодым инженером, сумевшим уличить своего начальника в обмане и добиться отмены его «новой» системы, наносившей урон общественным интересам.

Стремление изобразить актуальные жизненные конфликты особенно ярко проявляется в «новой драме» Бьёрнсона, когда он смело вступает в полемику с укоренившимися взглядами на роль и место женщины в семье и обществе. Героиня «Перчатки» Свава решительно заявляет о своих правах, требуя, чтобы общество предъявляло одинаковые моральные требования как к женщине, так и к мужчине.

Но как бы остро ни звучала критика Бьёрнсона в адрес современного общества, все же конфликт в его пьесах решается слишком легко и просто. Драматург осуждает лишь частные пороки и недостатки, отдельные отклонения от нормы в жизни общества, не затрагивающие по сути его основ. Критика Ибсена, начиная с «Кукольного дома», куда более радикальна. И если в «Столпах общества», еще почти как у Бьёрнсона, противоречия снимаются неожиданным нравственным перерождением раскаявшегося Берника, а общество устами нетерпимой ко лжи Лоны Хассель осуждается за его равнодушие к участи женщин («Современное

общество — это общество холостяков в душе», — звучат ее слова), то героиня «Кукольного дома», милая и непосредственная Нора Хельмер, казалось бы, совершенно далекая от проблем общественной жизни, вступает в непримиримый конфликт с этим обществом, называя его законы бесчеловечными. Совершив горькое для себя открытие, что ее идиллическая семейная жизнь не более чем иллюзия и что долгие годы она поклонялась навязанным ей обществом фальшивым жизненным ценностям, Нора решительно переосмысливает свое прошлое и принимает непростое решение — покинуть мужа и детей, чтобы наедине с собою спокойно и трезво разобраться, «кто же прав — общество или она сама».

Б. Шоу, увидевший в Ибсене «великого критика идеализма», а в его пьесах — прообраз своих собственных пьес-дискуссий, в статьях «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), «Драматург-реалист — своим критикам» (1894), а также в многочисленных рецензиях, письмах и предисловиях к пьесам дал глубокий анализ идейно-художественного новаторства норвежского драматурга, сформулировав на его основе свое представление о творческих задачах, стоявших перед «новой драмой». Главная особенность «новой драмы», по мнению Шоу, заключается в том, что она решительно повернулась к современной жизни и стала обсуждать «проблемы, характеры и поступки, имеющие непосредственное значение для самой зрительской аудитории». Ибсен положил начало «новой драме», и, в глазах Шоу, для современного зрителя он куда важнее, чем великий Шекспир. «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях... Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нас самих, но нас в наших собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается и с нами». Шоу полагает, что современный драматург должен идти тем же путем, что и Ибсен. При этом, говоря о своем собственном творчестве, Шоу признается, что «вынужден брать весь материал для драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных источников». «Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности».

Смелость и оригинальность творческих идей норвежского драматурга Шоу связывает с тем, что Ибсен был свободен от предрассудков своего времени и сумел разоблачить ложные идеалы общества, предустановленные им нормы морали. Драматургу наших дней, считает Шоу, следует, подобно Ибсену, трезво взглянуть на действительность и отбросить всякие устарелые истины, ибо они лишены реального содержания.

Утвердившийся в обществе «культ ложных идеалов» Шоу называет «идеализмом», а его приверженцев — «идеалистами». Именно на них направлено острие сатиры Ибсена, отстаивавшего право

человеческой личности поступать иначе, чем предписывают «нравственные идеалы» общества. Ибсен, по словам Шоу, «настаивает на том, чтобы высшая цель была вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной, фальшивой... не буквой, но духом... не абстрактным законом, а живым побуждением». Задача современного драматурга в том и состоит, чтобы вскрыть таящиеся в обществе противоречия и найти путь «к более совершенным формам общественной и частной жизни».

Именно поэтому и необходимо осуществить реформу драмы, сделать главным элементом драматургии дискуссию, столкновение различных идей и мнений. Шоу убежден, что драматизм современной пьесы должен основываться не на внешней интриге, а на острых идейных конфликтах самой действительности. «В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды или честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, а вокруг столкновения различных идеалов». Шоу восхищается этической дискуссией в финале «Кукольного дома». «Раньше в так называемых "хорошо сделанных пьесах" вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга». Школа Ибсена, таким образом, заключает Шоу, создала новую форму драмы, действие которой «тесно связано с обсуждаемой ситуацией». Ибсен «ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами». Риторика, ирония, спор, парадокс и другие элементы «драмы идей» призваны служить тому, чтобы пробудить зрителя от «эмоционального сна», заставить его сопереживать, превратить в «участника» возникшей дискуссии — словом, не дать ему «спасения в чувствительности, сентиментальности», а «научить думать».

Осознание и выявление Ибсеном глубокого внутреннего противоречия между «идеалом» и «действительностью», видимостью и сущностью окружающего мира определило художественную структуру его пьес о современности. Драма Ибсена, по сути, начинается с того момента, где действие драмы Бьёрнсона завершается. Знаменитая ретроспективная или «интеллектуально-аналитическая» форма ибсеновской драмы служит «узнанию» тайны прошлого его героев. Оставаясь за рамками непосредственного действия, оно анализируется и разоблачается ими в процессе происходящего. «Узнание» тайны резко нарушает спокойное и благополучное течение их жизни. Если у Бьёрнсона еще до начала основных событий, в экспозиции, сообщаются необходимые сведения о героях пьесы, то у Ибсена «экспозиция», как правило, распространяется на все ее

действие, и только в последних сценах тайное становится явным. Разоблачение того, что было с героями в прошлом, вызвано событиями настоящего времени, и чем больше читателю или зрителю открывается тайн их прошлого, тем яснее причина, вызвавшая катастрофу. Короче говоря, с помощью ретроспективной техники Ибсен выявляет истинное положение дел, скрытое за оболочкой внешнего благополучия. «Узнание» тайны для него важнейший способ исследования не только сценических характеров, но и жизни в целом, во всем богатстве ее проявлений, противоречий и возможностей.

В своих пьесах Ибсен стремится к абсолютной достоверности происходящего. Он подчеркивает, что его произведения призваны «создать у читателя или зрителя впечатление, будто перед ним самая настоящая действительность», а от постановщиков требует, чтобы их сценическое воплощение было «максимально естественным» и «на всем лежала бы печать подлинной жизни». Требование жизненной правды важно и для языка ибсеновской драмы. Драматург добивается того, чтобы реплики героев точно соответствовали речевым формам действительности. Еще важнее для него широкое использование подтекста. В репликах героев часто содержится дополнительный смысл, проливающий свет на сложные душевные процессы, в которых и сами они подчас не отдают себе отчета. Наряду с диалогом смысловую нагрузку в речи героев несут и паузы, роль которых резко возрастает в поздних пьесах драматурга.

Свою художественную форму «новая драма» Ибсена обрела в «Кукольном доме». В «Столпах общества» принцип ретроспективной композиции еще не осуществлен им в полной мере. Разоблачение Берника происходит не в развязке пьесы, а по ходу действия. В «Кукольном доме» Торстен узнает о «поступке» Норы, совершенном задолго до начала событий в пьесе, в ее последнем акте. Напряженность достигается не за счет увлекательной интриги, а главным образом благодаря тонкому анализу душевного состояния героини, с тревогой ожидающей своего разоблачения. В финале пьесы после дискуссии с мужем Нора открывает для себя новый путь в жизни. По словам Шоу, благодаря дискуссии в финале пьесы «Кукольный дом» «покорил Европу и основал новую школу драматического искусства».

Пьеса, с восторгом встреченная читателями, сразу же была переведена на немецкий, английский, французский, итальянский, финский и русский языки. В 1879 г. она была поставлена в Норвегии, затем в других странах и всюду пользовалась у зрителя неизменным успехом. В то же время часть консервативно настроенных норвежских критиков обвинила драматурга в том, что своим «Кукольным домом» он намеренно подрывает устои общества. Отвечая им, Ибсен в своей следующей пьесе «Привидения» показал,

к чему может привести желание любой ценой спасти распавшийся семейный союз. Героиня пьесы фру Альвинг, страдавшая от супружеских измен и пьяных оргий своего мужа, хотела, как и Нора, оставить свою семью, но пастор Мандерс уговорил ее остаться. Вступить в открытую борьбу с лицемерной общественной моралью фру Альвинг так и не решилась. Расплатой за компромисс со своей совестью стала для нее смертельная болезнь сына Освальда, унаследованная им от распутного отца.

Как и «Кукольный дом», «Привидения» не только откровенно тенденциозная, но и глубоко психологическая драма. В ней дана необычайно тонкая и острая психологическая характеристика героини, с ужасом открывающей для себя в финале пьесы, что в ее семейной трагедии есть немалая доля и ее собственной вины. Откровением звучат для фру Альвинг слова Освальда о том, что в родительском доме он «был лишен радости жизни». В этот момент ее озаряет страшная догадка. Ведь такая «радость жизни» ключом была в молодые годы в ее муже. Неукоснительно следуя правилам пуританской морали, она убила в нем способность радоваться и наслаждаться жизнью. Психологический конфликт в пьесе Ибсен заостряет до предела. Он оставляет свою героиню на пороге выбора: облегчить ли ей страдания сына и, как она обещала, дать ему яд или оставить все как есть и тем самым еще больше усугубить свою вину перед ним?

В «Привидениях» Ибсен демонстрирует виртуозное владение техникой построения пьесы, используя ее для «саморазоблачения» героини и осуждения общественной лжи. Драматизм достигается максимальной концентрацией событий во времени и пространстве, единством времени и места, как в античной драме. Но в отличие от последней, в «Привидениях» используются приемы «новой драмы», интеллектуальной и психологической. В ней многократно усилена роль дискуссии, настроения, подтекста, неразрывная связь прошлого и настоящего дополнительно выражена в художественных символах.

В драме «Враг народа» критика враждебных человеку представлений и условий жизни достигает своего апогея. Ибсен изображает в ней непримиримый конфликт между курортным врачом Томасом Стокманом, с одной стороны, и городскими властями, общественным мнением, прессой — с другой.

Обращает на себя внимание и то, что в спорах со своими противниками доктор Стокман часто прибегает к аргументации, свойственной биологической науке того времени. Он сравнивает человеческое общество с животным миром и рассуждает о «людях-пуделях» и «людях-дворянках», стоящих на разных ступенях развития, часто использует дарвинистские термины «культивируемая природа» и «первобытная природа», «борьба за существование»,

«естественный отбор» и т.п. Воздействие идей биологического детерминизма сказалось и на других «новых» пьесах Ибсена. И доктор Ранк в «Кукольном доме», и Освальд в «Привидениях» оказываются жертвами нездоровой наследственности своих отцов.

И хотя обращение к теме наследственности ни в коей мере не является определяющей чертой «новой драмы» Ибсена, испытывавшего обостренный интерес прежде всего к проблемам духовной жизни личности (даже в «Привидениях», самой «натуралистической» из пьес драматурга, в центре его внимания не наследственное заболевание сына, а духовная драма матери), тем не менее натуралистические мотивы, в ней звучавшие, давали основание драматургам-натуралистам видеть в нем своего духовного отца. Когда же с середины 1880-х годов в творчестве Ибсена на передний план выдвинулись по преимуществу проблемы моральные и психологические и одновременно с этим в структуре его пьес резко возросла роль художественных символов, тогда другое литературное направление — символистское — предъявило на писателя свои права.

Символы в «новой драме» Ибсена появились еще задолго до того, как символизм в полный голос заявил о себе в драматургии. Сгнившее дно у «Индианки» в «Столпах общества», пожар в детском приюте в «Привидениях», «отравленные источники духовной жизни» в пьесе «Враг народа» — все это не просто яркие подробности изображенной действительности, но и поэтические образы-символы, обобщающие реальные жизненные явления с помощью аллегории, метафоры, иносказания.

«Дикая утка» — первая пьеса Ибсена, в которой духовный облик и судьба героев раскрывается с помощью иносказания, поэтических символов. В первую очередь это относится к образу подраненной птицы, живущей на чердаке в доме Экдалей. С этим символом так или иначе соотносится судьба почти каждого из персонажей. Коммерсант Верле подстрелил дикую утку на охоте, а затем подарил ее Ялмару. Точно так же он «передал» ему свою любовницу Гину. Заядлый охотник Экдаль говорит о подранках: «...нырнут на дно... в самую глубь... и уж наверх больше не всплывают». Так и Ялмар. Он обижен на судьбу и безнадежно привязан к бесплодным иллюзиям. С образом Хедвиг этот символ соотносится иначе. Девочку связывает с дикой уткой ощущение внутреннего родства, и в финале пьесы она принимает смерть, дикой утке предназначавшуюся. «Дикая утка — это Хедвиг», — писал Ибсен о своей героине. Так же многопланов и образ леса, устроенного на чердаке дома. Это символ иллюзий, которыми живут его обитатели. Экдалю они заменяют жизнь на вольной природе. Ялмару служат прибежищем от жизненных разочарований. Для Хедвиг же это волшебный, сказочный мир, дающий пищу ее поэтическому воображению.

В «Росмерсхольме» преобладает символика иного рода. Символы-сравнения уступают место символическим картинам душевного состояния героев. Знаменитые белые кони Росмерсхольма, согласно поверью появляющиеся перед тем, как случиться несчастью,— страшный символ смерти и всевластия прошлого, той мистической власти, которую бросившаяся в водоворот хозяйка усадьбы сохранила над душами живых ее обитателей. Когда же «тайна» загадочного самоубийства раскрыта, происходит еще одна трагедия — самоубийство героев пьесы, Росмера и Ребекки, о котором старая экономка говорит: «Покойница взяла их».

В «Росмерсхольме», в отличие от предыдущих произведений, душевный мир персонажей исследуется не столько через их прошлые поступки, сколько через выяснение двигавших ими мотивов и побуждений. Углубленному психологическому анализу служат символы, отражающие смутные душевные состояния, возымевшие неодолимую власть над героями пьесы.

Начиная с «Росмерсхольма», исследование глубин душевной жизни становится едва ли не самой важной задачей драматурга, но философские и этические проблемы по-прежнему остаются в центре его внимания. Этическая проблема свободы и личной ответственности обсуждается Ибсеном в пьесах «Женщина с моря», «Гедда Габлер», «Йун Габриэль Боркман». Эллида Вангель в «Женщине с моря» испытывает странную, непонятную тоску, вызванную воспоминаниями о море и встречей с незнакомым моряком, которому она дала клятву любви и верности, но освобождается от власти роковых и таинственных сил после того, как ее муж, доктор Вангель, пытавшийся вначале удержать ее подле себя силой, предоставляет ей полную свободу действий. Гедду Габлер, представляющую собой, по словам Ибсена, «тип современного человека, поступающего импульсивно, труднообъяснимо, страдающего от отсутствия цели в жизни», мучит желание «хотя бы раз в жизни распорядиться судьбой другого человека». Бунт Гедды против мещанства во имя «красоты и совершенства» носит болезненный, декадентски-извращенный характер. В образе Йуна Габриэля Боркмана Ибсен воплощает трагедию незаурядной личности, впустую растратившей свои душевные силы. Мечта о всеобщем счастье и благополучии людей с самого начала связана у героя пьесы с жадным стремлением «овладеть всеми источниками власти в стране». Суровой расплатой за стремление к неограниченной личной власти, которую он поставил выше морали, становятся для Боркмана одинокая старость и преждевременная смерть.

Осуждение культа «сильной личности» в поздней драматургии Ибсена было направлено против идей Ф. Ницше, известных ему по изложению Г. Брандеса в его знаменитом эссе «Аристократический радикализм» (1889). Г. Брандеса, прославившего имя немец-

кого философа не только в Скандинавии, но и во всей Европе, глубоко волновала его мысль о том, что подлинными создателями духовной культуры являются отдельные гениальные личности. Эта мысль находила отклик и в душе норвежского драматурга, так как во многом отвечала его индивидуализму. Однако отсутствие этических основ в учении Ницше, презрение к демократии, отрицание христианства как «религии рабов» вызывали осуждение Ибсена, воспитанного на гуманистических традициях национальной и европейской культуры.

Помимо развенчания ницшевского сверхчеловека важным мотивом поздней ибсеновской драматургии становится мучительная переоценка героями своего прошлого. В 1895 г. Ибсен писал: «Всеобщее признание доставляет мне известное удовлетворение, но счастья и радости не приносит». Тяжелую драму переживают герои его последних произведений, путем жестокого самоотречения сумевшие воплотить свое духовное призвание и вместе с тем страдающие от того, что приобщение к счастливым сторонам повседневной жизни с ее простыми человеческими радостями им недоступно.

В поэтике поздней драматургии Ибсена возникают новые черты. Многое из того, что происходит с героями, едва ли поддается рациональному объяснению, получает чисто символическое истолкование, а идейно-философское содержание пьес выражается не в реальном, как прежде, а в обобщенно-условном плане. И вместе с тем даже в самых «символических» пьесах, таких, как «Строитель Сольнес» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», несмотря на черты символизма и даже иррационализма, по-прежнему доминирует интеллектуально-аналитическое начало. Как и всю «новую драму» Ибсена, их отличает высокий гуманистический пафос, отрицающий культ утонченного, эстетизированного искусства. И хотя символика поздних пьес, казалось, тесно связывает их с символистской драмой этого времени, сам Ибсен категорически против, чтобы они истолковывались как символистские. «Я не ишу символы, а изображаю живых людей», — подчеркивает драматург.

«Строитель Сольнес» — пьеса философская и психологическая. Как и прежде, Ибсен выражает в ней мысль о том, что человек, оставаясь «самим собой», должен стремиться к идеалу свободы, счастья и совершенства. Однако содержание пьесы раскрывается в поступках и мыслях героев, исполненных глубокого символического смысла (просьба Хильды к Сольнесу подняться на башню, их мечты о «воздушных замках на каменистом фундаменте», восхождение Сольнеса на башню) и воспринимающихся как проявление иррационального начала.

Действие пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», наиболее условной среди произведений Ибсена, разворачивается в реальном и символическом плане одновременно. Движением от акта к акту

вверх, от морского побережья через беслесую пустошь и на горные скалы, фиксируется духовная устремленность героев. Их прошлое и настоящее выражено в символах (работа над скульптурой «Восстание из мертвых», внешний облик Ирены, к моменту новой встречи с Рубеком так и не сумевшей оправиться от болезни, гибель героев на пути к горной вершине и т. д.). Сама ситуация в пьесе важна для Ибсена не как таковая, а как повод высказаться по глобальным проблемам жизни и творчества художника.

Но какие бы черты ни возникали в «новой драме» Ибсена, ее основы неизменны. Ибсен создал современную драму, насытив ее социальной, философской и нравственной проблематикой. Он разработал ее художественную форму, развил искусство диалога, введя в него живую разговорную речь. В сценических картинах повседневности он широко использовал символику, многократно расширив изобразительные возможности реалистического искусства.

Творчество Ибсена — исходный пункт современной драмы. Учеником Ибсена считал себя Шоу. Последователями Ибсена на раннем этапе творчества выступили Стриндберг и Гауптман. Символика ибсеновской драматургии вдохновляла Метерлинка. Никто не сумел избежать влияния Ибсена, даже Чехов.

Однако не все это влияние осознали. Одним из тех, кто настаивал на своей творческой независимости от Ибсена, был **Кнут Гамсун** (псевд.; наст. фам. Педерсен, 1859—1952). Драматическое творчество Гамсуна продолжалось недолго, с 1895 по 1910 г. За это время им было написано шесть пьес (трилогия об Иваре Карено «У врат царства», 1895; «Игра жизни», 1896; «Вечерняя заря», 1898; лирико-эпическая драма «Мункен Венд», 1902; две психологические любовные драмы «Царица Тамара», 1903, и «Во власти чувств», 1910), вошедших в репертуары ведущих театров мира. В истории «новой драмы» пьесы Гамсуна занимают видное место.

В своей драматургии Гамсун продолжает традиции ибсеновской психологической драмы, наследуя его обостренный интерес к внутреннему миру личности, однако его отношение к Ибсену далеко не однозначно. В своей эстетической программе, сформулированной в трех знаменитых докладах о литературе («Норвежская литература», «Психологическая литература», «Модная литература» — все 1891), он резко критикует норвежских авторов главным образом за отсутствие в их произведениях столь важной, по его мнению, психологической глубины. «Литература эта, материалистическая по сути, интересовалась больше нравами, нежели людьми, а значит, общественными вопросами больше, нежели человеческими душами», — пишет Гамсун. Разумеется, он отдает должное гениям национальной литературы, «четверке великих» — Ибсену, Бьёрнсону, Хьеллану, Ю. Ли, — и тем не менее считает, что ими создана социальная, а не психологическая литература, где имеются «характеры» и «типы»,

но отнюдь не «психологические индивидуальности». «Все дело в том, — подчеркивает Гамсун, — что наша литература следовала демократическому принципу и, оставляя в стороне поэзию и психологизм, предназначалась для людей, духовно недостаточно развитых». Поэтому, например, у Бьёрнсона, «самого влиятельного», «ведущей силы в национальной литературе», психология героев выписана «поверхностно и грубо». У Хьеллана, без которого «норвежская литература зияла бы невосполнимой пустотой», человек все же «лишен психологической сложности и утонченной гармонии». Признанный мастер психологического анализа Ю. Ли, по мнению Гамсуна, «так и не смог внести в него что-то новое». И даже Ибсен как психолог «не сумел подняться выше других». Впрочем, критикуя Ибсена, Гамсун делает существенную оговорку: в драматургии с ее специфическими законами, на его взгляд, «вообще нет художника, которого с полным основанием можно было бы назвать тонким психологом». Он считает, что драматическое искусство не претерпело глубоких изменений «со времен Мольера и Шекспира», несмотря на то, что «в эпоху Шекспира люди были куда менее сложны и противоречивы, чем сейчас». Основная причина воздействия пьес Шекспира на современного зрителя заключается, по Гамсуну, в том, что «персонажи у английского драматурга, — уже сами по себе типы и характеры, — и как таковые движимы основными доминирующими чувствами, такими, как любовь, ненависть, ужас и удивление, которые никогда не устаревают и вечно вовлечены в игру». И поэтому, замечает Гамсун, «мы наслаждаемся его пьесами», хотя «Шекспир сам по себе — психолог не современный». «Его персонажи — персонажи исчезнувшей эпохи, их голоса канули в прошлое, их чувствам чужды полутона, им не свойственны сила или слабость, им не хватает красок — черных или белых, они лишены нюансов».

Современный же человек, вовлеченный в «нервный» темп жизни, и думает, и чувствует, и представляет себе все иначе, чем тогда. Он «в буквальном смысле слова непоследователен» в своих действиях и поступках и должен изображаться по-новому. Поэтому главная задача писателя и драматурга — исследовать сложный внутренний мир современного человека, «высветить его душу, изучить ее со всех точек зрения, проникнуть во все ее тайники».

Новые принципы обрисовки характеров Гамсун находит прежде всего у Достоевского. Он восхищается его точными психологическими характеристиками, позволяющими понять сокровенный смысл слов и поступков его персонажей. «Никто не проник так глубоко в сложную человеческую натуру, как Достоевский. Нет такой меры, которой можно было бы измерить его талант. Он обладал безупречным психологическим чутьем, был ясновидцем. Он — единственный в своем роде». Выдающимся достижением в

области драматургии Гамсун считает пьесы Стриндберга и поздние драмы Ибсена. Стриндберга Гамсун называет «живым воплощением эпохи, пытливо и настороженно вникающим во все новое». Стриндберг подметил и осознал всю несостоятельность господствующей ныне психологии характеров, всю ее неспособность отобразить душевно раздробленного, дисгармоничного современного человека и предпринял отважную попытку «ввести более современную психологию». Таким же «подлинным психологизмом», по мнению Гамсуна, отмечены и пьесы «Женщина с моря» и «Строитель Сольнес». Редкая душевная восприимчивость героев этих пьес, пробуждающая в них «какие-то странные, небывалые ощущения», «самые изощренные мысли», — свидетельство «необъяснимых тайн их сознания», «психологической сложности и глубины».

Едва ли не единственный среди скандинавских деятелей культуры рубежа веков, Гамсун полностью разделял взгляды Ницше, что впоследствии сыграло роковую роль в судьбе прославленного писателя, ставшего участником нацистского движения в Норвегии. От Ницше у Гамсуна презрительное отношение к «массе» и преклонение перед «духовной аристократией», обладающей «развитым интеллектом» и особой «нервной конституцией»; от него же мысль о необходимости элитарного утонченного искусства, сосредоточенного на иррациональных сторонах человеческого «я». В знаменитых словах Гамсуна о «безграничном хаосе ощущений, причудливой жизни фантазии, загадочности нервных явлений, то есть всей подсознательной душевной жизни», которую он хотел отразить в своем художественном творчестве, очевидна приверженность мистическому началу в толковании человеческой личности, неизбежно оставлявшая в тени проблемы морали и ответственности человека и тем не менее сыгравшая свою положительную роль, позволив писателю глубоко проникнуть в психологию героев.

Впрочем, неоромантическая по сути концепция искусства, направленная против узкого позитивизма и сосредоточенная на исследовании душевной жизни человека, познающего «загадки и тайны» бытия, наиболее последовательное воплощение получила в лирической прозе писателя 1890-х годов (романы «Голод», «Мистерии», «Пан»). В драматургии же главным достижением Гамсуна стала реалистическая психологическая драма, прежде всего трилогия об Иваре Карено и пьеса «Во власти чувств», хотя черты неоромантической драмы отчетливо видны во второй части трилогии, в пьесе «Игра жизни», а также в «Мункене Венде» и «Царице Тамаре».

Свою первую «новую драму», трилогию об Иваре Карено, Гамсун, следуя опыту Ибсена и Бьёрнсона, посвящает проблемам современной действительности, исследуя в ней тему измены идеалам молодости. Ни угроза надвигающейся нищеты, ни разразивша-

яся семейная драма, ни отступничество друзей не могут заставить молодого ученого, работающего над сочинением по социологии, пойти на сделку со своей совестью и отказаться от радикальных воззрений. Многие суждения Карено, отражающие взгляды самого Гамсуна, продиктованы явной антидемократической позицией, отрицательным отношением героя к идеям демократии и равенства. Карено презрительно отзывается об английском либерализме, буржуазно-позитивистской этике. В духе ортодоксального ницшеанства обрушивается на учение о «господстве большинства». В этом Карено напоминает ибсеновского Стокмана. Но если Стокман мечтает о всеобщем счастье, то Карено язвительно насмехается над теми, кто превозносит «так называемый гуманизм». Он преклоняется перед сверхличностью, «прирожденным властелином, деспотом по природе», «кто не избирается, но сам провозглашает себя вождем этих стад земных».

На противоречие между объективным содержанием образа Карено — интеллигента и труженика, казалось, уже в силу своего социального положения призванного исповедовать демократические взгляды, — и его реакционными высказываниями обратил внимание еще Г. В. Плеханов, писавший, что «Карено обнаруживает замечательно хорошее качество, стремясь к замечательно дурной и вдобавок еще к совершенно нелепой цели. И это противоречие больше всего вредит достоинству пьесы». Однако это противоречие в существенной мере снимается тем, что Гамсун акцентирует внимание не на взглядах и мнениях своего героя (с этой точки зрения пьеса наименее интересна), а главным образом на его отношении к окружающему миру. Стремление Карено «подслушать тайны вещей» не имеет ничего общего с его умозрительным философствованием. Мудрость жизни, в глазах Гамсуна, открывается чувственному постижению мира и не доступна голому рационализму. Радость непосредственного наслаждения жизнью герой пьесы приносит в жертву мертворожденным абстракциям. Поэтому не случайно, что «философ» Карено похож на чучело сокола, подаренное ему женой Элиной, в котором так мало сходства с живою птицей, а в доме его царит «мертвая тишина», в нем не слышно даже тиканья часов. Трагедия одиночества Карено, при всем сочувственном отношении к нему Гамсуна в первой части трилогии, становится справедливым возмездием за измену живой полнокровной жизни.

Благодаря своим неоспоримым художественным достоинствам пьеса «У врат царства» — одно из лучших произведений «новой драмы». В ней даны необычайно точные психологические характеристики героев, выявлены глубинные импульсы их мыслей и поступков. Обращает на себя внимание умение Гамсуна в реплике и подтексте передать мельчайшие нюансы душевного состояния персонажа, заставить зрителя с напряженным вниманием следить, с

каким отчаянием и безнадежностью сражается за любовь Карено его жена, пытаясь привлечь к себе внимание с головой ушедшего в работу мужа. Каждый персонаж пьесы отличается ярко выраженной индивидуальностью. «Никто до Гамсуна,— писал Горький,— не умел так поражающе рассказывать о людях, якобы безличных и ничтожных, и никто не умел так убедительно показать, что безличных людей не существует».

Историю жизни Ивара Карено Гамсун продолжает во второй части трилогии, в лирической драме «Игра жизни». Эта пьеса написана в традициях неоромантической литературы и своей проблематикой более всего напоминает прозу Гамсуна 1890-х годов. Потерпев неудачу со своим сочинением, Карено покидает столицу и поселяется на севере Норвегии. В башне на берегу моря он пишет новую работу, «о метафизике». В центре драмы любовная коллизия между Карено и Терезитой, дочерью местного богача Оттермана.

Персонажи новой драмы Гамсуна резко отличаются от героев первой части, напоминают схематизированные символы. Терезита — воплощение стихийного чувственного начала, ее отец Оттерман — власти и всемогущества денег. В пьесе появляется и мистический образ старика Тю — символ справедливого и неизбежного возмездия, поражающего Карено. В репликах персонажей отражаются смутные, подчас неясные и для них самих движения души. Их подтекст трудноуловим и часто непонятен.

В третьей части трилогии, сатирической драме «Вечерняя заря», Гамсун вновь обращается к принципам реалистической проблемной драмы. Он изображает Карено на заключительном этапе его жизненного пути. Карено исполнилось пятьдесят, и он склоняется перед силой обстоятельств. Изменяя идеалам молодости и давая согласие баллотироваться в парламент от умеренно-либеральной партии, он входит наконец «во врата царства». «С исторической точки зрения отступничество — освобождение и прогресс», — заявляет Карено в финале пьесы, оправдывая свой разрыв с радикальной молодежью.

Развенчивая испорченного городской цивилизацией Ивара Карено, Гамсун в лирико-эпической драме в стихах «Мункен Венд» противопоставляет ему новый тип героя, «естественного человека», ощущающего полное слияние с природной стихией. Как и вторая часть трилогии об Иваре Карено, стихотворная драма «Мункен Венд», действие которой отнесено к XVIII веку, отличается ярко выраженными чертами неоромантической драмы. В ее центре образ романтического бунтаря, бросающего вызов Богу. Мункен Венд, незаконнорожденный сын крестьянки и могущественного дворянина, покинул город и поселился в лесу на лоне природы.

В пьесе звучит свойственный неоромантическим произведениям Гамсуна мотив неразделенной любви, «любви-вражды», «любви-ненависти». Преклонение перед природой в душе Мункена сливается

с его более сильным чувством — любовью к прекрасной Изелине. Любовные переживания героя, с которыми его рассудок совладать не в силах, высвечивают самое тайное, сокровенное в его душе, толкают на странные, труднообъяснимые поступки. В «Мункене Венде», как и в неоромантической лирической прозе, Гамсун сосредоточивает внимание на трагической стороне любви, когда взаимные обвинения и обиды делают невозможным союз двух любящих сердец, обрекая героев на страдание. Столь же сложные чувства испытывают друг к другу царица Тамара и принц Георгий в пьесе «Царица Тамара», действие которой происходит на экзотическом Кавказе. Их взаимное мучительство, неумение и нежелание понять друг друга, стремление как можно глубже спрятать нахлынувшее чувство — все это дает драматургу благодатный материал для показа тончайших нюансов любовной драмы. Изображая героев, живущих эмоциональными порывами, способными до конца отдаться охватившему их стихийному чувству, Гамсун утверждает абсолютную ценность природного начала в человеке — частице данного нам мира.

В отличие от Гамсуна **Бернард Шоу (1856—1950)** вполне сознательно ориентировался на творческий опыт Ибсена. Он высоко ценил его драматургию и в начале творческого пути во многом следовал его примеру. Как и Ибсен, Шоу использовал сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов, наполняя пьесы острыми, напряженными дискуссиями. Однако он не только, как Ибсен, ставил вопросы, но и пытался на них ответить, и ответить как писатель, исполненный исторического оптимизма. По словам Б. Брехта, в пьесах Шоу «вера в бесконечные возможности человечества на пути к совершенствованию играет решающую роль».

В 1880-е годы Шоу принимал активное участие в деятельности реформистского Фабианского общества. С пропагандой идеи социализма он часто выступал как оратор и публицист, а затем как писатель изложил их в ряде романов, опубликованных в социалистической прессе.

Творческий путь Шоу-драматурга начался в 1890-е годы. Именно в это время на английской сцене состоялись первые постановки ибсеновских драм: в 1889 г. — «Кукольного дома», а в 1891 г. в основном режиссером и театральным деятелем Д. Грейном Независимом театре — «Привидений». В Независимом театре была поставлена и первая драма Шоу «Дома вдовца» (1892), с которой началась «новая драма» в Англии. Следом за ней появились «Волокита» (1893) и «Профессия миссис Уоррен» (1893—1894), составившие вместе с «Домами вдовца» цикл «Неприятных пьес». Такими же остросатиричными были и пьесы следующего цикла, «Пьесы приятные»: «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1894), «Избранник судьбы» (1895), «Поживем — увидим» (1895—1896). В 1901 г.

Шоу опубликовал новый цикл пьес «Пьесы для пуритан», в который вошли «Ученик дьявола» (1896—1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Обращение капитана Брассбаунда» (1899). Какие бы темы ни поднимал в них Шоу, будь то, как в «Цезаре и Клеопатре», отдаленное прошлое человечества или, как в «Обращении капитана Брассбаунда», колониальная политика Англии, его внимание всегда приковано к самым жгучим проблемам современности.

И в дальнейшем, в пьесах «Другой остров Джона Булля» (1904), «Майор Барбара» (1905), «Дилемма доктора» (1906), «Дом, где разбиваются сердца» (1913—1917), «Назад к Мафусаилу» (1918—1920), «Святая Жанна» (1923), «Тележка с яблоками» (1929), «Горько, но правда» (1931), «Простачок с Нежданных островов» (1934) и ряде других, Шоу дает непосредственные картины жизни с целью выразить свое отношение к важнейшим процессам человеческого бытия.

Ибсен изображал жизнь преимущественно в мрачных, трагических тонах. Шоу насмешлив даже там, где речь идет о вполне серьезном. Он отрицательно относится к трагедии и выступает против учения о катарсисе. По мнению Шоу, человек не должен мириться со страданием, лишаящим его «способности открывать сущность жизни, пробуждать мысли, воспитывать чувства». Шоу высоко ценит комедию, называя ее «самым утонченным видом искусства». В творчестве Ибсена, по словам Шоу, она трансформируется в трагикомедию, «в еще более высокий, чем комедия, жанр». Все герои Ибсена «принадлежат комедии, они не безнадежны, ибо, показывая их, он критикует ложные построения интеллекта, а все, что касается интеллекта, можно излечить, если человек научится лучше мыслить». Комедия, по убеждению Шоу, отрицая страдание, воспитывает в зрителе разумное и трезвое отношение к окружающему миру.

Однако, предпочитая комедию трагедии, Шоу в своей художественной практике редко удерживается в границах одного комедийного жанра. Комическое в его пьесах легко уживается с трагическим, смешное — с серьезными размышлениями о жизни.

Подобно Ибсену, Шоу постоянно стремится к тому, чтобы найти наиболее эффективные способы и средства изображения. На раннем этапе его вполне устраивает «изображение жизни в формах самой жизни». Позднее он приходит к выводу, что этот принцип «затемняет» содержание философской дискуссии и обращается к обобщенно-условным художественным формам, по мнению Шоу, наиболее подходящим для интеллектуальной драмы. Поэтому в драматургии Шоу так широко представлены самые разнообразные формы драматического искусства, от социально-критических и социально-философских пьес до фарсов и «политических экстравагантций» — возрожденный им жанр забавно-фантастической пьесы конца XVIII — начала XIX в.

Шоу публиковал свои пьесы, как правило, снабжая их предисловиями. В них он в свойственной ему полемической манере обсуждал поставленные в этих пьесах проблемы. В предисловии к сборнику «Неприятных пьес» он, в частности, писал, что зритель «сталкивается в них с ужасающими и отвратительными сторонами общественного устройства Англии». Резкий обличительный пафос отличает самую значительную из них, комедию «Профессия миссис Уоррен» — злую сатиру на викторианскую Англию. Подобно Ибсену, Шоу вскрывает глубокое несоответствие между видимостью и сущностью, внешней респектабельностью и внутренним убожеством буржуазного образа жизни. Заостря сценическую ситуацию до гротеска, он делает своей героиней женщину легкого поведения, составившую состояние на занятии своим предосудительным ремеслом, совладелицу публичных домов во многих европейских столицах. Шоу изображает миссис Уоррен и как жертву несправедливого устройства общества, основанного на безжалостном гнете и эксплуатации человека, и как его воплощение, символ. Пытаясь оправдать себя в глазах дочери, воспитанной в абсолютном неведении об источнике семейных доходов, миссис Уоррен рисует ей страшную картину нищенского существования своей семьи, толкнувшего ее заняться проституцией. Но, как признается она дочери, бросить свой доходный «промысел» и пренебречь законами буржуазного общества, оправдывающего любые средства достижения богатства, миссис Уоррен не может, потому что «любит наживать деньги».

Все дело в том, что, в представлении Шоу, она принадлежит к числу «идеалистов» и живет одновременно как бы в двух мирах: мире практической реальности, где для достижения цели все средства хороши, и в мире романтической сентиментальности, где царит «культ лучших идеалов» отвратительной мещанской морали. С убийственной иронией Шоу показывает, что миссис Уоррен, несмотря ни на что, свято верит в свою честность и добропорядочность, ибо принципам буржуазной двойной морали следует неукоснительно. Драматург устами ее трезвомыслящей дочери Виви, обвиняющей свою мать в том, что она была и остается в душе «рабой общественных условностей», выражает требование, хорошо знакомое по пьесам Ибсена: человек должен быть самим собой и не зависеть от мнения окружающих. Влияние Ибсена прослеживается и в построении пьесы Шоу, исполняющего принцип ретроспективно-аналитической композиции. Пружина действия в ней — постепенное «узнание» правды, разоблачение прошлого миссис Уоррен. В финале пьесы конфликт разрешается в результате острой дискуссии между миссис Уоррен и ее дочерью (жанр пьесы-дискуссии).

«Приятные пьесы», по словам драматурга, «менее затрагивают преступления общества», касаясь главным образом «его романти-

ческих заблуждений» и «борьбы отдельных лиц с этими заблуждениями». В центральной пьесе цикла «Кандиде» Шоу едко полемизирует с укоренившимися предрассудками о превосходстве мужчин над женщинами. В бунтарских речах Кандиды, не желающей, чтобы за нее «решали то, что ей нужно сделать», звучат гневные интонации ибсеновской Норы, а ее заключительное объяснение с мужем весьма напоминает «этическую дискуссию» «Кукольного дома», хотя, в отличие от Ибсена, Шоу в пьесе решает конфликт положительно. Его «современная комедия» завершается примирением Кандиды с Мореллом.

В исторической драме «Цезарь и Клеопатра» из цикла «Пьесы для пуритан» Шоу продолжает полемику с Шекспиром. По мнению Шоу, Шекспир «только изображает», а «не поучает», его пьесам «недостает современной философии». Сам же он, в отличие от Шекспира, хочет не только изображать, но и поучать. Шоу мало заботит историческая достоверность. Он обращается к образу великого римского полководца, чтобы высказать свое отношение к политическим и моральным проблемам своего времени. Мудрость политика, считает Шоу, заключается прежде всего в том, чтобы решать вопросы мирно, избегая крови. Устами своего героя он гневно осуждает тех, кто ведет бесчеловечные войны.

Шоу изображает Цезаря идеальным государственным деятелем, мудрым, гуманным и в то же время твердо стоящим на почве реальности. Его внешность лишена и намек на романтику: вид «лысого старичка» вызывает у Клеопатры смех. Сила Цезаря в его прозорливом, остром уме, в превосходстве интеллекта, способного предвидеть последствия своих и чужих поступков. Он трезвый и предусмотрительный политик, чуждый высокопарных иллюзий собственной непогрешимости и вместе с тем твердо знающий, что насилие способно породить лишь ответное насилие. Шоу сосредоточивает внимание на мыслях и взглядах своего героя, которые он отстаивает в спорах со своими противниками. Тем самым он заметно усиливает роль дискуссионного начала, придающего пьесе особую остроту и проблемность.

Среди произведений, написанных в довоенный период, самой популярной пьесой Шоу стала комедия «Пигмалион» (1912). Ее заглавие напоминает о древнем мифе, согласно которому скульптор Пигмалион, изваявший статую Галатеи, влюбился в нее, и тогда богиня любви Афродита, внявшая мольбам отчаявшегося художника, оживила ее. Шоу дает свой, современный вариант древнего мифа. 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». Но в атмосфере внимания и уважения к ее личности Элиза проявляет необыкновенные способ-

ности, ум, талант, чувство внутреннего достоинства. «Превращение» Элизы, по мысли Шоу, призвано опровергнуть утвердившееся мнение о том, что социальные барьеры непреодолимы. Они лишь препятствуют людям реализовать заложенные в них возможности. Шоу безгранично верит в культуру, знания, которые, по словам прозревшего Хиггинса, «уничтожают пропасть, отделяющую класс от класса и душу от души».

В 1913 г. Шоу приступил к работе над пьесой «Дом, где разбиваются сердца», открывающей второй период его творчества. Он завершил ее в 1917 г., в конце первой мировой войны, приведшей к крушению его фабианских иллюзий относительно той роли, которую была призвана играть либеральная интеллигенция в жизни общества. Ответственность за трагические события современности Шоу возлагает на те круги английской интеллигенции, которые, не будучи их непосредственными виновниками, объективно способствовали их возникновению.

Раскрывая символический смысл пьесы, он замечает: «Дом, где разбиваются сердца» — это не только название пьесы <...> а вся культурная и праздная предвоенная Европа, которую совершенно безвольные, расслабленные тепличной атмосферой гостиных люди отдали во власть коварного невежества и бездушной силы». Подтверждением этой мысли в конце пьесы возникает символический образ сбившегося с курса и плывущего в неизвестность корабля, с капитаном, покинувшим свой капитанский мостик, и командой, равнодушно ожидающей страшной катастрофы.

В подзаголовке Шоу называет свою пьесу «фантазией в русской манере на английские темы», указывая, что образцами ему послужили пьесы Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. В Чехове Шоу видит ниспровергателя «сентиментальных идеалов» просвещенного общества. Он собирается по-чеховски исследовать души, «разбитые сердца» обитателей Дома, бессмысленно расточающих культурное богатство нации.

В пьесе «Дом, где разбиваются сердца» реализм Шоу приобретает новые черты. Драматург обращается к символике, философскому иносказанию, фантастике, политическому гротеску. Впоследствии парадоксальность гротесковых ситуаций и фантастичность художественных образов становятся неотъемлемой чертой его драматургии, особенно ярко проявляясь в так называемых политических экстраваганциях. Оставаясь по сути теми же «драмами идей», они наполнены проблемным содержанием и служат сатирическим целям, открывая читателю или зрителю глаза на истинное положение дел в современной политической жизни.

В «Тележке с яблоками» Шоу в гротескно-эксцентрической форме раскрывает важные особенности общественно-политической ситуации в Англии первой трети XX в. В центре пьесы — дискуссия

о политической власти, которую ведут король Магнус и его кабинет министров. Демократически избранные министры отстаивают конституционный принцип правления в стране, король — принцип ничем не ограниченной самодержавной власти. Остросатирическая, пародийная по сути дискуссия позволяет Шоу высказать свое отношение к государственным институтам власти, демократии и парламентаризму, показать, кто же на самом деле управляет страной.

Истинная сущность государственного конфликта не столько в противостоянии самодержавия и избобличенной Шоу демократии, сколько — «их обеих и плутократии». Плутократия, писал Шоу в предисловии к пьесе, «разрушив королевскую силу под предлогом защиты демократии, купила и уничтожила демократию как такую». И король, и министры не более чем марионетки в политической игре. «Король — это идол, созданный кучкой плутократов, чтобы им было удобнее управлять страной, пользуясь королем, как марионеткой», — произносит король Магнус.

Шоу широко использует в пьесе приемы гротеска и парадокса. С помощью алогичных, парадоксальных ситуаций он показывает неестественность, уродливость современного английского государства и общества. Отказ от традиционной художественной и сценической достоверности в пользу широкой философской дискуссии в поздней драматургии Шоу по достоинству оценил Брехт, назвавший английского драматурга «создателем интеллектуального театра XX века».

Как о смелом теоретике и экспериментаторе заявляет о себе в «новой драме» и **Август Стриндберг (1849—1912)**, выступая, подобно Ибсену, провозвестником драматургии XX в. «Оставаясь вне школ и течений, возвышаясь над ними, — пишет Т. Манн, — Стриндберг всех их вобрал в себя. Натуралист и столько же неоромантик, он предвосхищает экспрессионизм... и вместе с тем является первым сюрреалистом...»

В художественном развитии Стриндберга-драматурга можно наметить несколько периодов. Его ранняя драматургия относится к 1869—1871 гг. В пьесах «Вольнодумец» (1869), «Гермион» (1870), «В Риме» (1871), «Изгнанник» (1871), написанных под сильным влиянием Ибсена, Стриндберг изображает героя-бунтаря, резко противопоставляющего себя другим людям и стремящегося всегда «оставаться самим собой». На втором этапе творческого пути Стриндберг создает историческую драму «Местер Улуф» (первый вариант — 1872, второй — 1875, третий, стихотворный, — 1878). В образе исторического деятеля шведской Реформации Олауса Петри, возглавившего борьбу со старым миром, но не сумевшего довести ее до конца, Стриндберг осуждает половинчатость, склонность к компромиссам, политическое ренегатство.

Третий период стриндберговской драматургии приходится на конец 1870-х — начало 1880-х годов. В это время вдохновленный идеями Г. Брандеса Стриндберг становится вождем радикально-демократического движения в Швеции. В художественной прозе он обращается к острозлободневным проблемам общественной жизни, резко критикует институты государственной власти (роман «Красная комната», 1879), в драматургии продолжает разрабатывать историческую тему (пьесы «Тайна пира», 1880; «Жена рыцаря Бенгта», 1882, и пр.), особое внимание уделяя психологии героев.

С середины 1880-х годов начинается четвертый период в драматургии Стриндберга. За короткий срок создаются социально-критические драмы «Товарищи» (1887), «Отец» (1887), «Фрекен Жюли» (1888), «Кредиторы» (1890). Их тема — современная действительность, а в проблематике важную роль играют взаимоотношения между мужчиной и женщиной, во многом обусловленные различием полов. Стриндберг называет эти драмы натуралистическими, подчеркивая их верность действительной жизни. Как и других скандинавских художников 1870—1880-х годов, его вдохновляет пример Г. Брандеса, объявившего войну эпигонам романтизма и провозгласившего абсолютную жизненность, «натуральность» искусства. («Под натурализмом я подразумеваю верное изображение природы и общества», — писал Г. Брандес.) Как и для Г. Брандеса, натурализм для Стриндберга по сути означает возрождение реализма, хотя в драмах «Отец» и «Фрекен Жюли» драматург отдает дань естественно-научным теориям своего времени.

Конец 1890-х — начало 1900-х годов — период наивысшей творческой активности Стриндберга-драматурга. В это время он пишет множество пьес на историческую тему («Густав Васа», 1899; «Эрик XIV», 1899; «Густав Адольф», 1900; «Кристина», 1901, и др.), сохраняющих, как и его первая историческая драма «Местер Улуф», верность реализму, и почти одновременно — пьесы философско-символические «Путь в Дамаск», 1898—1904; «Пасха», 1901; «Игра снов», 1902; «Непогода», «Пепелище», «Соната призраков», «Пеликан» (все — 1907); «Черная перчатка» (1909) и др., в условно-обобщенной форме воссоздающих крайне субъективную картину мира. Все они проникнуты верой в высшую субстанцию, в сверхъестественные, управляющие человеком силы, не подвластные рациональному знанию. В этих пьесах Стриндберг выходит за рамки реалистической эстетики. Внешнему сходству и правдоподобию он противопоставляет абсолютную свободу авторской фантазии. По своему внутреннему строю его философско-символические пьесы более всего напоминают сон или грезу.

Всего за годы творческой деятельности Стриндберг написал свыше пятидесяти пьес. Среди них решающую роль в создании западноевропейской «новой драмы» сыграли социально-критиче-

ские и философско-символические пьесы. Новаторские идеи драматурга оказались созвучны творческим устремлениям ведущих европейских авторов. В то же время Стриндберг отличался редкой художественной самобытностью и постоянно искал новые пути в искусстве. Он внимательно следил за состоянием дел в европейском театре и в ряде статей, рецензий и предисловий к собственным пьесам дал глубокую оценку современной драматургии и наметил перспективу ее развития.

В статье «О современной драме и современном театре» (1889) упадок европейского театрального искусства Стриндберг объясняет тем, что на сцене все еще господствует устаревшая «комедия интриги». Он с восторгом отзывается о «психологическом театре» Расина и Корнеля, а высшим достижением французской драмы считает драматургию Мольера. По словам Стриндберга, Мольер «задал стиль современной комедии». Этот стиль с незначительными изменениями «встречается у Дидро, Бомарше», «развивается Скрибом и Ожье», «поднимается до небывалой высоты у несправедливо забытого Понсара». Но затем «мельчает у декадента Сарду», в пьесах которого «нет и следа человеческой жизни».

Решительному обновлению драматического искусства, по мнению Стриндберга, призвана служить «новая драма». Его вдохновляет пример Золя, братьев Гонкур, А. Бека, однако, отдавая должное их таланту и мастерству, Стриндберг все же не находит у них удовлетворяющих его художественных образцов. В драме Золя «Тереза Ракен» (1873), названном им «первой вехой» на пути создания «новой драмы», Стриндберга привлекают «подлинное мастерство» и «глубокое проникновение в душу человеческую», но ее художественная форма, считает он, далека от совершенства, потому что «всякая инсценировка художественной прозы обречена на неудачу». Теми же недостатками страдает и пьеса Золя «Рене». К тому же «психологизм» в ней «сведен к нулю», характеры «расплывчаты, словом — получилась мелодрама». Еще менее удачны, на его взгляд, пьесы братьев Гонкур «Анриетта Марешаль», поставленная еще в 1865 г., и А. Бека «Воронье» (1882). Для А. Бека, считает Стриндберг, важно «точно срисовать картину жизни». В то время как подлинное искусство, по его мнению, призвано заниматься не «фотографическим копированием», а тем, что «действительно важно: идет ли речь о любви или ненависти, бунтарстве или социальных инстинктах». Содержанием драматического произведения должны стать «жизненные противоречия»: «жизнь и смерть», «борьба за средства к существованию» — словом, все то, что «дает представление о жизни как о борьбе».

Манифест «натуралистической» «новой драмы» Стриндберга — его «Предисловие к «Фрекен Жюли» (1888). В нем он характеризует свою пьесу как «пьесу современного театра для современного

зрителя». «Фрекен Жюли», считает Стриндберг, — это психологическая драма, поскольку в ее основе — глубокий внутренний конфликт, а не внешнее действие. Старый театр «основывается на статическом изображении характеров» и на «искусственно сконструированном диалоге». Стриндберг же предлагает «сценический характер пропустить сквозь призму художника-натуралиста», отдающего себе отчет в том, «насколько сложен душевный комплекс современного героя», у которого «порок может быть похож на добродетель». Персонажам следует во всем походить на живых людей и не казаться ни героями, ни злодеями. Может быть, им даже следует быть «почти бесхарактерными», потому что они «живут в переходное время, охвачены сомнениями, переживаниями, духовно расщеплены, в них с легкостью уживаются черты старого и нового». Точно так же Стриндберг призывает отказаться и от «строго симметричного диалога», чтобы персонажи могли высказываться так, как они это делают в жизни, когда «ни одна тема в беседе не исчерпывается до дна». Диалог в пьесе должен «блуждать», «уже в первых сценах следует наметить то, что потом получит свое развитие, повторится, прозвучит вновь, словно тема музыкальной композиции». Для усиления иллюзии жизнеподобия Стриндберг предлагает «сконцентрировать действие пьесы, устранив в ней деление на акты», сделать все для того, чтобы «возбудить фантазию зрителя и не дать ему ускользнуть от магнетического воздействия драматурга».

Высокую оценку своей драмы Стриндберг впоследствии связывал с тем, что в ней «нашли свое выражение материалистические требования времени». И все же достоинства пьесы определил не только «научный подход» к явлениям жизни. Признанным шедевром «новой драмы» пьеса стала благодаря «дискуссии», на которой строится ее действие, «сложным мотивировкам» психологии героев, сжато и выразительно, полному мысли и чувств диалогу — словом, всему тому, что уже было заложено в художественном опыте Ибсена и получило у Стриндберга свое естественное развитие.

Новый взлет художественной мысли драматурга после социально-критических пьес — его философско-символическая драматургия. Она возникла в результате резкого изменения философских и эстетических взглядов Стриндберга после глубокого душевного кризиса середины 1890-х годов, получившего свое отражение на страницах его автобиографических книг «Ад» («Inferno», 1897) и «Легенды» (1898), поведавших о том, как он разочаровался в позитивизме, увлекся оккультными науками и поверил в мистику и метафизику. Интерес к иррациональному началу в человеческой жизни, возникший, по признанию Стриндберга, под влиянием христианской и буддийской религии, а также учения шведского мистика XVIII в. Сведенборга, в значительной мере определил

содержание его философско-символических пьес. Реальную действительность Стриндберг изображает в них как «иллюзорную реальность», как сон наяву. «Время и пространство не существуют, минута равнозначна многим годам... В воображении возникает смесь воспоминаний, несообразностей, импровизаций... И над всем господствует сознание сновидца... Но так как сон чаще всего доставляет боль, а не радость, то в этом фантастическом рассказе слышится скорбь и сочувствие ко всем живущим», — пишет он в предисловии к пьесе «Игра снов», подчеркивая в ней роль иррационального, мистического начала.

От страданий земной жизни, как от кошмарного сна, считает Стриндберг, могут избавить только смерть и Спасение. «Иногда я сомневаюсь, что жизнь более реальна, чем мои ужасные сны», — произносит Неизвестный — герой пьесы «Путь в Дамаск».

Философско-символические пьесы Стриндберга часто называют «пьесами игры снов». Сценическое напряжение в них создается резким контрастом между материальным и духовным, видимостью и сущностью. За повседневным и преходящим в них скрывается вечная действительность Духа.

Драматическая трилогия «Путь в Дамаск» — первое философско-символическое произведение драматурга, для которого теперь «человеческое существование — это сон». В нем «все возможно, прошлое легко сливается с настоящим и будущим». Его герой — современный «нервный человек», страдающий от хаоса и дисгармонии окружающего мира. Он чувствует себя изгоем и только в мечтах предается ощущению полноты жизни. Его тоска по идеалу красоты воплощается в образе прекрасной Дамы, которая приходит к нему из прошлого. Словно тени, в его расщепленное сознание входят и другие персонажи пьесы: Доктор, ставший жертвой его обмана в школьные годы, слуга Доктора Цезарь (он сошел с ума от чтения книг, которые написал Неизвестный), Нищий — его двойник и, наконец, покинутые героем пьесы его жена и дети, перед которыми он чувствует себя в неоплатном долгу. Тоска и отвращение к жизни заставляют Неизвестного искать спасения, подобно библейскому Савлу, «на пути в Дамаск», к Богу.

Душевная жизнь героя как таковая становится в пьесе Стриндберга предметом сценического воплощения. В единое целое ее объединяет воображение Неизвестного, его спонтанные неконтролируемые мысли и ассоциации. В пьесе нет действия, а персонажи, живущие в окружении неведомых сверхъестественных сил, лишены каких-либо индивидуальных черт. Они созданы авторской фантазией и, в отличие от героев «натуралистических» пьес, являются символами душевных страданий Неизвестного, «ада» его души.

Тема страдания как единственно возможного удела человека с новой силой звучит в драме «Игра снов». Стриндберг испытывает

глубокое сострадание к людям. «Слишком хороши они для этого мира, чтобы почувствовать в нем себя как дома», — пишет он в предисловии. И лишь «неразумная воля к жизни» заставляет их, вопреки печальному опыту, все-таки надеяться на лучшее.

Для персонажей «Игры снов» жизнь — это «кошмарный, мучительный сон», от которого им надо очнуться. С надеждой и нетерпением ждут они Спасителя, который должен освободить их от земных пут. Роль Спасителя, приносящего себя в жертву людям, берет на себя мифическая дочь бога Индры. Из заоблачных сфер она спускается на землю освободить людей, томящихся во Дворце — символе земной жизни. Но, оказавшись в нем, дочь Индры сама становится его узницей. Здесь она встречает Офицера, «превращающегося» по ходу действия сначала в Адвоката, затем в Поэта, влюбляется в Адвоката и становится его женой. На собственном опыте дочь Индры убеждается, что семейная жизнь — это «ад». В убогой обстановке, с младенцем на руках она чувствует, как начинает ненавидеть своего мужа, и почти забывает о своей высокой миссии. От отчаяния ее спасает встреча с Поэтом. Дочь Индры обещает ему рассказать Всевышнему о страданиях людей на земле и гибнет в охваченном огнем здании Дворца. Пожар уничтожает все, на чем лежит печать земного существования.

Абсурдность жизни, в которой человек чувствует себя чужим и несчастным, выражается в пьесе и в безнадежной любви Офицера, которому так и не суждено дождаться своей возлюбленной, и в муках одиночества готового покончить с собой Поэта, и в горьком опыте знакомства с человеческим страданием дочери Индры. Печальным рефреном звучат в пьесе ее слова: «Как жаль людей!»

В «Игре снов» еще в большей мере, чем в «Пути в Дамаск», Стриндбергу удается достичь свободы авторского самовыражения. Взгляд на мир как на «игру снов» сознания и подсознания дает ему возможность смело экспериментировать с художественной формой. По словам Стриндберга, в пьесе он использует фрагментарную, разорванную структуру сна, подчиняя ее логике творческого замысла. Его пьеса выстраивается как ряд сцен и ситуаций, исполненных символического смысла. Невероятные с точки зрения внешнего правдоподобия события призваны убедить читателя в безнадежности и тщетности усилий обрести смысл в земной жизни. Персонажи в «Игре снов», как и в «Пути в Дамаск», суть символы душевных страданий, они также в большинстве своем не имеют имен и обозначаются как Офицер, Адвокат, Поэт, Стекольщик и т. д.

Тематика философско-символических пьес «Путь в Дамаск» и «Игра снов» получает новый импульс своего развития в еще более пессимистических по своему звучанию «камерных пьесах» Стриндберга. Они были написаны специально для постановки в Интимном театре, основанном драматургом в 1907 г. в Стокгольме

совместно с режиссером А. Фальком. В качестве образца Стриндберг избрал для себя хорошо известные европейскому зрителю театры А. Антуана (Свободный театр в Париже), О. Брами (Свободная сцена в Берлине), Д. Грейна (Независимый театр в Лондоне) и другие «камерные театры» с небольшой сценической площадкой и ограниченным числом актеров на сцене. В статьях, посвященных Интимному театру («Меморандум режиссера персоналу Интимного театра», «Открытые письма Интимному театру»; обе — 1908), в ряде работ о пьесах Шекспира, а также в переписке с писателями и театральными деятелями Стриндберг формулирует принципы нового сценического искусства, призванного дать предельно сконцентрированную, обобщенно-философскую картину жизни.

Стриндберг считает, что современного драматурга не должна связывать какая-либо определенная художественная форма. В пьесе «следует дать простор авторской фантазии, основанной на наблюдениях и переживаниях». Все должно определять верно найденная интонация. Особое значение Стриндберг придает «идеи камерной музыки, перенесенной в драму». Он называет камерные пьесы своими «последними сонатами». В «Предисловии к «Фрекен Жюли» Стриндберг уже писал о диалоге, «звучащем как тема музыкальной композиции». В «камерных пьесах» «принцип музыкальности» призван стать едва ли не главным структурообразующим элементом. Пьеса строится по типу бетховенской сонаты с трехчастным делением и контрастным звучанием двух основных, ведущих тем. В ней необходим и музыкальный фон, «органически соответствующий тому, что происходит на сцене». От актеров, как и от драматурга, Стриндберг требует «живого воображения». В их игре, по его убеждению, не должно быть «подчеркнутых эффектов, аффектации, крика».

В 1907 г. Стриндберг создает для Интимного театра четыре «камерные пьесы» — «Непогода», «Пепелище», «Соната призраков», «Пеликан», а в 1909-м — еще одну, «Черная перчатка». Все они в обобщенно-символической художественной форме выражают представление о жизни как о «фантазмагории, навязанной нам картине мира, которая в своем истинном виде открывается нам лишь в свете иной жизни». Глубокая пропасть между видимостью и сущностью окружающей жизни в «камерных пьесах» обнажается с помощью поэтических образов-символов. Перекрашенные стены дома в «Пепелище», фальшивые титулы, присвоенные звания и мнимые заслуги гостей на «ужине призраков» в «Сонате призраков», ложь Матери о том, что она жертвует всем ради своих детей в «Пеликане», служат воплощением той отвратительной действительности, которую, считает Стриндберг, следует уничтожить, спалить очистительным огнем. Огонь — самый главный среди символов

драматурга. Пожаром заканчиваются «Игра снов» и «Пеликан». Пожар открывает глаза на правду Неизвестному в «Пепелище», позволяя ему «увидеть жизнь и людей такими, каковы они на самом деле» и разоблачить обитателей сгоревшего дома, которым долгое время удавалось скрывать свои преступления.

Стремление раскрыть истинную природу окружающего мира лежит в основе творческого замысла в программной среде «камерных пьес» Стриндберга «Сонате призраков». «В ней выражена мудрость, приходящая с годами, когда накоплен опыт целостного мирозерцания», — пишет Стриндберг. В рукописи «Соната призраков» носила подзаголовок «Кама-Лока». Это теософское понятие обозначает призрачный загробный мир, в котором после смерти человека блуждает его душа.

В «Сонате призраков» Стриндберг представляет события и персонажей в полумистическом, полугротесковом обличье. Старик, Девушка, Студент, Полковник, Мумия, как и в других философско-символических пьесах, — загадочные «люди-маски», символические фигуры, принимающие по ходу действия новые, неожиданные очертания. Символичен, как в «Пепелище», и образ Дома. Со стороны он кажется исполненным необычайной красоты и величия, но на самом деле служит прибежищем преступников и злодеев, которых «держит вместе грех, вина и тайна».

Потрясенный открывшейся ему истинной картиной Дома, Студент проклинает «эту землю безумцев, преступников и трупов» и взывает к Богу о Спасении. Избавлением от страданий смерть приходит к Девушке, в которую Студент влюблен. Ее комната наполняется белым светом, и раздаются звуки арфы. В последних словах Студента звучит робкая надежда, что «земля наша когда-нибудь станет небом»...

Философско-символические драмы подводят итог творческого развития Стриндберга, в котором, по словам Т. Манна, «жил боговдохновенный и богоотверженный дух», тосковавший «по небу, чистоте и красоте». Глубоко страдающий от дисгармонии жизни, он все же не терял веры в будущее. Мироощущение Стриндберга на рубеже XX в. нашло свое выражение в подчеркнуто субъективном, общенно-условном стиле драматургии, сближающем его с поздним Ибсеном, Метерлинком и некоторыми другими создателями «новой драмы» этого периода. В целом позднее творчество драматурга остается в границах символизма, хотя некоторые его черты предвещают появление экспрессионизма и других авангардистских течений. На эту особенность «новой драмы» Стриндберга обратил внимание крупнейший американский драматург Юджин О'Нил, назвавший его «провозвестником всего самого современного в театре» и «одним из наисовременнейших среди современных авторов».

Сильное влияние естественно-научного детерминизма испытал на себе в начале творческого пути и создатель «новой драмы» в Германии Герхард Гауптман (1862—1945). Позитивистская концепция действительности явственно проступает в его пьесах конца 1880-х — начала 1890-х годов. Вместе с тем в лучших из них он выходит за границы натуралистической эстетики. Начиная со второй половины 1890-х годов Гауптман создает реалистические пьесы на современную тему и одновременно драмы-сказки, проникнутые неоромантическими и символистскими исканиями.

Эта особенность творчества немецкого драматурга была отмечена еще Т. Манном. В речи, посвященной девяностолетию со дня рождения Гауптмана, Манн сказал, что «в труде его жизни слилось много литературных течений — неоромантизм обернулся реализмом, воинствующее разоблачение действительности переплелось с поэзией...».

На литературное развитие Гауптмана большое воздействие оказали Л. Толстой и Ибсен. «Мое литературное творчество корнями своими уходит к Толстому», — писал немецкий драматург. Пьеса Ибсена «Кукольный дом», по признанию Гауптмана, подействовала на него «как громкая фанфара, как знамение времени». Однако увлечение позитивизмом заставляло Гауптмана на раннем этапе воспринимать у Толстого и Ибсена именно те элементы художественного творчества, которые отвечали требованиям его натуралистической концепции.

Широкое признание принесла Гауптману его пьеса «Перед восходом солнца» (1889) — первая современная проблемная драма в Германии. По словам драматурга, «она была оплодотворена искусством смелого трагизма «Власти тьмы» Толстого». В то же время ее основной драматический конфликт был тесно связан с идеями биологического детерминизма. Гауптман посвятил свою пьесу теме распада богатой крестьянской семьи, над которой довлеет нездоровая наследственность. Разбогатевший волею случая глава семьи старик Краузе — в его владениях были найдены залежи угля — давно спился и утратил человеческий облик. В пьяном угаре он изнасиловал собственную дочь. Жена Краузе сделала любовником своего племянника, которого хочет женить на своей падчерице. Старшая дочь Краузе пошла по стопам отца: она пристрастилась к алкоголю и погубила себя и своего малолетнего сына. Ее второй ребенок рождается мертвым. Гауптман стущает краски, изображая беспросветную жизнь семейства Краузе. Единственный светлый луч в этой мрачной натуралистической картине — образ младшей дочери Краузе Елены, хрупкой, застенчивой, романтически настроенной девушки, мечтающей о встрече с настоящим человеком.

Елене кажется, что именно таким человеком является Альфред Лот — молодой ученый, приехавший в поселок изучать жизнь

шахтеров. Его цель — сделать всех людей счастливыми. Несмотря на то, что во взглядах Лота Гауптман отразил свое собственное увлечение социалистическими идеями в конце 1880-х годов, он не становится всецело на сторону своего героя. Прежде всего Лоту недостает чувства прекрасного. «Вертер» для него не более чем «глупая книга», Лот не считает истинными художниками Ибсена и Золя. Но главное — громкие декларации героя на деле оказываются пустыми словами. Своим ограниченным резонерством и прекраснотушной мечтательностью Лот напоминает более всего ибсеновского Грегорса Верле.

В духе натурализма обсуждаются проблемы наследственности и в пьесе «Праздник примирения» (1890). За праздничным рождественским столом собираются члены семьи доктора Шольца, страдающие от патологической наследственности, алкоголизма и неврастения. Между стариком Шольцем и его сыном Вильгельмом вспыхивает ссора, которую безуспешно пыталась предотвратить невеста Вильгельма Ида. Но ни отец, ни сын не могут справиться с охватившим их чувством ненависти. В результате этой ссоры старик Шольц умирает от удара. Написанная под влиянием Ибсена пьеса изображает распад, разложение семьи, «семейную катастрофу», как отозвался о ней сам Гауптман, исследующий проблему с позиций биологического детерминизма.

В 1891 г. в пьесе «Одинокие» драматургу удается потеснить воздействие натуралистической эстетики. «Одинокие» — это психологическая драма, построенная на остром конфликте между главным героем и окружающей мещанской средой. Молодой ученый Йоганнес Фокерат, поклонник Дарвина и Геккеля, самозабвенно трудится над большим философским сочинением. Однако он чувствует себя в семье непонятым и одиноким. Его престарелые родители настроены консервативно, они испытывают почти суеверный страх перед новыми идеями, которым поклоняется их сын. Его милая, но ограниченная жена духовно далека от своего мужа и не может быть ему опорой. Обстановка резко меняется, когда в дом Фокератов приезжает русская студентка Анна Мар. Она поборница духовной свободы и передовой науки. Анна решительно отличается от представителей узкого филистерского мирка, доставляющего Йоганнесу глубокие душевные страдания. Общение с нею помогает ему лучше узнать самого себя и ощутить прилив новых творческих сил.

Однако сочувствуя Йоганнесу, Гауптман не закрывает глаза на его слабость и бесхарактерность, на почти рабскую зависимость от мнений и предрассудков окружающей мещанской среды. Стремление к свободомыслию роковым образом сочетается в нем с готовностью к уступкам и компромиссам. «Ты — просто человек компромисса», — говорит ему приятель студенческих лет Браун.

И все же Гауптман не осуждает, а глубоко жалеет своего героя, как жалеет он и других несчастных, изверившихся в жизни персонажей. Подобно Ибсену и Стриндбергу, он вносит свой вклад в разработку мотива непреодолимого, трагического одиночества человека в современном мире.

Если «Одинокие» отличаются проникновенным лиризмом, тонкими нюансами в передаче настроений и чувств героев, глубоким психологическим подтекстом, то следующая драма Гауптмана «Ткачи» (1893), по словам Г. Брандеса, — «самая патетическая драма во всей новогерманской литературе. Каждое слово в ней проникнуто строгой правдой, свободно от сентиментальности и преувеличения, главный эффект получается от простоты и непосредственности автора в описании. Нет ни одной ничтожной детали, которая была бы опущена».

Драму «Ткачи» драматург посвятил восстанию силезских ткачей в 1844 г. Работая над пьесой, он побывал в тех местах, где произошли кровавые события, внимательно изучил фактические материалы. В результате упорной работы возникло произведение на историческую тему, но с актуальным общественным звучанием.

В «Ткачах» Гауптман изображает острый социальный конфликт между безжалостно эксплуатируемыми ткачами и их угнетателями; впервые трудящиеся люди выступают не как пассивная, задавленная нуждой масса, а как активно действующая сила. Среди персонажей пьесы особо выделяются вожаки восстания, ткач Беккер и отставной солдат Егер. Они ведут за собою тех, кто не желает больше мириться с бесправием и стремится любой ценой добиться справедливости. Лейтмотив пьесы — песня восставших ткачей, вдохновляющая их на борьбу.

В этой реалистической «народной драме» Гауптману все же не удается избежать воздействия натурализма. Особенно в ее первых сценах, изображающих ужасающие подробности жизни рабочих. В них царит атмосфера безысходности и отчаяния. Натуралистические приемы отступают на второй план, когда писатель показывает, как по мере развития событий в забитых, покорных своей участи рабах просыпается чувство социального протеста.

После «Ткачей» Гауптман написал две комедии «Коллега Крамптон» (1892) и «Бобровая шуба» (1893). В последней, которую сам драматург считал социальной пьесой, он дал острую сатиру на прусское полицейское чиновничество. Социальное звучание пьесы подчеркивается точным указанием на время ее действия — конец 1880-х годов, период острой борьбы вокруг «законов Бисмарка», направленных против социалистов. В центре действия пьесы — кража бобровой шубы, совершенная деревенской прачкой Вольф чуть ли не на глазах блюстителей порядка. Образ этой дерзкой и

по-своему привлекательной воровки служит для Гауптмана неисчерпаемым источником комизма.

Почти в те же годы, когда создаются реалистические пьесы, затрагивающие в той или иной мере тему народной жизни (вслед за «Ткачами» и «Бобровой шубой» он обращается к ней в исторической драме «Флориан Гейер», 1896, о крестьянской войне XVI в.), в творчестве Гауптмана появляются новые тенденции. Он пишет символические драмы-сказки «Ганнеле» (1893) и «Потонувший колокол» (1896), тесно связанные с поэтическими традициями немецкого романтизма.

Драма «Потонувший колокол» — одна из наиболее значительных пьес Гауптмана. В ней на основе фольклорных традиций художник, возрождая сказочное волшебство романтической поэзии, воссоздает живописную картину горного царства. На склонах величественных гор с крутыми скалами, обрывами, голубыми прозрачными озерами обитают гномы, русалки, феи, леший, водяные. Все эти сказочные существа олицетворяют поэтическую стихию жизни. В маленькой лесной избушке под нависшей скалой живут старая волшебница Виттиха и юная фея Раутенделейн — опьяняющий, влекущий, но недостижимый идеал красоты и совершенства.

Расположенному высоко в горах миру поэтической свободы и фантазии Гауптман противопоставляет унылый мир долины. Его населяют совершенно иные персонажи. Это пастор, учитель, цирюльник и другие жители деревушки у горного подножья, которым недоступно приобщение к прекрасному.

Между этими двумя мирами разрывается главный герой — литейщик колоколов Генрих. Однажды от отлил колокол, который должен был звучать в храме высоко в горах. Но колокол оказался с трещиной, и звук его был фальшивый. Он сорвался со скал и погрузился на дно глубокого озера. Вместе с колоколом упал в обрыв и разбился о камни Генрих. Поэтический мир гор не принял его, потому что его творению недоставало совершенства.

Генрих уже не хочет «служить долинам». Он оставляет свою жену и детей и снова отправляется в горы, чтобы отлить там новый колокол. И все же художнику не удается воплотить свою мечту в действительность. Он не может преодолеть глубокую пропасть между филистерским миром долины и духовной свободой гор. Как в долине, так и в горах он чувствует себя «и своим и чужим» одновременно.

Позднее Гауптман рассматривает эту тему в бытовой драме «Михаэль Крамер» (1900) о современном художнике, остановившемся в своем развитии и так не сумевшем завершить дело всей жизни — картину о Спасителе, и, наконец, в символической драме-сказке «А Пиппа пляшет» (1906) о несовместимости мира собственников с миром красоты, символом которой является Пиппа —

по словам Гауптмана, «красота, фантазия, голубой цветок, о котором все тоскуют».

В конце 1890-х — начале 1900-х годов Гауптман создает реалистические драмы из народной жизни, лучшими из которых являются «Возчик Геншель» (1898) и «Роза Бернд» (1903). Часто их называют драмами рока. Т. Манн, характеризуя пьесу «Возчик Геншель», писал о ней как об «аттической трагедии в грубом облачении простонародно-реалистической современной действительности». Эта пьеса, как и «Роза Бернд», по своему звучанию близка к современным социальным драмам натуралистического периода Гауптмана, но отличается от них более углубленным психологизмом. В ней звучит ибсеновский мотив неотвратимого возмездия, воплощенный в трагической судьбе главного героя Геншеля, который нарушил данную жене клятву и женился после ее смерти на своей молодой работнице Ганне. Этот брак не принес ему счастья. Подспудно в герое зреет осознание страшной ошибки, которую он совершил, женившись на жестокой и развратной женщине, с равнодушием относящейся не только к мужу, но и к собственному ребенку. Геншеля преследует образ покойной жены. Муки совести, стыд и раскаяние толкают его на самоубийство. В подобном ключе решается конфликт и в «Розе Бернд», героиня которой, соблазненная и покинутая деревенская девушка, совершает преступление — убивает своего новорожденного ребенка — и, потрясенная содеянным, добровольно отдает себя в руки полиции.

В начале XX столетия драматургия Гауптмана получает широкое признание не только в Германии, но и далеко за ее пределами. Пьесы немецкого драматурга ставятся на многих сценах Европы и Америки. В 1905 г. Гауптмана избирают почетным доктором Оксфордского университета, а в 1912 г. он удостоен Нобелевской премии.

Однако с 1910-х годов художественное творчество Гауптмана переживает глубокий кризис. Период его наиболее плодотворной деятельности, который приходится на 1890—900-е годы, заканчивается. В духовной жизни Германии все большую роль начинает играть экспрессионистская драма.

Последнее выдающееся произведение Гауптмана — пьеса «Перед заходом солнца» (1932), после «Ткачей», пожалуй, самая беспощадная и резкая. Ее название дано по контрасту с названием первой драмы, а проблематика тесно связана с проблематикой «Одиноких» и «Потонувшего колокола». В ней вновь звучит мотив трагического одиночества человека, бросившего вызов окружающей среде. В рамках частного «семейного конфликта» между отцом и детьми Гауптман показывает, как носителей старых гуманистических традиций сменяют люди с эгоистической деляческой моралью. Эти новые хозяева жизни изображаются драматургом с огромной обли-

чительной силой. Как и многие ранние пьесы, драма «Перед заходом солнца» завершается трагической гибелью героя.

Бельгийский поэт и драматург **Морис Метерлинк (1862—1949)** родился в том же году, что и Гауптман. В их творческой судьбе много сходного. Оба драматурга оставили яркий след в истории европейской драматургии. Оба стали лауреатами Нобелевской премии (Метерлинк — в 1911 г.). У обоих наиболее плодотворный период творчества приходится на 1890-е годы и первые десятилетия XX в. Но есть между ними и существенное различие. Гауптман, обладая выдающимся художественным талантом, все же чаще следовал за своими современниками и предшественниками, в первую очередь за Ибсеном. Метерлинк же стоял рядом с ними. Подобно Ибсену или Стриндбергу, он считается подлинным первооткрывателем в области «новой драмы», крупнейшим теоретиком и драматургом европейского символистского театра.

Метерлинк родился в бельгийском городе Генте, по настоянию отца изучал право в Париже, где увлекся творчеством поэтов-символистов. В марте 1886 г. Метерлинк написал рассказ «Избиение младенцев», а в 1889 г. выпустил в свет сборник стихов «Теплицы». В том же году состоялся и драматургический дебют молодого писателя — была опубликована его первая пьеса «Принцесса Мален». Один из экземпляров этой пьесы Метерлинк послал поэту-символисту Малларме, увидевшему в «Принцессе Мален» произведение, по духу созвучное символизму. Восторженная статья французского писателя Октава Мирбо в парижском еженедельнике «Фигаро» в августе 1890 г. дотоле никому не известного бельгийского автора мгновенно сделала знаменитым. Так возникла символистская «новая драма» Метерлинка.

Ранняя драматургия Метерлинка основывалась на эстетической теории, которую он изложил в книге «Сокровища смиренных» (1896). Ядром этой теории послужило помещенное в книге эссе «Трагическое повседневной жизни», где сформулированы основные принципы символистской «новой драмы». Своему театру Метерлинк дал название «театр статический», или «театр молчания». Полемизируя с традиционным взглядом на природу трагического как на «борьбу одной жизни против другой», «одного желания с другим» или «вечный разлад между страстью и долгом», он дал свое понимание сущности трагического. Истинная сущность трагического, по Метерлинку, заключается в «трагизме повседневности», в «самом факте жизни», в «существовании какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует». Задача драматурга — изображать не исключительные события, где все решает случай, а душевную жизнь человека, устремленного к высшим сферам бытия. За обычным диалогом разума и чувства он «должен дать почувствовать несмолкаемый и торжественный диалог

живого существа и его судьбы». Поэтому Метерлинк не признает действия в драме. Подлинный трагизм жизни, по его мнению, проявляется не «в поступке и не в крике», а в «тишине и молчании»: «слезы людей стали молчаливыми, невидимыми, почти духовными». «Трагизм повседневной жизни» — это и есть реальный и подлинный трагизм человеческого существования. «Ревность Отелло поражает,— пишет Метерлинк.— Но не заблуждение ли думать, будто именно в эти моменты, когда нами овладевает такая или же подобная ей страсть, мы живем настоящей жизнью? Сидящий в своем кресле старец, который просто ждет кого-то при свете лампы, или внимает, сам того не ведая, вековечным законам, или толкует, не понимая того, что говорит молчание дверей, окон и тихий голос огня, переживая присутствие своей души и судьбы и не подозревая, что все силы мира вступили в его комнату и бодрствуют в ней... живет на самом деле жизнью более глубокой, более человеческой и более значительной, чем любовник, душащий свою возлюбленную, или полководец, одерживающий победу, или супруг, который мстит за свою честь».

В критическом отношении Метерлинка к традиционной трагедии «с приключениями, страданиями и опасностями» есть безусловно точки соприкосновения с натурализмом, где также акцентируется «трагизм повседневной жизни» и отдается предпочтение драматическому действию, лишенному событийности. Однако решающее отличие символистской драмы Метерлинка от натуралистической драмы его времени заключается в том, что, изображая «кусочек действительности», он стремится вызвать не иллюзию правдоподобия, а впечатление внутренней правды жизни, ощущение той высшей духовной сущности, которая скрывается за внешними событиями.

Подобное мироощущение, полагающее наличие невидимого универсума за его внешней, видимой оболочкой, требует от Метерлинка и особого отношения к слову. Для общения с «высшей духовной сферой», впрочем, как и для истинного общения людей между собой, обычный язык кажется ему слишком несовершенным. В силу своей материальности слово не может быть носителем чистой духовности. В идеале подлинное общение душ могло бы обходиться без слов, происходить в молчании. «Души погружены в молчание,— пишет Метерлинк в статье «Молчание»,— как золото или серебро погружены в чистую воду, и слова, произносимые нами, имеют смысл лишь благодаря молчанию, омывающему их». По мнению Метерлинка, людям следует овладеть этим искусством молчания, научиться вступать в «неслышный», внутренний диалог друг с другом. Все второстепенное, маловажное, о чем говорится в обычные моменты жизни, должно уступить место тому, что волнует больше всего, но остается невысказанным, самым сокровенным

мыслям, не получившим еще своего словесного оформления. «В счет идут лишь те слова, — пишет Метерлинк, — которые на первый взгляд кажутся ненужными. В них душа драмы. Рядом с диалогом, необходимым всегда, есть другой диалог, кажущийся излишним... В него и вслушивается напряженно душа, потому что именно он и обращен к ней». Этот принцип «второго диалога» в «театре молчания» Метерлинка основан на наблюдении художника над тем, что слово, обозначающее привычную повседневность, благодаря ассоциативным связям и настроению, с которым оно произносится, приобретает более глубокий, символический смысл. Как и для других создателей «новой драмы», внутреннее действие, раскрывающее состояние души, для Метерлинка важнее действия внешнего, фиксирующего поведение и поступки человека.

Пьесой, в наибольшей мере воплотившей принцип «второго диалога», бельгийский драматург считал драму Ибсена «Строитель Сольнес», служившую для него образцом одухотворенного сценического искусства. «Все, что в ней сказано, и скрывает и вместе с тем открывает истоки неведомой нам жизни, — писал Метерлинк. — Всегда следует помнить о том, что есть в человеке области более плодотворные, более глубокие и более интересные, чем область разума или сознания». Хильда и Сольнес в пьесе как раз и являются, по его мнению, такими героями, которые «впервые в «новой драме» открывают глубинную жизнь человека», таящуюся под оболочкой «внешней реальности».

Первая пьеса Метерлинка «Принцесса Мален» во многом еще расходится со сформулированными им позднее эстетическими требованиями. Пьеса насыщена действием, в котором участвует множество персонажей. Пьеса написана явно в подражание Шекспиру и заканчивается такой же кровавой сценой, как «Гамлет». Принц Ялмар убивает королеву Анну и кончает с собой, а старый король от пережитого ужаса сходит с ума. Как известно, сюжет для своей первой драмы Метерлинк заимствовал у братьев Гримм, из сказки «Девушка Мален», но ввел в нее образ злобной разлучницы королевы Анны и изменил сказочную концовку, приведя действие к трагической развязке. В пьесе также сохранились черты, свойственные сказочному фольклору: абсолютная категоричность в нравственных оценках Добра и Зла, резкое противопоставление персонажей, суммарное, без всяких нюансов изображение их психологии, стройность в развитии событий и т.п. Однако само обращение к сказочному материалу было далеко не случайным. Оно позволило Метерлинку, используя сказочный сюжет, уйти от реального мира в область художественного вымысла и наполнить наивно-фантастическое повествование особой атмосферой мистического страха перед проявлениями иррационального жизненного

начала. Сам драматург назвал его «идеей древнего фатума, скрытого в непроницаемых тайниках природы».

Проводником этой идеи в пьесе как раз выступает королева Анна. Ведущая свою родословную от фольклорных персонажей, воплощающих в себе образ «злой мачехи», она в то же время является в конечном счете слепым орудием безжалостных, равнодушных и неумолимых сил, жертвами которых становятся и принцесса Мален, и принц Ялмар, и старый король, живущие с постоянным ощущением ужаса перед ними.

Этот скрытый ужас подспудно проявляется в несвязной речи героев, в том, что они по несколько раз произносят, словно в беспамятстве, одно и то же слово, в длительных паузах между словами, многократно усиливающих таинственность и необъяснимость происходящего. На тайный смысл разыгравшихся в замке событий намекают и символы, пронизывающие художественную ткань пьесы. Одни из них еще тесно связаны с романтической символикой (буря над замком, «проливающая на него кровь» комета, сломанная ива, окровавленный лебедь — все это «знаки» трагической судьбы принцессы Мален), другие (наглухо закрытая в комнату дверь, за которой совершается преступление, темное окно, распаивающееся после убийства принцессы, и т.п.), позволяющие проникнуть в глубинный пласт пьесы, суть символы, в которых раскрывается ее философская концепция — бессилие человека, пытающегося противостоять воле метафизического Зла.

«Принцесса Мален» — первое значительное достижение символического театра Метерлинка. Вскоре после нее были написаны две одноактные пьесы «Непрощенная» и «Слепые» (обе — 1890), утвердившие его славу драматурга нового направления. Действие в них, по существу, сведено к процессу ожидания. Не случайно критики назвали их «драмами ожидания» — настолько точно они соответствовали программным требованиям теории «статического театра». В обеих пьесах «непрощенной гостьей» становится Смерть — одна из трансформаций неотвратимой судьбы в театре Метерлинка. Действие в «Непрощенной» происходит вечером в зале старого замка. Отец, муж, брат и три дочери роженицы, лежащей в соседней комнате, ожидают прихода родственницы, обещавшей навестить больную. Врачи успокоили близких, сказав, что больной стало лучше. Но ее старый слепой отец охвачен чувством необъяснимой тревоги. Он слышит, как соловьи в саду прекратили пение, как тихо отворяется дверь и кто-то осторожно входит в комнату и садится за стол. Все смотрят на него как на помешанного. Но он говорит, что ему дано знать больше, чем всем остальным. Атмосфера страха, царящего в зале, постепенно сгущается, и в конце концов происходит то, что старый слепой все время предчувствовал: на пороге появляется сестра милосердия, осеняющая себя крестным знаме-

нием. Все, кроме слепого, понимают ее знак и уходят в комнату усопшей. Пьеса заканчивается репликой старика, в которой звучит исполненный страха вопрос: «Куда вы?.. Куда вы?.. Они оставили меня одного!»

Мотив пассивного, «слепого» ожидания, где «слепота» истолкована как символ самосознания человечества, звучит в пьесе «Слепые», вызывающей отдаленные ассоциации со знаменитой картиной П. Брейгеля. Несколько слепых стариков и женщин, образовав полукруг, сидят в лесу и ждут своего поводыря, старого полуслепого священника, который вывел их из приюта на прогулку и, оставив одних, ушел, чтобы принести хлеба и воды. Он долго не возвращается, и они не знают, что с ним случилось. К слепым прибегает приютская собака, которая приводит их к месту, где, застыв в неподвижности, сидит мертвый священник. Все их попытки вернуть его к жизни ни к чему не приводят: священник уже давно мертв. Слышится шум шагов. Ребенок, сын одной из слепых женщин, спавший у нее на коленях, просыпается с плачем. Его поднимают над головами, чтобы он увидел, чьи это шаги слышны рядом. Голос ребенка срывается в крике. Слепые взывают о милосердии, но никто им не отвечает.

Несмотря на неопределенность заключительной сцены, оставляющей открытым вопрос, чье появление возвестил крик испуганного ребенка, смысл пьесы достаточно ясен. В ней, как и в «Непрошенной», выражен пессимистический взгляд на человечество, блуждающее в поисках высшей цели, словно в ночном лесу толпа слепых мужчин и женщин, и не находящее ничего, кроме Смерти, которая подстерегает всех и каждого.

Этот же мотив варьируется и в следующих символистских пьесах Метерлинка — «Смерть Тентажиля», «Алладина и Паломид», «Там, внутри», объединенных под общим названием «Маленькие драмы для марионеток» (1894), подчеркивающим фатальный характер зависимости человека от всемогущей судьбы, управляющей им, словно марионеткой. В драме «Там, внутри» главным действующим лицом является Смерть, совершающая свое дело еще до начала пьесы.

Утонула молодая девушка, но ее родные не знают, какая страшная беда их постигла. Ее отец, мать с дремлющим на коленях ребенком, две сестры мирно сидят за столом в доме при свете ночной лампы. Во дворе дома появляются старик и незнакомец, который нашел уtoplennицу. Вчера вечером старик видел, как она сидела при лампе вместе с сестрами, а сегодня ее нет. Почему это произошло? «Неизвестно... У каждого человека есть немало поводов, чтобы не жить...» — говорит старик, испытывающий глубокое сострадание к этой несчастной семье. «Они спокойны за свою маленькую жизнь и не подозревают, что я, жалкий старик, в двух шагах

от их двери держу, как большую птицу, все их маленькое счастье в своих старых руках, которые я не смею разжать». Приближается толпа, несущая на носилках из ветвей мертвое тело. Старик, набравшись мужества, входит в дом. Сквозь окно видно, как мать о чем-то тревожно спрашивает старика. Он медленно кивает головой. Все направляются к двери и выходят в сад. В комнате остается лишь лежащий в кресле ребенок. Пьеса завершается словами незнакомца: «Ребенок не проснулся!..»

Только ребенок не знает страха Смерти. Все остальные живут, обманывая себя, будто и не подозревают о том, что их жизнью распоряжается слепая судьба.

В «Смерти Тентажиля» Смерть предстает в образе старой уродливой королевы, решившей погубить своего внука. Сестры Тентажиля бдительно охраняют мальчика, спят, обвивая его руками, но все их усилия напрасны. Служанки королевы ночью похищают ребенка. Сестра Тентажиля Игрена предпринимает еще одну отчаянную попытку спасти своего брата. Она отправляется вслед за похитительницами в «башню Королевы» и пытается открыть большую железную дверь, из-за которой доносятся до нее тихие мольбы Тентажиля о помощи. Но Смерть не отпускает его. Голос мальчика из-за запертой двери все больше слабеет. Последнее, что доносится до слуха Игрены, — звук падающего маленького тела. «Чудовище!.. Чудовище!.. Я на тебя плюю...» — кричит она в бессильной ярости.

Душа Игрены полна отчаянной и самоотверженной любви к брату. В борьбе за него она терпит поражение, но при этом проявляет такую жизненную активность, на которую пассивно ожидавшие своей участи герои прежних пьес Метерлинка способны не были. В уста воспитателя и друга Игрены старого Агловаля драматург вкладывает новую и очень важную мысль о том, что «надо действовать так, словно есть на что надеяться»...

Отказываясь видеть в человеке лишь пассивное орудие в руках слепого Рока, Метерлинк тем самым подвергает глубокому сомнению свою концепцию символистского театра, под знаком которой развивается его творчество в 1890-е годы. Новый взгляд на человека, бросающего вызов судьбе, одновременно вызревает в «любовных драмах» Метерлинка («Пелеас и Мелисанда», «Алладина и Паломид», 1894; «Аглавена и Селизетта», 1896; «Ариана и Синяя Борода», 1896), где всемогущий Рок принимает форму всепоглощающего любовного чувства.

В драме «Пелеас и Мелисанда» Метерлинк изображает любовь как безотчетное, необъяснимое, мучительное и трагическое чувство. Вспыхнувшая, подобно молнии, между юной и прекрасной Мелисандой, женой престарелого принца Голо, и его младшим братом Пелеасом, она приводит героев к трагическому концу. Сгорая от мук ревности, Голо убивает своего брата, а Мелисанда после гибели

возлюбленного чахнет, как цветок, лишенный тепла и света. Охваченные любовью герои не могут противиться ее власти и оказываются такими же беспомощными, как и в поединке со Смертью. «Она не могла жить,— говорит о Мелисанде королевский лекарь,— она родилась неизвестно зачем, и она умирает неизвестно почему», а мудрый король Аркель, дед Пелеаса и Голо, словно дочь Индры в «Игре снов», горестно восклицает: «Будь я Богом, я пожалел бы людские сердца».

С точки зрения содержания и поэтики пьеса во многом близка «Принцессе Мален». Столкновение человека с непонятными и неодолимыми силами часто выражено в ней с помощью поэтических символов (чудодейственный источник, возле которого встречаются Пелеас и Мелисанда, таинственная корона на его дне, которую Мелисанда отказывается принять из рук Голо, его подарок — обручальное кольцо, канувшее в глубину этого источника, и т.п.). Но в отличие от «Принцессы Мален», не мистические символы, а, говоря словами А. Блока, «невывразимо лирическая прелесть», «пленительная простота, стройность и законченность» определяют ее поэтическое звучание.

Мысль о фатальной зависимости человека от незримо присутствующих в мире таинственных сил, о его абсолютном бессилии перед ними подвергается сомнению в пьесе «Аглавена и Селизетта» о судьбе двух женщин, борющихся за любовь. Когда Селизетте становится ясно, что между ее мужем Мелеандром и подругой Аглавеней вспыхнула сильная, неодолимая страсть, она, не раздумывая, решает уйти из жизни и дать возможность близким ей людям соединить свои судьбы. Селизетта бросается с высокой старой башни на морской песок и перед смертью, не желая, чтобы Мелеандра и Аглавену мучило чувство вины, уверяет их, будто ее падение было случайным.

От «театра молчания» в этой пьесе нет уже почти ничего, кроме частых упоминаний Аглавены о том, что объяснений не требуется там, где «говорят души». Но это «общение душ в молчании» не имеет ничего общего с мистикой символистского театра Метерлинка. Оно служит средством «второго диалога», углубляющего возможности анализа душевного мира героев в его психологической «новой драме».

Другая яркая особенность «любовных драм» Метерлинка — в его обращении к сказочным сюжетам. Отбрасывая второстепенные, с его точки зрения, обстоятельства исторического, социального плана, он может полностью сосредоточиться на глобальных проблемах жизни, смерти, любви и т. д. Так что вполне закономерно и обращение Метерлинка к сказке братьев Гримм, открывающей первый этап его творчества, и к сказке Ш. Перро, этот этап завершающей.

В «Ариане и Синей Бороде» вновь возникает тема жестокого Рока, воплощенного в образе сказочного злодея, но уже не всемогущего, а довольно жалкого. Против Синей Бороды восстает «прекрасная, спокойная и царственная» Ариана. Как ее «старшая сестра» Игрена, Ариана защищает не себя, а других несчастных женщин, томящихся у Синей Бороды в подземелье. Их имена звучат символично: Мелисанда, Селизетта, Игрена, Беланжера, Алладина, напоминающая о персонажах предыдущих пьес, так и не решившихся бросить вызов своей судьбе. Ариана же открыто бунтует, нарушая строгий запрет Синей Бороды. Она открывает золотым ключом запертую им дверь и выпускает узниц на свободу. Ее «влечет счастье», означающее для Арианы «стремление к знанию», «к свету разума», а счастье «не может жить в темноте». И хотя несчастные женщины все же не решаются вместе с Арианой покинуть замок, ее победа бесспорна. Это победа свободы духа над метафизическим страхом перед неотвратимой судьбой.

Новый этап творчества Метерлинка открывает пьеса «Монна Ванна» (1902), в которой, как и в «Ариане и Синей Бороде», звучит тема самоотверженной борьбы человека со злыми силами судьбы, над которыми он одерживает победу. В этой пьесе находит свое отражение философская концепция, сформулированная Метерлинком в книге «Сокровенный храм» (1902), стремление преодолеть мистику и пессимизм, воспеть жизненную активность, борьбу за свободу, жажду познания. Страх перед таинственным и неизвестным, перед слепой судьбой, чаще всего принимающей форму Смерти, кажется ему теперь бесплодным, лишенным всякого смысла. Необходимо следовать той истине, считает Метерлинк, которая «позволяет сделать как можно больше добра и дает как можно больше надежды».

Меняется и его отношение к эстетике, строившейся на идее судьбы. «Человек не станет великим и возвышенным только оттого, что он все время будет думать о непознаваемом и бесконечном», — пишет он, считая, что современному зрителю необходим театр иного рода, театр активных героев и сильных противоборствующих страстей. Метерлинк резко критикует попытки создания некоего «естественно-научного рока», воплощенного в идее биологической наследственности, лишенной всякого нравственного содержания. Новую драматургию следует создавать на этической основе. В центре внимания драматурга должна быть не проблема отношения человека к метафизической вечности, судьбе, смерти и т.п., а проблема отношения человека к другим людям, к обществу.

Сюжет «Монны Ванны» Метерлинк заимствовал из итальянской истории конца XV в. Осажденный флорентийскими войсками город Пиза находится на краю гибели. Командующий флорентийской армией Принчивалле обещает спасти город, но при условии, что

жена начальника гарнизона Пизы Джованна — Монна Ванна, которую он полюбил еще подростком, придет к нему в лагерь ночью, одна, укрывшись только плащом. Чтобы спасти население города от расправы, Монна Ванна против воли мужа выполняет требование Принчивалле. Восхищенный ее красотой и моральной стойкостью, он не причиняет ей зла и, опасаясь мести флорентийских властей, вместе с Монной Ванной направляется в Пизу. Население города встречает ее с ликованием, и только муж Монны Ванны, не веря, что Принчивалле отпустил ее нетронутой, кипит жаждой мщенья. Он приказывает связать Принчивалле и бросить его в подземелье. Монна Ванна, полюбившая Принчивалле во время их встречи, прощаясь с ним, оставляет у себя ключ от тюрьмы, чтобы спасти его из заточения.

В этой новой «любовой драме» Метерлинк резко противопоставляет жизненные позиции Гвидо, с одной стороны, и Принчивалле и Монны Ванны — с другой. С большим психологическим искусством он показывает, какой глубокий душевный протест вызывает в Гвидо требование Принчивалле. Любовь Гвидо к Монне Ванне беспредельна. И все же в ее основе скрывается бездушный и беспощадный эгоизм, не позволяющий ему увидеть величие поступка Монны Ванны, а также поверить в ее непорочность и благородство Принчивалле. Мстительность Гвидо, не сумевшего подняться до понимания высшей, жертвенной любви, превращает его, подобно Голо в «Пелеасе и Мелисанде», в орудие злого Рока. Однако нравственная слепота героя пьесы, думающего лишь об отмщении, уже не может принести вреда Монне Ванне и Принчивалле. Более того, она открывает им путь к соединению. Залогом же победы над судьбой становится готовность героини к самопожертвованию во имя блага людей.

В «Монне Ванне» нет мистических тайн, наполнявших символистские пьесы драматурга, сила ее воздействия в осуждении косности и эгоизма, в утверждении активной деятельности и высокой нравственности, душевного благородства и возвышенной любви.

Значительным достижением Метерлинка явилась и пьеса-сказка «Синяя птица» (1908) — ликующий гимн жизни, познанию, душевному здоровью, красоте и благородству.

* * *

Итак, возникшая на рубеже XX в. и объединившая крупнейших западноевропейских писателей, связанных общими идеями и художественными устремлениями, «новая драма» подняла драматическое искусство на небывалую высоту. Благодаря творчеству Ибсена, Бьёрнсона, Золя, Шоу, Стриндберга, Гамсуна, Гауптмана, Метерлинка и др., западноевропейский театр превратился в арену страст-

ных идейных дискуссий, а внутренние переживания человека обрели значение всеобщности, стали мерой философских, социальных и нравственных проблем бытия.

«Новая драма» началась с реализма, с которым связаны художественные достижения Ибсена, Бьёрнсона, Гамсуна, Стриндберга, Гауптмана, Шоу, но впитала в себя идеи других литературных школ и направлений переходной эпохи, в первую очередь натурализма и символизма. Под лозунгами натурализма, требовавшего абсолютной точности, научности и объективности изображения, формировалась социально-критическая драматургия Стриндберга и Гауптмана, ставшая одним из важнейших открытий и завоеваний реалистической драмы рубежа веков, хотя приверженность идеям биологического детерминизма подчас и вносила в их художественное творчество известную долю авторского произвола и субъективизма. В свою очередь, символизм с его реакцией отталкивания от натурализма, отрицания и преодоления его идейно-теоретических основ, устремленностью к духовности, попыткой абстрагироваться от конкретно-чувственных явлений и выразить сущность бытия в аллегории, метафоре, иносказании, существенно обогатил изобразительные возможности реалистического искусства Ибсена. В то же время в «новой драме» нашел свое место и религиозно-мистический вариант символизма, в котором иносказание использовалось не для обобщения реальных процессов, а для намека на то, что за наблюдаемой действительностью скрывается действительность духовная или метафизическая. Этому варианту символизма отдали дань Стриндберг и Метерлинк.

И все же основная тенденция «новой драмы» — в ее стремлении к достоверному изображению, правдивому показу внутреннего мира, социальных и бытовых особенностей жизни персонажей и окружающей среды. Точный колорит места и времени действия — ее характерная черта и важное условие сценического воплощения. «Новая драма» стимулировала открытие новых принципов сценического искусства, основанных на требовании правдивого, художественно достоверного воспроизведения происходящего. Благодаря «новой драме» и ее сценическому воплощению в театральной эстетике возникло понятие «четвертой стены», когда актер, находящийся на сцене, словно не принимая во внимание присутствие зрителя, по словам К. С. Станиславского, «должен перестать играть и начать жить жизнью пьесы, становясь ее действующим лицом», а зал, в свою очередь, поверив в эту иллюзию правдоподобия, с волнением наблюдать за легко узнаваемой им жизнью персонажей пьесы.

«Новая драма» разработала жанры социальной, психологической и интеллектуальной «драмы идей», оказавшиеся необычайно продуктивными в драматургии XX в. Без «новой драмы» нельзя себе

представить возникновения ни экспрессионистской, ни экзистенциалистской драмы, ни эпического театра Брехта, ни французской «антидрамы». И хотя от момента рождения «новой драмы» нас отделяет уже более века, до сих пор она не утратила своей актуальности, особенной глубины, художественной новизны и свежести.

Литература

Ибсен Х. Кукольный дом. Дикая утка.

Гамсун К. У врат царства. Игра жизни. Вечерняя заря.

Шоу Б. Профессия миссис Уоррен. Пигмалион. Дом, где разбиваются сердца.

Стриндберг А. Фрекен Жюли. Игра снов. Соната призраков.

Гауптман Г. Ткачи. Потонувший колокол.

Метерлинк М. Непрошенная. Слепые. Монна Ванна.

Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.

Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. М., 1979.

Адмони В. Г. Генрик Ибсен. Л., 1989.

Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965.

Неустров В. П. Стриндберг. Драма жизни//Литературные очерки и портреты. М., 1983.

Андреев Л. Г. Морис Метерлинк//Сто лет бельгийской литературы. М., 1967.

Шкунаева И. Д. Ранний театр Мориса Метерлинка//Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979.

Французская поэзия конца XIX — начала XX в.

Во Франции на рубеже веков признаки эпохи переходной были особенно очевидными. С одной стороны, осязаемой и живой была связь с богатейшим наследием национального искусства, с авторитетной, всем миром признанной традицией, которая сказывалась в творчестве самых различных писателей, — даже Марсель Пруст сознавал, что «одержим Бальзаком». Гюго умер в 1885 г. и на пороге нового века воспринимался как некое божество от литературы, как олицетворение духа XVIII—XIX столетий, эпохи Разума и Прогресса.

Наряду с несравненным художественным опытом Франция к концу прошлого века располагала исключительным социально-политическим опытом: век революций, завершившихся пролетарской Коммуной 1871 г., вывел на арену политической борьбы все классы, активизировал и демократизировал французское общество, а в итоге социального развития «Робеспьеры превращались в лавочников», сложившийся к концу века социальный уклад предстал удручающим «миром цвета плесени».

С необычайным драматизмом французская литература выразила предощущение созревающих на рубеже веков исторических перело-

мов, и именно в этой литературе особенно очевидна другая сторона периода переходного: потребность в обновлении, в выработке «новой поэтики», соответствующей поистине драматическим переломам.

«Умерли все боги» — так обозначены эти переломы в знаменитом афоризме Фридриха Ницше. Из этой констатации следовал его призыв «открыть самих себя». Но такое открытие себя в мире, из которого ушли боги, осуществлялось прежде всего лирически, в поэзии, и прежде всего в поэзии романтической, — первым этапом исторического сдвига и было развитие французского романтизма к символизму. Символизм предстал последней стадией трансформации романтизма в пределах XIX столетия, органически связанной со всем предыдущим опытом и в то же время устремленной к «новой поэтике» — т. е. предстал классическим вариантом искусства переходной эпохи.

Значение этого сдвига не сразу было осознано, оно осознавалось позже, в XX в., вместе с осмыслением самого этого нового века. Да и сам символизм вызревал в творчестве поэтов, не связанных никакими основополагающими документами, никакими установками. Первый манифест символизма был опубликован в 1886 г. и принадлежал перу Жана Мореаса, второстепенного поэта; тогда же и начали говорить о символизме, о школе французского символизма. Рембо и Малларме приобрели некоторую известность только после публикации книги Верлена «Проклятые поэты» и романа Гюисманса «Наоборот» в 1884 г. К этому времени Рембо, занимаясь торговлей в Африке, уж и позабыл о том, что некогда был поэтом, — и с удивлением узнавал в своем уединении, что его причисляют к символизму, о котором он и понятия не имел. Понятия не имел, но еще в мае 1870 г., возвестив о своем желании стать «поэтом-ясновидцем», Рембо заявил тем самым о создании символистской поэзии. Заявлено было в письмах, которые были опубликованы через сорок лет, и о намерениях поэта до этого времени никто не знал.

Малларме был теоретиком символизма, но его рассуждения о «новой поэтике» тоже до поры до времени не выходили за пределы частной переписки, а поэзия и в 60-е, и в 70-е годы не находила читателя. Был известен только Верлен, и был весьма влиятелен («истинный отец всех молодых поэтов», по определению Малларме), но Верлен воспринимался как поэт-импрессионист, его роль в подготовке символистской «новой поэтики» не могла быть осознана в то время хотя бы потому, что никто не знал ни Рембо, ни Малларме, на которых Верлен очень повлиял.

К концу века символизм отождествился с ощущением неопределенной, но безграничной свободы, которая для французов конкретизировалась в чрезвычайно существенном для национальной поэзии освобождении от жесткой системы традиционного стихо-

сложения, в создании системы если не свободного, то освобожденного стиха. В манифесте Мореаса были зафиксированы более или менее очевидные к тому времени признаки символизма. Главная задача символиста — воспроизведение «изначальных Идей», вследствие чего все «природное» представало лишь «видимостью», не имеющей самостоятельного художественного значения, все поэтические средства были нацелены на то, чтобы передавать загадочную «изначальную» сущность с помощью намека, «внушающими», «суггестивными» средствами. Естественно, что такая поэтика резко противопоставила символизм как идеалистическое течение господствовавшему в середине века духу натурализма, позитивизма, рационализма — прозе во всех значениях этого слова.

Никакая «школа» не могла объединить таких разных, таких значительных поэтов, какими были Верлен, Рембо и Малларме. К тому же их объединение затруднялось тем, что каждый из них оказался олицетворением определенного этапа движения — в одном, однако, направлении, направлении «открытия самих себя» в мире, покинутом богами, т. е. в мире, из которого уходят объективные истины, а единственным источником «новой поэтики» оказывается «я» поэта.

«Я родился романтиком», — признавал **Поль Верлен (1844—1896)** очевидную и глубокую связь своей поэзии с романтизмом (первое свое стихотворение — «Смерть», 1858, — он посвятил и послал Виктору Гюго), особенно с позднеромантической группировкой Парнаса (Леконт де Лиль, Банвиль и др.) и творчеством Шарля Бодлера. Эта связь определяет и содержание, и форму первого сборника стихов Верлена «Сатурналии» (1866), романтическое противопоставление Идеала вульгарной толпе, прошлого настоящему и т.п. Однако уже в «Сатурналиях» распространяется особенная, верленовская интонация меланхолии и тоски (циклы «Меланхолия», «Печальные пейзажи»). Интонация эта имела своим источником бодлеровский «сплин», но стимулирована была крушением всех иллюзий поэта, с горечью признающего в том, что он «ни во что не верит».

Теряющий веру поэт доверяет только своему ощущению, своим впечатлениям — уже в момент публикации «Сатурналий» Верлен начинает движение к тому, что назовет «новой системой». Главное звено «системы», по словам Верлена, — «искренность, а этим целям служат впечатления от данного момента, буквально прослеженные», «точные ощущения». Соответственно поэт «растает с историческими и героическими сюжетами, с эпическим и дидактическим тоном, почерпнутым у Виктора Гюго».

Вехами этого движения были сборники «Галантные празднества» (1869) и «Добрая песня» (1870). Субъективное восприятие реальности торжествует в первом из них, преобразующем мир в театр

кукол, которым поручено сыграть спектакль «в духе» XVIII в. В этих изящных миниатюрах, лаконичных сценках, в этих наполненных чувствами пейзажах все призрачно, вторично, словно бы списано с полотен Вагго или же переписано из книги «Искусство XVIII века» братьев Гонкуров, которыми Верлен в 60-е годы восхищался.

«Добрая песня» адресована любимой женщине и не свободна от многословия, от трафаретов, пафоса, порожденного любовным ритуалом. Но в целом сборник знаменует переход от «эпического» к личному, к повседневному, к впечатлениям «от данного момента». Проникновенное усвоение маленьких подробностей бытия, обычных, каждодневных вещей, превращаемых Верленом в детали истинно поэтического мира, в особенный «пейзаж души», — все это станет особенностью поэзии импрессиониста. Как и характерная естественность стиха: от ритмов романтической поэзии, «эпического и дидактического тона», Верлен переходит к формам миниатюрным, песенным, написанным как бы шепотом, в одно дыхание, в один миг.

После 1871 г. усугубляется верленовская меланхолия. Сыграло свою роль поражение Коммуны. Верлен не покидал Париж в дни восстания, коммунарам симпатизировал, коммунары были среди его друзей. Свою роль сыграла несложившаяся личная жизнь, разрыв с женой. Свою роль сыграла и дружба с Рембо (в августе 1871 г. Рембо пишет Верлену, потом приезжает к нему в Париж), тотальный нигилизм которого подталкивал к более решительному разрыву с традицией, к всерьез понятому «расстройству всех чувств».

В 1874 г. появляется сборник «Романсы без слов», с которым прежде всего связывается представление о новой, импрессионистической поэзии Верлена. В том же году была организована знаменитая первая выставка художников-импрессионистов — импрессионизм стал фактом истории французского искусства.

Как то и полагается произведению импрессионистическому, «Романсы без слов» состоят из стихотворений, рисующих пейзажи. Иные сюжеты (исторические, героические, сатирические) исчезли без следа. При кажущейся географической разбросанности (Париж, Брюссель, Лондон) пространство поэзии одномерно, как и время: «данный момент», т. е. настоящее время питает «точные впечатления» поэта.

Но пейзаж здесь необычен — это поистине «пейзаж души». Природа перестает быть объектом, относительно которого самоопределяется и в котором выражает себя душа поэта. Они внезапно слились в одном образе, в некоем едином существе, которое, оставаясь природой, становится человеком. Поэт не сравнивает, не уподобляет, не персонифицирует, он разворачивает метафору, живущую самостоятельно как импрессионистическое двуединст-

во внешнего и внутреннего, при преобладании внутреннего впечатления.

На смену логически завершенным фразам, несущим в себе мысль и описание, пришли фразы краткие, которые ложатся на бумагу, как мазки на полотно художника, как торопливое прикосновение кисти художника-импрессиониста. Верлен сознавался в своей исключительной способности «видеть» предмет; наподобие художника он «охотился» за формами, цветами, тенями. Фраза в импрессионистических стихах утрачивает свою самостоятельную активность, из нее уходит действие вместе со сказуемым-глаголом. Верлен попытался краскам доверить словесный разговор, общение души и природы — краскам и звукам.

Громкую известность приобрели слова Верлена — «музыка прежде всего», первая строчка стихотворения «Поэтическое искусство», написанного в том же 1874 году. С точки зрения французской поэтической традиции стихотворение это — еретическое, посягающее на самые основы. Основы французского (силлабического) стиха — число слогов в строке и рифма; размер и синтаксис совпадают, речь подчиняется размеру. Верлен поставил все это под сомнение, и рифму, и исконную размеренность стиха, возвестил о возможностях «неправильностей», нюансировки, непарных стихов и особенно музыки, «музыки прежде всего». Верлен поставил стих у границ его полного освобождения. Повторения, внутренняя рифмовка, система созвучных гласных, аллитерации — все это создает эффект поразительного благозвучия, подлинной музыки слова, призванного внушать, настраивать, а не сообщать, не описывать. То есть быть «романсами» — «без слов»: в импрессионизме Верлена содержатся предпосылки символистской эстетики Малларме, эстетики молчания.

Но сам Верлен был далек от таких крайностей. Он держался реальной жизни как источника «точных ощущений» и не решался на разрыв с традицией. В последовавших за «Романсами без слов» сборниках («Мудрость», 1880; «Некогда и недавно», 1885; «Любовь», 1888, и др.) появляются стихи, написанные в традиционных размерах (например, сонеты). Словно спохватившись, Верлен напоминает, что «рифма необходима французскому искусству». В последних циклах стихов преобладает традиционная тема любви (правда, в весьма фривольной интерпретации) и не менее традиционная тема веры в Бога, к которой Верлен возвращался по мере того, как опускался, спивался, погибал.

Непоследовательность Верлена воспринимается как примета первого этапа движения к «новой поэтике» — точно так же как приметой следующего этапа представляется последовательность Рембо, необыкновенная стремительность его развития и краткость пути: в течение трех с половиной лет Рембо смог и пройти дорогой

своих предшественников, и поставить ее под сомнение, создавая новую поэтику «ясновидения», и разочароваться в итогах своей реформы, оставить поэзию.

Начинал **Артур Рембо (1854—1891)** с такой же, как и Верлен, ученической преданности тогдашним авторитетам, Гюго, поэтам Парнаса, Бодлеру — словом, французским романтикам («истинный поэт — истинный романтик»). Показательно для начала творчества Рембо, для первых полутора лет от января 1870 до мая 1871 г., большое стихотворение «Кузнец». Все в нем напоминает поэзию Гюго: и исторический сюжет (Великая французская революция), эпическое содержание и эпическая форма, республиканская идея и монументальный стиль.

Своеобразие Рембо складывалось быстро, вместе с развитием его бунтарства, по мере того как находила поэтическое выражение неудовлетворенность жизнью, его стремление к обновлению, его неудержимая тяга к переменам. Рембо до крайности раздражен пошлым буржуазным миром, миром человекоподобных «сидящих» («Сидящие»). Поэт вызывающе циничен, в стихах Рембо распространяется саркастически-гротескная интонация, в одном образе соединяются разнородные, контрастные явления, возвышенное и низменное, абстрактное и конкретное, поэтическое и прозаическое. Поэзия раннего Рембо отличается редким лексическим богатством, что само по себе создает впечатление широчайшей и постоянно меняющейся амплитуды, скачкообразности ритма, многозвучия стиха. Парадоксальность и в контрастных сочетаниях идеи и формы: величавый александрийский стих сонетов, этой традиционной формы возвышенных признаний, служит рассказу об «искательницах вшей».

Традиция соединяла прекрасное с добрым — вслед за Бодлером, воспевшим «цветы зла», Рембо в сонете «Венера Анадиомена» богиню красоты изображает в облике безобразного, омерзительного существа, «отвратительно прекрасного». Романтическое, литературное представление о красоте изживалось — вместе с идеалами, которые остались в прошлом.

Жалкое и нелепое создание, олицетворяющее Женщину, Любовь, Красоту, свидетельствует о состоянии тотального неверия и бунта, в котором Рембо пребывал весной 1871 г. Вслед за Флобером Рембо мог бы сказать: «Ненависть к буржуа — начало добродетели». Но всеобщий «крайний идиотизм» в представлении поэта даже добродетель превратил в очередной «цветок зла», в «отвратительно прекрасное». Ничего святого не оставалось в этом мире, точки кипения достигало его эмоциональное неприятие, находившее себе выражение в обобщенном, собирательно-символическом и одновременно предельно земном, натуралистически-откровенном, шокирующем образе.

На какое-то мгновение бунтарство Рембо политически конкретизировалось, его помыслам ответила пролетарская Коммуна. Рембо, возможно, был в Париже в дни восстания, возможно, сражался на баррикадах. Очевидно то, что Коммуна оставила след в поэзии Рембо. Вершина его гражданской лирики — «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь».

«Парижская оргия» — в том же ряду, что и «Возмездия» Гюго (в мае Рембо писал: «У меня под рукой “Возмездия”»), в традиции романтического эпоса. Над апокалиптической картиной бедствия, над дикой оргией поднимается голос поэта, произносящего свою обвинительную речь. Чувство подлинной боли, испытываемой поэтом, так близко к сердцу принявшим разгул низменных страстей, придает стихотворению необыкновенно личный характер. Но поэт поднялся на трибуну самой Истории; поражение Коммуны, «заселение» Парижа — признак победы Прошлого над Будущим, ужасющий признак социального регресса.

Потеряв все надежды, Рембо рвет связи с обществом. Он перестает учиться, несмотря на свои исключительные способности. Он живет случайными, дабы не умереть с голоду, заработками — и мечется по Европе, он во Франции, в Бельгии, в Англии, Германии, Италии и т. д. В испещренной границами и уставленной таможенными Европе мятущийся Рембо кажется олицетворением вызова, брошенного любой форме организованной жизни. Он пытается быть абсолютно свободным, не связывая себя даже фактом присутствия, пребывания на одном месте. Не связывая себя никакими обязательствами ни перед людьми, ни перед законом, ни перед самим Богом.

Программа «ясновидения» — программа тотального освобождения, ибо она предполагает «достижение неизвестного расстройством всех чувств», а такая попытка превращает поэта в «преступника», в «проклятого». По сути это программа романтическая: и ставка на поэзию, и ставка на «я» поэта сами по себе скорее связывали с традицией, чем противопоставляли ей «ясновидца». Однако романтики, даже и предполагая, что «только индивидуум интересен», считали необходимым придание индивидуальному всеобщего «универсального смысла». Такие помыслы были чужды Рембо, он поистине одержим «поиском самого себя», снятием, «сцарапыванием» с данного «я» всего социально-характерного во имя неповторимо-индивидуального («взрачивать свою душу»). Что же может быть индивидуальнее души, «расстроенной» всеми возможными средствами, алкоголем, наркотиками, нищетой, вынужденными и намеренными голодовками, странной дружбой с Верленом?!

Теми средствами, которые наглядно подтверждали, что «открытие самого себя» предполагает «освобождение от морали», освобождение от всех авторитетов, на которые не уставали ссылаться романтики, от Бога до Природы. В исходном пункте творческого

акта «ясновидца» словно бы нет никаких объективных ценностей, есть лишь «я» как то горнило, в котором выплавляется поэтический образ. Поскольку «я» создается «расстройством всех чувств», постольку душа «ясновидца» — «чудовище»; введением в последний этап творчества Рембо может служить стихотворение «Пьяный корабль».

«Пьяный», заблудившийся, сбившийся с курса, гибнущий корабль — достаточно очевидный символ поэта, его души, пустившейся в рискованную авантюру. Корабль — образ метафорический, образ «корабля-человека», в котором воедино сливаются внешнее и внутреннее, возбуждая впечатление о возникновении какой-то третьей силы, которая не сводится ни к кораблю, ни к поэту. В этом главное отличие «ясновидения» от импрессионизма Верлена, а в этом отличии заключена суть символизма. Возникающая «тайна», некое не подлежащее логическому определению начало, влечет за собой особенную поэтическую технику, технику намека, «суггестивности».

Отсюда и значение сонета «Гласные» как декларации такой поэзии. Что бы ни побудило Рембо к созданию этого сонета, уподобление гласного звука цвету знаменовало пренебрежение словом как смысловой единицей, как носителем определенного значения, значимой коммуникации. Изолированный от смыслового контекста звук, будучи уподоблен цвету, становится носителем иной функции, функции «внушения», «суггестивности», с помощью которой и обнаруживается «неизвестное».

Такую литературную технику готовил уже «музыкальный» принцип Верлена (несомненно, прямо повлиявшего на Рембо), но импрессионизм сохранял как образ данной души, так и конкретный природный образ, тогда как у Рембо неузнаваемым становится все простое и осязаемое. Эстетический эффект последних стихотворений, написанных в 1872 г., определяется шокирующим слиянием простейшего и сложнейшего.

Может показаться, что последние стихотворения Рембо — что-то вроде путевых зарисовок, сделанных очень наблюдательным поэтом во время его скитаний. Вот Брюссель, в котором так часто бывал Рембо; вот странник, устав, пьет; вот он поведал о своих мыслях поутру, о «юной чете», возможно, встреченной по пути, как встретилась и «черносомородинная река». Как будто случайный, «попутный» подбор тем, случайный, поскольку не в них дело. Совершенно реальные впечатления сбиваются в плотный клубок, весь мир стягивается к данному душевному состоянию, тогда как состояние души отражается во всем, выстраиваются загадочные пейзажи вне времени и пространства. В одно и то же время (лето 1872 г.), под влиянием одних и тех же впечатлений были написаны «Брюссель» Верлена и «Брюссель» Рембо, но стихотворение Верлена

читается как, можно сказать, реалистическое описание брюссельского пейзажа рядом с той странной грезой, которая выплеснулась в творении Рембо. Все здесь символично, все иносказательно, намекает на некую загадочную процедуру, на «неизвестное», на то «чудесное», которое поселилось в «повседневном» благодаря навестившим поэта «озарениям».

«Озарения» — так называется созданный в период «ясновидения» цикл «стихотворений в прозе». И в этом произведении Рембо сохраняет свою способность «видеть»; фрагменты «Озарений» кажутся видимыми картинками, они лаконичны, компактны, составлены как будто из материалов, которые под рукой, рядом. Однако простота «озарений» кажущаяся, лишь оттеняющая необыкновенную сложность плодов «ясновидения».

Ни один из составляющих цикл фрагментов не может найти адекватную интерпретацию, но «Озарения» в целом рисуют образ недвусмысленный: это образ сильной, необыкновенной личности, обуруваемой могучими страстями, создавшей целый мир своей необузданной фантазией, готовностью идти до конца. Чувствуется, что «я» на пределе, балансирует на опасной грани, сознавая очарование мук, привлекательность бездны. Оно творит свою Вселенную, оперируя и твердью, и водами, и формами всех вещей, и их субстанциями. В космическом пространстве «Озарений» свое время, своя мера вещей, внеисторическая, собирающая весь человеческий опыт в момент его интенсивного переживания данной личностью.

Естественно, что крайняя субъективизация творческого акта не могла состояться в пределах строго регламентированной традиционной формы. Одновременно с Верленом и теми же способами Рембо освобождал стих и, наконец, дал первые образцы свободного стиха. В составе «Озарений» есть два стихотворения, «Морской пейзаж» и «Движение», написанные таким стихом, свободным от рифмы, от определенных размеров, от каких бы то ни было «норм». Такой стих уже близок поэтической прозе, хотя и проза «Озарений» не лишена своего ритма, который создается общей эмоциональной интонацией, то удлинняющей, то укорачивающей фразы, повторениями, инверсиями, членением на строфы особого, свободного типа.

Абсолютная свобода Рембо могла быть достигнута только у предела, отказом даже от «ясновидения», отказом от поэзии. Летом 1873 г. возник «Сезон в аду», акт отречения от себя самого, акт агрессивной и безжалостной самокритики. Рембо осудил «ясновидение». Он точно определил декадентскую первооснову этого литературного эксперимента, оценил утрату идеала, вопиющую асоциальность и ее результат — разрушение личности. Рембо осознал, что декаданс применительно к нему был даже не упадком, а падением, падением в самом прямом, унижительном смысле этого

слова. И Рембо исповедуется в «свинской любви», не стесняясь показать ту грязь, в которой барахтался несколько лет.

«Сезон в аду» — замечательный образец исповедальной прозы. Он может показаться результатом спонтанного акта, внезапного прорыва чувств, но в нем есть своя система и своя завершенность. «Сезон» — ритмическая проза, с членением на «главы», «строфы» и «строки», с употреблением различных риторических приемов и оборотов. И со своей внутренней динамикой, которая определяется одновременно путешествием по аду и оценкой этого путешествия, движением от признания вины («я оскорбил красоту») к показани-ям, от показаний, компрометирующих «ясновидца», к приговору.

Приговор — осуждение «ясновидения», за которым последовало расставание с поэзией. В духе Рембо — категорическое и бесповоротное. В 1880 г. Рембо покидает Европу, добирается до Кипра, до Египта, оседает до конца своей недолгой жизни в Эфиопии. Занимался он торговлей, быстро сжился с местным населением, усвоил тамошние нравы и обычаи — и словно бы забыл о том, что некогда был поэтом. Исчерпав эксперименты «ясновидения», он счел исчерпанными возможности поэзии.

Малларме считал эти возможности неисчерпаемыми, поскольку, по его убеждению, «мир существует, чтобы возникла Книга». Тем не менее **Стефан Малларме (1842—1898)** в свою очередь начинал с романтизма, с увлечения Гюго, поэтами Парнаса, Бодлером и Эдгаром По, ради чтения которого изучил английский язык (потом стал преподавателем этого языка). Восхищался Верленом, восставшим против бесстрастия парнасцев, и сам искал «особенный способ запечатлеть мимолетные впечатления». Стихи Малларме в 60-е годы — достаточно традиционные, романтические по остро-му ощущению зла, в царстве которого произрастают цветы нетлен-ной красоты.

Поиски «особенного способа» превратили Малларме в самого видного представителя символизма. Первые стихи его были опубликованы в 1862 г., но уже через два года он писал: «Наконец-то я начал свою «Иродиаду». Со страхом, так как я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики... *рисовать не вещь, но производимый ею эффект*. Стихотворение в таком случае должно состоять не из слов, но из намерений, и все слова ступе-вываются перед впечатлением...»

Столь категоричное противопоставление «вещи» «эффекту», разъединение объективного и субъективного означало переориен-тацию искусства. «Мой дух коренится в Вечности», «Мысль моя себя мыслит и достигает чистого Познания», «Поэзия есть выраже-ние таинственного смысла существования», — подобные сентенции звучали у Малларме как навязчивые идеи, переворачивавшие отно-шения «вещи» и «эффекта» настолько, что поэт усомнился в соб-

ственной реальности («я теперь безлик и не являюсь известным тебе Стефаном, но способностью Духа к самосозерцанию и к саморазвитию через то, что было мною»).

«В моем Разуме — дрожь Вечного», — писал Малларме. Такая «дрожь» могла быть выражена только «особенным способом». Рисовать не вещь, но «эффект» — это и есть «особенный способ». Он формировался и под пером Верлена, поскольку тот требовал «музыки прежде всего» и писал «романсы без слов», и под пером Рембо, коль скоро гласные уподоблялись цветам, — этот способ назывался «суггестивностью». Малларме традиции, в частности, парнасцам, «прямому изображению вещей» противопоставил искусство «намёка», «внушения», в жесткой формуле закрепляя творческую практику поэтов своего поколения.

Направляя все свои усилия к этой цели, Малларме все далее уходил от реального источника впечатления; усложняются бесконечные, субъективные аналогии, вытесняющие прозрачные аллегории первых стихотворений. Постоянные аббревиатуры, эллипсы, инверсии, изъятие глаголов — все создает впечатление тайны; таинством становилась и сама творческая работа. Каждое слово приобретало в шифре поэзии Малларме особенное значение, и каждому слову поэт отдавал многие часы поисков.

Воплощая Вечность, Малларме искал совершенства абсолютной Красоты. По этой причине он очень мало написал, всего лишь около шести десятков стихотворений (к ним, правда, надо добавить несколько десятков «стихов на случай», «стихов для альбома»). Каждое из них представляет собой обдуманную и тщательно отделанную композицию, где каждая деталь подчинена целому, поскольку Малларме не о смысле заботился, а об особом «мираже» словесных структур, взаимных «ответах» слов. Малларме в общем следовал традиционным формам, что само по себе выдает органическую связь поэзии этого символиста с его предшественниками, с романтиками XIX в. Однако «миражи» расковывали стихи Малларме, при строгой рассудочности продвигали его в сторону музыкальной спонтанности.

Последнюю свою поэму «Удача никогда не упразднит случая» (1897) Малларме просил считать «партитурами». «Звучать» призван был этот необычный текст, где пропуски, «пустоты» имели такое же значение, как и слова, которые в свою очередь «звучали» по-разному в зависимости от различия шрифта и расположения на странице: поэму следует не только слышать, но и видеть, постигая тайны графического совершенства.

Так возводился храм Поэзии, в котором Малларме выступал в роли священнослужителя нового культа. В этом проявилось еще одно свойство символизма как искусства элитарного, предназначенного для немногих избранных. Куда-то в подпочву уходят,

скрываясь от глаз, те социальные и личные первопричины отчуждения поэта, которые очевидны были и у Верлена, и у Рембо. По символистской поэзии Малларме невозможно обнаружить его глубочайшее разочарование «во всех политических иллюзиях», крайнюю степень неприятия им «толпы» с ее суетней, трагическое чувство одиночества и обреченности, вынуждавшее жить с постоянной мыслью о самоубийстве.

Все это ушло из поэзии вместе с уходом мира реальных «вещей». Малларме писал мало, писал все меньше, почти умолк и потому, что содержание его поэзии, ее главный герой — Идея — все больше походила на пустоту. Сколько-нибудь весомого философского содержания в ней не замечалось, что само собой побуждало все силы тратить на старательную шлифовку стиля, — поэзия становилась занятием самодовлеющим и самодовольным, мир существовал для того, чтобы возникла Книга.

Итоговую, завершающую XIX век фигуру увидел в Малларме Поль Клодель, крупнейший поэт и драматург «католического возрождения» во французской литературе XX века. Поль Клодель хорошо знал Малларме, посещал его еженедельные поэтические вечера, внимал урокам мэтра. По Клоделю, этот поэт — кульминация «нигилизма XIX века», освобождения духа от власти материи, от гнета «видимостей», осознания того, что человек «создан для владычества над миром». Однако, нацелив свой взор за видимую оболочку, в сердцевину явлений, переводя поэзию из области ощущений в область понятий, Малларме оказался перед лицом «отсутствия», перед неизбежностью безмолвия. По убеждению Клоделя, выход из этого тупика возможен только на пути возвращения к религии, к Богу.

Андре Жид, также навещавший «вторники» Малларме и не скрывавший своего восхищения мастерством поэта, в год смерти Малларме воскликнет: «Следовать Малларме — это безумие!» Жид призвал обратиться к жизни как к источнику искусства. Многие из возникших в Париже к 1900 г. поэтических группировок и литературных журналов заявили о категорическом неприятии символизма. «Башня слоновой кости», в которую забирались поэты, показалась анахронизмом, не выдержав натиска общественных проблем и вопросов бытия человеческого.

Новый век наступал на искусство, будоражил своими новациями, своей броской «модерностью». «Конец века» был окрашен сильным ощущением конца; «начало века» — ощущением открывающейся перспективы. Декадентский пессимизм вытесняется оптимизмом, афишированная сложность — демонстративной простотой, герметизм — открытостью. Открывается жизнь в самом широком и неопределенном понимании этого источника обновле-

ния искусства, как, впрочем, неопределенным было и само понятие обновления.

«Новый дух и поэты» (1918) — так называется статья Аполлинера, громко прозвучавшая как манифест нового поколения поэтов, поколения начала нового века.

Манифест этот завершил недолгий путь **Гийома Аполлинера** (псевд. Костровицкого, **1880—1918**), самого знаменитого и самого показательного французского поэта начала века. Все предназначало его к такой роли, начиная с происхождения: внебрачный сын польки и, возможно, итальянского офицера, Аполлинер был склонен мистифицировать свою генеалогию, что давало возможность представлять неким «гражданином мира», открытым всем возможным веяниям. Это была примета времени: на «вторниках» Малларме внимали мэтру — Аполлинер внимал «новому духу» новой эпохи.

Среди разнообразных литературных пристрастий Аполлинера самое заметное место занимали поэты французские, романтики, Верлен, Рембо, Малларме, хотя французским языком он овладел, оказавшись в монастырских школах на юге Франции (родился в Риме, родными языками были польский и итальянский). Начинал Аполлинер как поэт вполне традиционный, его первые опыты были традиционно стимулированы любовными увлечениями: сначала во время летнего пребывания в Бельгии (в 1899 г.), а затем и в особенности во время путешествия по Германии (1901—1902), где Аполлинер оказался в роли учителя французского языка в графской семье и где его посетила любовь к гувернантке-англичанке.

Впечатления от Германии и переживания любви питали собой то, что получило название «рейнского цикла» стихотворений, в котором связь с романтической и символистской традицией закрепляется глубоким эмоциональным восприятием немецкой романтической атрибутики, усвоением тем и ритмов немецкой народной песни. Вошли в творчество Аполлинера и славянские истоки, которым поэт всегда придавал очень большое значение. Но хотя прошлое культуры, классическое наследие неизменно сохраняло для Аполлинера свою непреходящую ценность, этого источника было недостаточно для поэта начала XX в. После «рейнского цикла» он мало писал, движение его явно замедлилось.

Не имевший никаких средств к существованию, Аполлинер вынужден был зарабатывать разными способами, делать то, что подвернется. Одновременно он все глубже погружается в своеобразный парижский быт, сближается с разношерстной, разноязычной художественной богемой, с полунищими художниками и писателями, в среде которых и вызревал дух нового искусства. В центральную фигуру быстро превращался испанец Пабло Пикассо;

встреча с ним в 1904 г. сыграла заметную роль в формировании новой эстетики Аполлинера. Новая живопись была неожиданной и шокирующей, она не могла не увлечь поэта, делавшего ставку на обновление.

В 1913 г. Аполлинер издает книгу «Художники-кубисты», в которой возвещает о возникновении «совершенно нового искусства», основанного, в отличие от традиционного, «не на имитации, а на концепции», «видению» противопоставляющего «понимание», в качестве изобразительной «грамматики» употребляющего поэтому язык геометрии. Аполлинер признается в любви к «новому искусству», очевидно его прямое влияние на поэта, хотя определенную дистанцию он явно сохранял.

Следуя поэтам конца века, Аполлинер полагал, что магистральный путь развития ведет к созданию «синтеза искусств — музыки, живописи и литературы». В эссе «Новый дух и поэты» он поставил под сомнение необходимость «писать прозой или писать стихами», следуя при этом правилам грамматики или же нормам просодии. Даже свободный стих для Аполлинера — лишь первый порыв к свободе искусства, которая достигается только на путях синтеза, созданием «визуальной лирики». Аполлинер указывает на открытия науки и техники, на «новый язык» кино и фонографа как на средства обновления поэтического языка.

Поиски новой формы в «новой эстетике» Аполлинера были подчинены главному пафосу — «поискам истины», выражению «упоения жизнью», обнаружению «новой реальности», «нового духа». Уточнения этих понятий не последовало и в их границах помещалось буквально «всё», всё то, что привлекало внимание и вдохновляло, что удивляло — и даже само это «удивление», которое Аполлинер мог счесть за «самую мощную силу нового».

«Новая реальность» естественно видоизменялась, «всё» менялось в своем содержании; одно дело «удивление», которое возникало при столкновении с полотнами кубистов, другое дело «удивление» от столкновения с реальностью мировой войны. Аполлинер порой «удивлял» и буквально, нельзя упускать из виду то пристрастие к «игре», к эпатажу обывателей, «буржуа», которое окрашивает собой эстетический опыт художественного авангарда.

Образцами чистого эксперимента остаются «каллиграммы», «стихи-рисунки», эти довольно наивные образцы «визуальной» в буквальном смысле слова лирики. Однако и такие «рисунки» по своему выражали аполлинеровскую потребность в некоей «тотальности», хотя бы в новом, «тотальном» языке, синтезе словесного и графического образов. Образ словесный предстает на «полотне», на данной странице, в пространственных параметрах, сочетая «нари-

сованное» словами с пропусками, с пустотой, т. е. с определенным звучанием текста. Аполлинер не скрывал зависимости своих экспериментов от «новой поэтики» Малларме, от поэмы «Удача никогда не упразднит случая».

«Каллиграммы» — крайняя реализация тенденции к освобождению стиха, действительно выходящая даже за пределы стиха свободного. Однако дерзкий новатор, Аполлинер никогда не расставался с прошлым, не забывал о ценности классики. В сборнике «Алкоголи» (1913) Аполлинер нашел место для стихотворений, созданных в разное время, в том числе «рейнских», тем самым сохраняя свой путь целиком, ни от чего не отказываясь. Свободные стихи соседствуют с традиционными размерами, нередко включены в «правильные» поэтические структуры, которые свободно варьировались и преобразовывались поэтом. Ко времени издания сборника Аполлинер совершенно отказался от пунктуации как способа насильственного регулирования ритма стиха.

Сборник «Алкоголи» открывается стихотворением «Зона», образцом апполинеровского «нового лиризма». Желанная свобода реализуется здесь и на уровне идеи — брошен вызов старому миру, идолам прошлого, сам Христос понижен в ранге до летательного аппарата, и на уровне формы — раскрепостившийся поэт выражает себя в стихе абсолютно свободном. Кажется, что сам творческий акт освободился от правил, что поэт сочиняет на ходу, прогуливаясь, и его творческая лаборатория на улице, среди первых встречных. Угловатое, размашистое, вызывающе дисгармоничное, «некрасивое» (Аполлинер не выносил самой категории «вкуса») стихотворение невозможно отнести к определенному жанру. Написано оно под впечатлением очередной неудачной любви, болезненно пережитой поэтом, и в общем являет собой исповедь, предельно открытую картину страдания и одиночества — именно картину, «я» тут же превращается в «ты», объективизируется, исповедующийся поэт словно наблюдает за собой со стороны и видит уже героя эпического, следит за его поступками, за его перемещениями.

Перемены «я» на «ты» — это лежащий в основе композиции поэмы прием симультанизма, заимствованный из современной живописи. В сплошном потоке, в данный момент, на данной странице возникают события, происходившие в разное время и в разных местах. Такая концентрация времени и пространства — способ воссоздания «тотальности»; стихотворение готово отождествиться со вселенной, возникает впечатление «распахнутости», открытости текста, безмерной его широты. Тем более что «прогуливающийся» поэт подбирает на своем пути «всё», все приметы новой реальности, автомобили, самолеты, рекламу и, конечно, Эйфелеву башню, этот символ XX в.

Резкие скачки, перебои, сопоставление обычно несопоставляемых явлений — все это «удивляет», освещает мир неожиданным светом, создает эффект, близкий тому, которым прославятся вскоре сюрреалисты. Возвышенное и приземленное, поэтическое и прозаическое оказываются рядом, в одной плоскости; страдающий от несчастной любви поэт попадает в «стадо ревущих автобусов». Загадочные «кубистические» сущности, причудливые абстрактные пейзажи возникают в одних стихотворениях (например, любимые поэтом «Окна», посвященное Пикассо «Обручение»), в других же регистрируется все то, что «есть», фиксируется наплывающий поток жизненной прозы.

Таких произведений, прозаизированных «стихов-прогулок», «стихов-разговоров», которые порой больше похожи на склад строительных материалов, чем на возведенное здание, много в сборнике «Каллиграммы» (1918). И здесь особенно очевидно, что, в отличие от Верлена или Рембо, гибель богов Аполлинер не переживал как трагедию. Утратив Создателя, Аполлинер довольствовался Созданием, наличным бытием, чувством своей к нему принадлежности. И унаследованным у Малларме осознанием особой функции Художника, занимающего вакантное место Творца.

На фронт Аполлинер отправился добровольцем, сражался рядовым в артиллерии, затем лейтенантом в пехоте. Вначале он попытался соединить тему войны с привычными мотивами любви, так что фронт оказывался составной частью мирного пейзажа, очередной сердечной дуэли (цикл «Стихи к Лу», многочисленные послания к Мадлене), — все славило любимую и все соответственно казалось прекрасным, все «чудеса войны» («как ракеты красивы!»). Наивная вера влюбленного в то, что «во имя нашего счастья схватились армии», а потому и «гранаты подобны падающим звездам», несмотря на устойчивое аполлинеровское легкомыслие (фарс «Грудь Тиресия», 1917, написанный с вполне серьезным намерением побудить французов позаботиться о деторождении), все-таки вытесняется пониманием трагедии, своей к ней приобщенности, своей ответственности. «Всё» к концу войны — это общая историческая судьба, в «сердце моем» сосредоточенная. Начался процесс обретения жизненной философии, которой Аполлинеру недоставало, — процесс этот был прерван внезапной смертью поэта, так и не поправившегося после тяжелого ранения.

* * *

Эмиль Верхарн (1855—1916) — поэт бельгийский. Однако Бельгия и Франция — соседи, многие французские и бельгийские писатели действовали совместно, осознавая близость своих задач. Французский язык, на котором писали де Костер, Верхарн, Метер-

линк (существовала также литература на фламандском языке и на валлонских диалектах французского), приобщал к общеевропейской аудитории и к французской литературе. Верхарн истоки современной поэзии видел в романтизме, а Гюго представлялся ему гигантом, воплощением целой эпохи и непреходящих духовных ценностей. Очень высоко ценил Верхарн своих современников, Рембо, Малларме, особенно Верлена.

Как поэт бельгийский, Верхарн начал свое творчество с тематики национально специфической (сборники «Фламандки», 1883, «Монахи», 1886), с обращения к прошлому своей родины, ее искусству, ее пейзажам и неповторимым характерам — к характерам «фламандок», этому олицетворению национального типа, закрепленного традицией великой фламандской живописи, почитавшейся Верхарном. В стихотворении «Фламандское искусство», славя старых мастеров, Верхарн писал, что их «кисть пренебрегла румянами», а созданные ими женские образы «источали здоровье». Стих Верхарна, в свою очередь, чужд «украшательству», поэт передает ощущение здоровой силы, естественной красоты своих героев, отождествленных с самой природой. Зарисовки крестьянского быта чрезмерно, однако, картинны, ранний Верхарн не избежал стилизации, а идеализированные типы фламандок и монахов выполняют роль романтического противовеса настоящему времени, когда уже «нет ничего», «нет героев».

Утрата веры в Бога придала романтическому разочарованию смысл тотального неверия. В сборниках «Вечера» (1887), «Крушения» (1888), «Черные факелы» (1890) множатся картины тусклых вечеров, унылых сумерек, повторяются декадентские мотивы увядания и гибели. Пласт декадентской культуры в Бельгии тех лет был весомым.

Смерть воцарилась в лирике Эмиля Верхарна. Фламандскую равнину с ее мельницами, колокольнями, фермами заполняют «круги из эфира и золота», некие «роковые структуры», розовошекие фламандки вытесняются таинственными «дамами в черном» и «черными богами». В небесах вспыхивают кошмарные «самнамбулические зори» и зажигаются «черные факелы» безумия. Поэт, его тело, его мозг словно населены чудовищами, затеявшими грызню, которая отдается невыносимой болью. Лирический герой концентрирует в себе все муки мира, через него протекает «пустая бесконечность».

Лиризм меняет поэтическую систему Верхарна. Оттесняется подчеркнутая предметность, материальная весомость, буквальность образов первых сборников, развивается сложная метафорическая образность. Поэзия Верхарна становится более одухотворенной и многозначной, тем более что, по его признанию, он «никогда не переставал наблюдать реальную жизнь». Трагические циклы —

переход к последующей социальной трилогии. Поэт открывает себя, свое «я» — и одновременно сквозь «молчаливые монументы» символистского пейзажа просматриваются приметы реальной, а не картинной Фландрии.

Верхарн не буюался «цветами зла», не заигрывал со смертью. Утрата идеала была для него истинной, личной трагедией, и самые мрачные стихи обнаруживают не погружение в стихию декаданса, а нарастающее стремление одолеть зло, справиться с безумием. Недолгая для Верхарна фаза символизма отграничена в особые циклы, а следовательно, ограничена в своих рамках. Законченность, стройность композиции циклов, ее логичность и динамизм — немаловажный элемент концепции поэта, локализирующего область сомнений и разочарований, оставляющего разум, волю, целеустремленность вне этой области, вне сомнений.

Вследствие всего этого дальнейшее движение поэта было стремительным и резко отличалось от пути современных ему французских поэтов конца века. Изначально свойственная Верхарну как поэту бельгийскому масштабность и эпичность (не случайно высочайшими литературными авторитетами были для него Гюго и Бальзак) в полной мере реализовалась тотчас по преодолении кризиса конца 80-х годов. Немалую роль в этом переломе сыграла вошедшая в поэзию Верхарна тема счастливой любви (циклы «Часов»). Любовь для Верхарна — обретение доброты и простоты, целительное очищение души, а поэзия отражает процесс самоочищения, воспринимается в активной нравственной функции.

Рядом с интимной лирикой — могучие ритмы социальной трилогии. Их соседство не только свидетельствовало об универсальности поэта: поскольку сосуды эти были сообщающимися осуществлялась тем самым нравственная оценка всех жизненных процессов, в том числе процессов социальных. Символисты шли к абсолютизации зла, источником их тотального пессимизма становилось Неведомое, тогда как Верхарн быстро двигался по пути конкретизации этого источника, к социально конкретной оценке зла.

«Социальная трилогия» — условное наименование произведений 90-х годов, сосредоточенных вокруг тем деревни (сборник «Поля в бреду», 1893, и др.), города (сб. «Города-спруты», 1895), будущего (драма «Зори», 1898). Вновь образ Бельгии — главный образ, но лишь в «трилогии» была достигнута социальная полнота и историческая точность этого образа. Циклы построены в соответствии с верхарновским мастерством обобщенно-собираательной характеристики крупных, емких явлений. Каждый цикл предстает законченным целым, эпическим полотном, исполненным внутреннего драматизма и динамики. «Равнины», «поля» — наглядный символический образ, соотносенный с образом города, ему противопоставленный.

Трагическое восприятие жизни сменяется изображением жизненных трагедий. Однообразие нищих равнин оттеняется многоликостью «пожирающего» равнины города-спрута, мощью «души города», тем грандиозным сооружением, которое Верхарн сумел создать средствами стихотворного цикла. Именно это полотно прославило Верхарна как великого поэта-урбаниста и оказало большое влияние на поэтов XX в. от Рильке до Брюсова.

За строениями из металла и камня поэт рассмотрел целый мир человеческих страстей, борений и порывов. «Душа города» — понятие историческое: «века и века» прожитого обуславливают невероятную концентрацию энергии, которая ломает все преграды, сметает все границы.

В том числе и границы, установленные традиционным стихосложением. Заявив о своем «восстании против любой регламентированной формы», Верхарн, начавший с традиционных форм, с «правильного» стиха, в социальной трилогии окончательно утвердил стих свободный. Основу поэтической реформы, осуществленной Верхарном, точно определил Валерий Брюсов, писавший, что бельгийский поэт «раздвинул пределы поэзии так широко, что вместил в нее весь мир» и что «во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей». Поэзия Верхарна действительно поражает богатством, исключительной глубиной своего содержания, но только в богатом, свободном, постоянно меняющемся ритме могло воплотиться такое содержание. Верхарн использовал все возможности стиха свободного, выстраивал строчки в причудливую «лесенку», ломал традиционную строфику; согласием ритма, ассонансов, аллитераций, звуковых сочетаний создавал «мощный и пленительный образ» и одновременно не забывал о рифме, писал стихи «правильные». Верхарн не заменял одну просодию другой, но добивался точного выражения мысли, не оглядываясь ни на какие правила.

Стремясь «вместить весь мир» в поэзию, Верхарн в самом существе своего искусства соединил лирическое и эпическое начала. Поэзия была для него откровением, исповедью — повернутой, однако, ко всем, ко всему, обращенной к другим, разговором, предполагающим собеседника. Стихи Верхарна драматичны и даже драматургичны, во многих из них наличествует сюжет, есть персонажи, есть конфликт. Верхарн написал четыре драмы, самая знаменитая из которых венчает социальную трилогию.

«Зори» — пьеса о революции, о будущем. Оптимистическая перспектива утверждается уже в финале «Городов-спрутов», составляя разительный контраст к финалу первой части трилогии, завершенной образом могильного заступа. В городе находит поэт готовность к «поискам и бунтам», которой лишена деревня. Он поет славу труду,

созиданию, научному поиску, предвещающим будущее Идеям. В условиях 90-х годов порыв Верхарна политизируется, его увлекает социалистическая, революционная идея.

Верхарн покидает примелькавшиеся камерные сценические площадки. Действие «Зорь» вынесено на поля и улицы города, преобладают массовые сцены, совершаются величайшие исторические события, определяющие накал страстей, острую конфликтность сюжета, патетичность и декларативность стиля. Вместе с темой будущего в искусство Верхарна вторгся романтизм; и стилистика, и проблематика, и герои «Зорь» возвращают к романтической драматургии Виктора Гюго. Нечеловеческим усилием воли революционер Эрнъен поднялся до такой высоты, что смог увидеть зарю будущего. И так он превратился в исполина, в новое божество, в Спастителя.

Будучи уверен в том, что «боги устарели», Верхарн границу новой эры очерчивает таким именно героем, возлагающим на себя роль Всемогущего. В начале века поэзия Верхарна вышла на арену Бытия, существования во всеобщем, обобщенно-жизненном смысле. Всматриваясь в «лики жизни» (сборник «Лики жизни», 1899), Верхарн видел «буйные силы» (сборник «Буйные силы», 1902), «многоцветное сияние» (сборник «Многоцветное сияние», 1906), слышал «державные ритмы» (сборник «Державные ритмы», 1910).

Все могучее восхищает поэта, все «Владыки» — Монах, Полководец, Трибун, Банкир, Тиран, все «буйные силы», которые распоряжаются на безграничных пространствах поражающих воображение космических пейзажей. Но главный герой нового времени — «мыслитель, ученый, апостол», предвещающий грядущее, олицетворяющий неуклонное поступательное движение: «Мы живем в дни обновлений», «Все сдвинулось — горизонты в пути». Живое, поэтическое ощущение исторического потока насыщает поэзию Верхарна.

Мало-помалу «огромная интенсивная жизнь» возносится поэтом над реальным миром, выражает исполинский ритм идеального существования избранников судьбы и поистине пророческие видения становятся утопическими мечтаниями. Возникающую при этом абстрактность и декларативность сдерживал лиризм, исповедальность поэзии, воплотивший не сочиненный, а реальный образ человека бесконечного мужества, неисчерпаемой душевной энергии и огромных творческих сил — образ лирического героя, образ самого поэта. Утопические конструкции словно бы комментировались поэзией обыденного, «рядового» существования на данной, фламандской земле: параллельно создавался цикл «Вся Фландрия»,

поэтизировавший стихию народной жизни и традиционного народного сознания.

Оптимизму Верхарна внезапно был нанесен сокрушительный удар — началась мировая война. Поэт успел откликнуться на эту трагедию (сборник «Алые крылья войны», 1916), но и Верхарн, да и Аполлинер еще не могли осознать глобальный характер начавшейся катастрофы, они принадлежали началу века — Аполлинер даже не включил войну в число факторов, формирующих «новый дух»!

Литература

- Энциклопедия символизма. М., 1998.
Поэзия французского символизма. М., 1993.
Верлен П. Лирика. М., 1969.
Рембо. Произведения. М., 1988.
Аполлинер. Избранная лирика. М., 1985.
Верхарн Э. Избранные стихотворения. М., 1984.
Поэзия Франции. Век XIX. М., 1985.
- Андреев Л. Г.* Импрессионизм. М., 1980.
Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М., 1982.
Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1973.
Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967.
Фрид Я. Эмиль Верхарн. Творческий путь поэта. М., 1985.

Сюрреализм

Ближайшим предшественником сюрреализма было то «совершенно новое искусство», о котором писал Аполлинер. Само слово «сюрреализм» («надреализм») было заимствовано из фарса «Груды Тиресия». Однако между кубо-футуризмом и сюрреализмом прошла глубокая пропасть первой мировой войны, отделившей модернизм предвоенной «*belle époque*» от модернизма, на который легла тяжелая печать социальной катастрофы.

К числу самых знаменитых определений сюрреализма относится следующее: «Сюрреализм не побоялся стать догмой абсолютного бунта, тотального неподчинения, саботажа, возведенного в правило, и если он чего-либо ожидает, то только от насилия. Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, в толпу» («Второй манифест сюрреализма»). Это вызывающее заявление главаря сюрреализма Андре Бретона подтверждает, что «освобождение от морали» лежит в основе модернистского направления искус-

ства — и что с того момента, когда идея абсурдного мира нашла себе подтверждение в абсурдной социальной практике, в разгуле насилия, именно искусство вдохновилось пафосом тотального отрицания, даже самоотрицания.

Роль камертона, настраивавшего сюрреалистов на такое «тотальное неподчинение», сыграл дадаизм. 14 июля 1916 г. в Цюрихе был оглашен «Манифест господина Антипирина» — первый манифест новоиспеченного междunarодного объединения писателей и художников. Автором манифеста был румын Тристан Тцара. Средство от головной боли, которое фигурировало в названии, должно было привлечь внимание к той нарочитой и вызывающей бессмыслице, которую дадаисты швыряли своим слушателям: «Посмотрите на меня хорошенько! Я идиот, я шутник, я враль! Я отвратителен, мое лицо невыразительно, я маленького роста. Я похож на всех вас!»

«Дада ничего не означает», — повторяли дадаисты («дада» — слово из детского языка), весь смысл своей деятельности усматривая в отрицании, в «протесте против всего», в разрушении и уничтожении. Пообещав «плевать на человечество», они осуществляли свое намерение, создавая «стихи без слов», нагромождая бессмысленные звуковые сочетания. В пьесе Тцара «Первое небесное приключение г-на Антипирина» (1916) персонажи твердят каждый свое, не заботясь о смысле и стилистическом оформлении своих слов.

Доведя до сведения общественности, что «дада изо всех сил трудится над повсеместным утверждением идиотизма», дадаисты давали следующие рецепты производства «стихов»: «Возьмите газету. Возьмите ножницы. Подберите в газете статью такой длины, какой будет ваше стихотворение. Вырезайте статью. Затем старательно отрезайте составляющие эту статью слова и сыпайте их в мешок. Тихонько помешайте. Потом извлекайте каждое слово в любом порядке и тщательно приставляйте одно к другому».

Видно, что, став выражением воцарившейся в жизни нелепицы, восторжествовавшего абсурда, искусство само превратилось в нелепость и шумно отметило свою кончину. Однако дадаизм оставил в искусстве глубокий и непреходящий след, поскольку в малопочтенной форме сформулировал характерные принципы модернистской художественной техники.

Рецепт дадаистского стихотворчества — не просто игра (разного рода играми дадаисты действительно увлекались), но описание самых распространенных в авангардистской литературе и живописи приемов письма: дезинтеграция, расчленение на части, на фрагменты потерявшей смысл и цельный образ реальности, а вслед за этим монтаж, произвольное сочленение этих фрагментов, точно скопированных. «Взаимопроницаемость литературных и художественных границ была для дада постулатом» (Тцара) — таковой она и оставалась, приобретая все большее значение в искусстве XX в. Наме-

ренное «обесценивание искусства» вело к употреблению различных предметов, эстетической ценностью не обладающих, ширпотреба, рекламы и т.п.

Франко-немецкий писатель и художник Ганс (Жан) Арп писал, что «дада — это бессмыслица», но «дада в основе всякого искусства». Разбивая слова на «атомы», Арп сгружал их в непрестанно разрастающиеся горы, поражающие своей нарочитой нескладностью, угловатостью, своей прозаичностью. Свое искусство Арп именовал «конкретным» и до сюрреализма практиковал «автоматическое письмо». «Мы отбрасываем все, что было копией или описанием, чтобы позволить Элементарному и Стихийному действовать в полной свободе» — в соответствии с этим Арп каждое утро «автоматически» двигал рукой по бумаге, или же рассыпал по картону раскрашенные бумажки, или же выплескивал на лист белой бумаги чернила из бутылки.

По окончании войны нейтральная Швейцария перестала быть центром дадаизма. Часть дадаистов переместилась в Германию, сблизилась с левыми экспрессионистами, немедленно политизировалась в революционных условиях. Большая часть оказалась в Париже, где вскоре и образовалась довольно многочисленная группировка сюрреалистов со своей прессой и даже со своим «Бюро сюрреалистических исследований».

В 1924 г. был опубликован «Первый манифест сюрреализма». В этом документе **Андре Бретон (1896—1966)** дал определение сюрреализма, основываясь на понятии «автоматического письма». Сюрреалистический «автоматизм» был стимулирован психоанализом Зигмунда Фрейда, которым Бретон увлекся во время войны. Сюрреализм претендовал на выражение «абсолютного бунта», и фрейдизм подводил научную базу под такое отрицание всей современной цивилизации, превращая подсознание в единственный источник истины.

Для того, чтобы стать сюрреалистом, следовало — по рекомендации Бретона — «абстрагироваться от внешнего мира», писать (или рисовать) «быстро, без заранее намеченной темы», освободив себя от «контроля со стороны разума, от какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности». Художник-сюрреалист — всего лишь «скромный регистрирующий аппарат». Правда, менее всего с Бретоном, да и с сюрреализмом в целом, с его догматизмом, нетерпимостью, с его вызывающей агрессивностью, можно связать понятие скромности.

В том же 1924 году сюрреалисты памфлетом «Груп» откликнулись на смерть Анатоля Франса. Осыпая покойного всевозможными оскорблениями, торопясь «дать пощечину мертвецу», Бретон, Арагон, Элюар, Супо возвестили о «празднике похорон» традиционализма и реализма. И «Манифест» написан в тоне обвинительного

заклучения по делу таких «преступников», как логика, реализм, как роман. В качестве примера устаревшего стиля «простой информации» Бретон привел не что иное, как отрывок из романа Достоевского «Преступление и наказание», а в качестве образца сюрреалистического стихотворения «насколько возможно произвольное соединение вырезанных из газет заголовков и их частей».

Хотя сюрреалисты претендовали на то, чтобы «передвинуть границы так называемой реальности», Бретон в «Манифесте» сосредоточен на способах извлечения сюрреалистического эффекта. Среди них особое место занимало «сближение двух реальностей, более или менее удаленных», в соответствии с рекомендацией очень почитавшегося сюрреалистами поэта Пьера Реверди, близкого кубистам и Аполлинеру. Сюрреалистический образ — результат сближения реальностей, максимально удаленных, что создает впечатление абсолютной произвольности, господства чистой случайности при его возникновении.

В 1924 г. появилось эссе Луи Арагона (1897—1982) «Волна грез». «Грезы» — или «сны» — одно из ключевых понятий сюрреализма. Бретон также деспотизму логики противопоставлял «всемогущество грез». Человек становится сюрреалистом в то мгновение, когда внезапно набегают «волна грез», «обретающих характер видимых, слышимых, осязаемых галлюцинаций». Может быть, это и «волна сновидений»; Арагон рассказывает о том, как на сюрреалистов буквально обрушилась «эпидемия сна» («они засыпают повсюду»).

Погружаясь в грезы, сюрреалист вырывается из системы сковавших «я» социальных истин, потерявших свою цену: «родина, честь, религия, добро — трудно узнать себя среди этих бесчисленных вокабул». Сюрреалист «узнает» себя там, где царят «случай, иллюзия, фантастика, греза», где торжествует всемогущее «чудесное», способное «автоматически» сотворить новую реальность, «сверхреальность», способное создать некий синтез, снимая все противоречия реального и воображаемого, внешнего и внутреннего, материализма и идеализма. Чудесное по-сюрреалистически — это «реальное чудесное», «чудеса» в повседневной действительности.

Делая такую высокую ставку на решение кардинальных философских вопросов, сюрреалисты приметой «современных чудес» считали все то же аполлинеровское «удивление». Поэтому узлом сюрреалистического теоретизирования можно считать резко отличающийся от наукообразных размышлений Бретона озорной и иронический «Трактат о стиле» (1928) Арагона, заявляющий о создании «эффекта неожиданности», «эффекта удивления» как о главной задаче. Хотя бы такими способами: «Фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей меж собой, забвение уже сказанного», а также «смешение времен, замена предлога союзом, непереходного глагола переходным» и т. д., и т. п.

Конечно, это больше похоже на игру, на чисто формальное исполнение сюрреалистических заповедей, которое, однако, было заложено в самом принципе «соединения несоединимого». Слова диктуют свою волю мыслям, а не наоборот — в этом убеждал Бретон, ссылаясь на символистов, на авторитет Артюра Рембо: «Соотнеся гласные с цветом, они отвратили слово от его обязанности значить».

Стихи Бретона (сборники «Ломбард», 1919, «Свет земли», 1923, и др.) таковыми могут быть названы лишь с большим числом оговорок. Жанр «стихов в прозе» — или «прозы в стихах» — более всего подходил для словесного оформления «автоматического письма». Никакие элементы «правильного» стиха не могут появиться в потоке бесконтрольно рождающихся слов. Такой поток не может расчлениваться на строфы, организовать себя в системе рифмовки. К тому же сюрреалисты демонстрировали нежелание «писать стихи», заниматься презренным искусством. Они сливали искусство с «сюрреалистическим бытием»; поэзия «повсюду», она не сочиняется поэтами, но снимает кору искусственности с голоса подсознания.

Впрочем, амплитуда колебаний сюрреалистического — в том числе бретоновского — стихотворчества была весьма широкой, от «стихов-каталогов», свободных от каких бы то ни было признаков поэзии, до традиционных форм, которые сами по себе давали возможность усомниться в том, что они возникали «автоматически». Внешняя, формальная завершенность резко контрастирует с незавершенностью, шокирующей «ненормальностью» содержания, грамматически правильные фразы оформляют вопиющие нелепости.

Как обычно у французских сюрреалистов, космическое пространство в стихах Бретона совмещается с парижскими улицами и площадями. В карусели сбивающих с толку образов сливаются границы реального и нереального. Материя становится прозрачной пеленой, через которую проглядывает мир, растерявший все свои закономерности и предоставленный не ограниченной ничем власти всемогущего случая. Стихи содержат описание противоестественных состояний, удивительных происшествий и странных ощущений поэта, преобразующего их в деталь обезумевшего мира.

Первым сюрреалистическим, «автоматическим» текстом признано прозаическое произведение Бретона и Супо «Магнитные поля» (1919). Текст этот обнаруживает неудержимое стремление к дроблению, к распаду на детали, фрагменты, отдельные образы. Бессвязность — один из главных источников эффекта неожиданности. Всемогущая случайность монтирует картины на основании различия, а не сходства, на основе ассоциаций столь произвольных, что текст превращается в ребус, в замысловатую игру, до смысла которой добраться невозможно. Впрочем, такую задачу и не следует ставить, коль скоро речь идет о нарочитой бессмысленности, о

создании сюрреалистического шифра, призванного скрыть некую тайну, нечто «чудесное».

Рядом с бессвязными в «Магнитных полях» немало фрагментов более или менее связных, прямо отражающих, очевидно, грезы или же сновидения. Иные из них конкретны и наглядны настолько, что кажутся воспроизведением полотен художников-сюрреалистов, описанием тех жутковатых странностей, которые заполнили вскоре живопись. А многие вызывающе эротичны. Эотику сюрреалисты подняли до уровня важнейшего философского и поэтического принципа, не переставали восторгаться всемогущим «желанием», склонны были «эротизировать всю реальность». Среди сюрреалистических «чудес» особое и привилегированное положение занимала женщина. Судя по более поздним работам Бретона, сюрреализм — это способ извлечения особой «конвульсивной красоты», вызывающей эротическую реакцию.

«Надя» (1928) — «книга о себе»; с презрением пишет Бретон об устаревшей привычке «выводить на сцену персонажей» и сообщает о своем намерении рассказать об эпизодах собственной жизни, которые вводят в мир «ошеломляющих совпадений», случайностей и «чудес в повседневном». Хотя книга эта «о себе», но в ней все же появляется персонаж, пусть и призванный иллюстрировать идеи Бретона. Достаточно традиционно, вне техники «автоматизма» рассказывается об исполненной философского смысла случайной встрече с более чем странной, затем оказавшейся в психиатрической больнице молодой женщиной, истинным повседневным «чудом», некоей сюрреалистической загадкой.

Если Бретон при всем эротизме его произведений за женщиной пытался рассмотреть тайну, то Арагон за всеми тайнами видел женщину — источник любви и поэзии. В прозе Луи Арагона «Анисе, или Панорама» (1921), «Приключения Телемака» (1922), «Либертинаж» (1924), в поэзии (сборники «Огонь радости», 1920, «Вечное движение», 1924) господствует стихия ничем не ограниченного, дадаистского произвола, писатель откровенно забавляется, сочиняет каламбуры. Даже упражнения в «автоматическом письме» не отвлекли Арагона от аполлинеровской, дадаистской традиции. Герой первого романа Анисе стал поэтом — стал дадаистом, поскольку обнаружил склонность к «малоприличным крайностям».

В «Либертинаже» теоретический постулат Арагона сформулирован следующим образом: «Я никогда не искал ничего, кроме скандала, и я искал его ради него самого». «Скандалы» Арагона — это и есть аполлинеровский эффект «удивления», поэтический прием, посягающий не столько на общественную мораль (как обещание Бретона появиться на улице с револьвером в руке), сколько на «синтаксис» («я топчу синтаксис» — так определял Арагон свою сюрреалистическую задачу).

В произведениях Бретона бессвязность суггестивна, как в произведениях символистов, — в произведениях Арагона бессвязность «скандальна», она намекает не на сюрреальность, а на всякого рода «малоприличные» странности, шокирующие нелепости. Если и возникает некая «сверхреальность», то это царство любви, дьявольских искушений и наслаждений. Всемогущество любви подтверждается в центральном произведении арагоновской прозы 20-х годов, в «Парижском крестьянине» (1926). Книга эта декларирует и рекламирует сюрреализм, манифестом является «Предисловие к современной мифологии» (введение к этому произведению) — но для того, чтобы на подступах к «современной мифологии» оказаться, достаточно понаблюдать за «проходящими мимо женщинами». В «Парижском крестьянине» много исполненных лиризма страниц, рассказывающих о любви, о влюбленных, об улицах и садах, по которым влюбленные бродят.

«Парижский крестьянин» напоминает о жанре «стихов-прогулок» Аполлинера, хотя написана эта «прогулка» не стихами, а лирической прозой, капризной и прихотливой, без цели и плана, повинувшись случаю, с таким же желанием и умением придать поэтическое значение всему тому, что попадаетея по пути, улочкам Парижа, парикмахерским, чистильщикам ботинок и пр. Природу Арагон называет отражением своих представлений, но так старательно и поэтично ее изображает, что не оставляет сомнений в подлинности созданной им картины. И даже часто встречающиеся в тексте «коллажи», вмонтированные вырезки из газет, объявления, афиши воспринимаются уже не как нелепости, а как детали модернизированного городского пейзажа.

«Парижский крестьянин» завершается прославлением поэзии: «К поэзии стремится человек». «Поэтическое познание» приобретает для Арагона такое же фундаментальное значение, как и любовь; образ — основа «современной мифологии». Потребность в любви и потребность в поэзии — первопричина отступления от сюрреализма декларирующего сюрреализма «Парижского крестьянина», и последовавшего вслед за этим разрыва между Бретоном и Арагоном.

В 1930 г. появился один из многих плодов коллективного творчества сюрреалистов — цикл стихов, написанный Элюаром, Бретоном и Шаром, «Замедлить ход работы». Элюар писал, что совместный труд был предпринят с тем, чтобы «стереть отражение личности художника», — ведь одним из главных противоречий сюрреализма, обрекавших группировку на неизбежный распад, было противоречие между искусством и ремеслом, между потребностью художника в поэтической реализации личности и теми «работами», теми упражнениями в «автоматическом письме», которые навязывал Бретон.

Это противоречие проходит и через творчество Поля Элюара (1895—1952), предопределив в конечном счете отход этого поэта от сюрреализма, от Бретона, с которым он сотрудничал и в 20-е, и в 30-е годы (сборники «Умирать от неумирания», 1924, «Средоточие боли», 1926, «Непосредственная жизнь», 1932, и др.). Будучи причастен к тому «колдовству», которое увлекало сюрреалистов, Элюар вращался в карусели изощренных образов, уведившей его от постоянного желания писать об «осязаемом мире». Элюар так «умножал образы», что даже простое, интимное преобразовывалось в абстрактно-абсолютное, космическое, фантазмагорическое. Но и этот вымытый до состояния стерильности мир время от времени отодвигался, уступая место искреннему чувству и истинной поэзии.

С максимальным эффектом сюрреализм проявил себя в живописи. Сам принцип соединения несоединимого нагляден, а следовательно, живописен. Неожиданности лучше не иметь протяжения во времени, в одно мгновение полотно возбуждает эмоциональный шок. Словесное сюрреалистическое искусство тяготеет к созданию зрительного впечатления. Так называемые сюрреалистические «предметы» (или «объекты») — очень часто плод совместных усилий поэтов и художников.

Появление таких «предметов» для Бретона знаменовало осуществление сюрреалистической революции, а именно воссоединение реального, повседневного с «чудесным», субъективного с объективным, литературы с живописью. Предшественники сюрреалистов — кубо-футуристы, особенно дадаисты — использовали коллажи, «готовые вещи», отправляясь, как от аксиомы, от убеждения в том, что «любой предмет — произведение искусства». Но сюрреалисты попытались вернуть «предметам» отодвинутое дадаистами «романтическое», метафорическое значение. Бретон прямо сопоставлял сюрреалистические коллажи в живописи с поэзией кумиров сюрреализма Лотреамона и Рембо.

При всем разнообразии сюрреалистических экспериментов в живописи наметились два пути достижения «чудесного». Первый — непосредственное, по возможности «автоматическое» выплескивание подсознания, в результате чего возникали абстрактные полотна, заполненные цветными пятнами или странными человекоподобными фигурами. Второй — противоположное абстрактной нефигуративности предельно точное, даже фотографически точное воссоздание реальных предметов, которые поставлены в невозможные, противоестественные соотношения. На втором пути широкую известность приобрел бельгиец Рене Магрит.

Реализуя традиционные франко-бельгийские связи, группировка сюрреалистов в Бельгии сложилась почти одновременно с парижской. Несколько позже сюрреализм проявил себя в Сербии, под

прямым влиянием французского движения. Заметным стал к началу 30-х годов сюрреализм в Чехословакии, вновь благодаря ориентации чешских авангардистов на группу Бретона (весной 1935 г. Бретон и Элюар выступали в Праге с докладами о сюрреализме и чтением стихов).

Значительным был след сюрреализма в Испании, особенно в Барселоне, куда временами наезжал из Парижа Сальвадор Дали, немало содействовавший шумному успеху сюрреализма. Интерес к искусству Дали проявлял Гарсиа Лорка, не прошедший мимо сюрреалистического опыта (сборник «Поэт в Нью-Йорке», 1930), хотя «грёзы» в его стихотворениях по своему происхождению романтические. В Париже жил и испанец Хуан Миро, который представлял вариант нефигуративной живописи, тогда как «паранойя-критический метод», сочиненный Дали, ближе к «натуралистическому», «предметному» сюрреализму. Метод этот основывался на «ассоциации феноменов бреда», а опора на психическое заболевание (паранойя) имела в виду не только данный, индивидуальный случай.

С самого начала, с увлечения Фрейдом сюрреалистов привлекали всевозможные болезни как способ выключения разума из творческого процесса. Было организовано немало выставок картин, созданных душевнобольными людьми. А в совместном произведении Бретона и Элюара «Непорочное зачатие» (1930) заявлено о «попытках симуляции», т. е. о попытках воссоздания различных патологических состояний — дебильности, маниакальности, прогрессивного паралича и пр., — как состояний «сюрреалистических» (вспомним, что и Надя оказалась в психиатрической больнице).

Бретон давал медицинско-фрейдистскую интерпретацию творчества Дали. На его полотнах вызывающе нарушены и смещены пропорции, завязаны противоречащие здравому смыслу пространственные отношения, «персонажи» выполняют непривычные роли и в необычных положениях оказываются обычные вещи. Дали кромсает природу, то ставя точно скопированную деталь в противоестественные положения, то сочетая ее со странными оттисками полубезумных грёз.

В 30-е годы одна за другой организуются международные выставки (особенно нашумела парижская в 1938 г.). Группировки поклонников сюрреализма возникают в странах Латинской Америки. В 1928 г. в Париже появился кубинский писатель Алехо Карпентьер. Немедленно он был представлен Бретону и сблизился с парижскими сюрреалистами. В его романах появилось «чудесное». Однако это «чудесная реальность», своеобразная реальность экзотического континента и соответствующий ей «магический реализм». Такое «чудесное» расширяет, обогащает категорию реального, а не истощает ее на пути «бюрократизации» художественных приемов тех «фокусников», писал Карпентьер, которые упражняются в «соединении предметов,

которые никогда не смогут встретиться». Карпентьер ограничивал и сужал расширительное толкование сюрреализма, повсеместно применявшееся его сторонниками.

С бретоновской группировкой сотрудничал мексиканский поэт **Октавио Пас** (1914—1998). В его стихах игра слов выявляет относительность всего сущего, существование «меж двух скобок». Шокирующие сочетания несочетаемого у Паса — это сочетание взаимоисключающих понятий. Не только реальность, но и сюрреальность превращалась в «отсутствующее присутствие», в пустоту, в «ничто». Это «ничто» оказывалось сердцевиной и реальности, и грезы, и сновидения. А потому пустота заполняется забавной игрой слов, остроумной переключкой образов, превращается в чисто словесный лабиринт. У поэтов американского континента сюрреализм нередко разменивается на «темы», на рекомендации к сюрреалистическому образотворчеству — вот и Пас советовал «зачеркнуть то, что пишешь, написать то, что зачеркнуто».

Чем дальше, тем больше судьба сюрреалистического движения зависела от пропагандистской деятельности Андре Бретона. В марте 1941 г., покинув берега воюющей Европы, он посетил Мартинику. На этом острове Бретон нашел единомышленника в лице поэта Эме Сезера и разжег сюрреалистический очаг. В августе Бретон (вслед за Дали) появился в США, переместив туда центр сюрреализма (до этого времени лишь выставки знакомили американцев с очередной европейской новинкой). Накануне возвращения на родину Бретон пробудил интерес к сюрреализму на Гаити (Рене Деспестр и др.).

Во Францию Бретон вернулся весной 1946 г. Были предприняты энергичные попытки оживить сюрреализм и привлечь к нему внимание европейцев, устраивались международные выставки, появились новые журналы. Однако сюрреалистическое течение иссякает, разбивается на отдельные ручейки. Политизация сюрреализма порождала неразрешимые противоречия, конкретно-политические задачи никак не могли быть согласованы с бретоновским «чудесным». Бретон, словно вспомнив, что начинал он с «абсолютного бунта», возвещает «тотальное преобразование человека» с помощью воображения, поэзии и любви. В послевоенной Европе, обремененной тревогами и реальными заботами, вождь сюрреализма предстает запоздалым романтиком, то и дело уплывающим вдаль на волнах грез и «поэтических фикций».

Хотя сюрреализм не выполнил многих из шумно провозглашенных обещаний, постоянно возбуждал не только надежды, но и разочарования, хотя многие из сюрреалистических «чудес» — всего-навсего художественный прием, сюрреализм вошел в опыт искусства XX в. как его неотъемлемая, непреходящая составная часть. Сюрреализм открыл доступ к скрытым, не использованным ресурсам внутреннего мира каждого человека, мобилизовал мощные силы

подсознания как источника творчества. Сюрреализм закрепил приоритет личности, правда, ценою поспешного исчезновения с поля исторических сражений.

Литература

Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.

Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972.

Жанр «романа-реки» во французской литературе

Устойчивая традиция «романа-реки» — по распространенному во Франции наименованию, — т. е. традиция многотомного романа, является одним из очевидных подтверждений связи литературы XX в. с реализмом и романтизмом XIX в. Самым значительным явлением прозы конца века был 20-томный роман Золя «Ругон-Маккары», создававшийся в прямой зависимости от «Человеческой комедии» Бальзака. Потребовалось, однако, некоторое время, чтобы зависимость эта писателем была осознана.

Эмиль Золя (1840—1902) начинал, как и Рембо, с выражения ненависти и неверия, с противопоставления искусства обществу («мое искусство — отрицание общества»), «идеям», «выдумкам». В середине 60-х годов Золя увлекся позитивистской философией, потребовавшей заменить всякого рода «метафизику», т. е. науку гуманитарную, экспериментальной, лабораторной. Прямой перенос позитивизма в эстетику и литературу стал фундаментом натурализма.

Определение натурализма Золя дал в предисловии к своему первому значительному роману «Тереза Ракен» (1867). Оно сводится к следующему: писатель отождествляется с ученым, цель его «научная»; наука эта экспериментальная, романист подобен врачу, изучающему организм человека; изучается при этом не «душа», а «человек-зверь», «темпераменты, а не характеры», «существо физиологическое»; писатель описывает бесстрастно, «научно», нравственные понятия, идеалы не имеют для него никакого значения. Жанр соответствующего произведения определялся как «медицинский этюд», отнюдь не как роман.

В первоначальных заметках о «Ругон-Маккарах» Золя писал не о чем ином, как о «различии» между собой и Бальзаком. Золя намеревался написать роман «научный», исходя из «гипотез», очерпнутых в «работе по медицине». Не быть политиком, философом, моралистом — это и значит, по Золя, «не быть Бальзаком».

Однако, едва начав свое движение, Эмиль Золя попал в глубокую колею, проложенную французским реализмом. Уже в 1869 г., представляя план серии романов, он изменяет свой замысел, дополняет его задачей в духе Бальзака: «Изучить Вторую империю в целом, от

переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество <...> Роман, базирующийся на физиологическом и социальном исследовании, представляет человека во всей полноте...»

Впрочем, именно французскому натуралисту легче всего было в колее реализма оказаться, поскольку натурализм представляется крайней степенью существенных его качеств. И Бальзак исходил из сравнения человечества с животным миром, опираясь на естествоиспытателей — правда, положил в основу своей эстетики понимание человека как существа социального, исторического в первую очередь. И Флобер полагал, что следует «только описывать», бесстрастно изучая «мир цвета плесени». Ученик Флобера Ги де Мопассан тоже повторял, что писатель «лишь наблюдает» и что «факты говорят сами за себя». К такому выводу подводил писателей процесс превращения «Робеспьеров в лавочников», в «антигероев», в «мужчин-проституток», наподобие «антигероя» романа Мопассана «Милый друг» (1885).

Признаком современного романа Золя считал появление вместо «героев» (какими они были у Бальзака) обыкновенных, рядовых персонажей, не возвышающихся над средой, прикованных к этой среде как следствие к причине. Детерминизм доминировал, человек терял свою автономность и самостоятельность. После Флобера, по словам Золя, восхищавшегося автором «Госпожи Бовари», роман в традиционном понимании себя изжил, уступив место «исследованию», «этюду», «заметкам о жизни», без привычных «выдумок», без интриги и сюжета.

Возвращение к Бальзаку ни в коей мере не было повторением пройденного. Оно означало трансформацию натурализма на уровне метода Бальзака, вследствие чего возник уникальный «реалистический натурализм» или же «натуралистический реализм» Эмиля Золя.

В этом уникальном опыте принцип детерминизма стал важным политизирующим, демократизирующим искусство фактором. Коль скоро человек предстал продуктом среды, воздействие на среду гарантировало изменение условий жизни человека и даже самого человека. Поэтому лишь на первый взгляд может показаться ничем не подготовленным вторжение политики в творчество Золя. Уже летом 1870 г. печатался «политический» (по определению Золя) роман «Карьера Ругонов». Постоянное, едва скрытое или явное присутствие политики, возрастание ее реальной роли с каждым этапом пути писателя, вплоть до признания в том, что он постоянно «наткнулся на социализм», вплоть до реализации этой «встречи» в эстетике отличает Золя от Бальзака как писателя иной эпохи, конца века. Золя может быть понят только в связи с этой эпохой, от событий 1870—1871 годов, франко-прусской войны, революции, Коммуны до дела Дрейфуса — так же как его герои принадлежат

историческому моменту от правого переворота 1851 г. до «разгрома», до войны и Коммуны, т. е. эпохе Второй империи.

Объектом писательского исследования и был этот «момент», что естественно для наследника Бальзака, бравшего на себя роль историка, «секретаря» общества. Хотя роман и называется «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в период Второй империи», он не является семейным романом в собственном смысле этого слова. Отдав дань идее наследственности, т. е. позитивизму с его «естественными историями», Золя использовал ее преимущественно для того, чтобы связать воедино слишком обширный жизненный материал, связать или переходящими из романа в роман персонажами, или же их родственниками, то бишь одной семьей, двумя ее ветвями.

Вместе с тем единый корень дает писателю возможность осуществить «идею равенства», осуществить демократизацию искусства. Об этой существенной особенности искусства Золя писал очень высоко ценивший его Генрих Манн: «Роман, снимающий покровы с жизни, дающий широкую картину всех человеческих отношений в их взаимосвязи и движении, уже по самой своей природе связан с идеей равенства». И далее: «Масса, предмет и цель его труда, должна стать его принципом также и в части формы... Пусть его книга будет написана как бы самой массой!»

Искусственным можно посчитать то, что Ругоны и Маккары по воле их создателя представляют чуть ли не все уровни общества, от рабочего и крестьянина до финансиста и министра. Но ничего искусственного нет в том, что на любой уровень прорастал единый корень в том обществе, в котором исходные возможности были уравниены Французской революцией — о чем много писал Бальзак. Золя признавал, что «до 89 года» его роман был просто «невозможен».

Каждый из романов, входящих в эпическое полотно, несмотря на эти связи, воспринимается как произведение вполне самостоятельное, со своим объектом, своим героем и своей частной историей, завершенной в каждом данном случае. Однако Золя — автор не просто многих романов, но трех больших циклов¹.

В многотомности — эпическая природа искусства Золя, его своеобразие как писателя «позитивного» XIX в., вдохновленного

¹ «Ругон-Маккары» состоят из следующих романов: «Карьера Ругонов» (1871), «Добыча» (1871), «Чрево Парижа» (1873), «Завоевание Плассана» (1874), «Проступок аббата Муре» (1875), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876), «Западня» (1877), «Страница любви» (1878), «Нана» (1880), «Накипь» (1882), «Дамское счастье» (1883), «Радость жизни» (1884), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887), «Мечта» (1888), «Человек-зверь» (1890), «Деньги» (1891), «Разгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893). Позже были написаны еще два цикла: «Три города» («Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1898) и «Четвероевангелие» («Плодовитость», 1899; «Труд», 1901; «Истина», 1903. Четвертая часть написана не была).

идеей научного прогресса и устремленного к всеохватывающему познанию природы и общества. Как и Бальзак, Золя отправлялся от общей идеи, общего плана, такой объект и такой метод предполагавшего. Движение общества после революции 1789 г., по убеждению Золя, — движение вперед, по восходящей. «Я оптимист», — заявлял он, внося тем самым диссонанс в нараставший к концу века пессимистический тон. Конечно, и для него уже не стало высшего авторитета, нет всемогущего Бога, но новыми богами стали для него Наука и Республика.

«Все — в Природе», — убежденно повторял Золя — а Природа и есть «Все», сама Жизнь, которая и заключает в себе гарантию прогресса, Красоту и Истину. Из этой почвы произрастало искусство Золя, приобретая эпический пафос и качественно трансформируясь от позитивистско-натуралистического вначале до натурфилософского понимания жизни, понимания романтического в конце пути. Пришедший к заключению на первых порах, что «романтическая школа мертва», крайне непочтительно отзывавшийся о самом Викторе Гюго, Золя был привержен романтической идеологии (например, Жюлю Мишле), что в немалой степени определяло его метод — метод «романтизированного натурализма».

Бальзак претендовал на роль секретаря общества — «охватить все, проникнуть в мощный жизненный поток» намерен писатель Пьер Сандоз, герой романа «Творчество», явно выступающий от имени Эмиля Золя, повторяющий его теоретические декларации. В определенный момент эти декларации не отличались от тех принципов, которыми в своей практике руководствовался другой персонаж романа, художник Клод Лантье. Лантье — создатель искусства «пленэра», «светлой юной живописи», т. е. живописи импрессионистической.

Позитивистская закваска буквально приковывала Золя к современности, к «нашему времени». Исторические сюжеты Золя не привлекали, не имела для него существенного значения и художественная традиция за пределами XIX в. Он интенсивно переживал лишь данный момент, который стал его личным жизненным опытом. «Жизнь, а не философствование», непосредственное наблюдение на «пленэре», прямой контакт с объектом — все это сближало эстетику Золя и эстетику импрессионизма. Не «душа» интересовала Золя, который по-позитивистски сближал и отождествлял законы, управляющие «камнем на дороге и мозгом человека», а совокупность «природных» психофизиологических реакций на внешний мир, подобных импрессионистическим впечатлениям.

Однако дерзкие замыслы Клода Лантье в романе «Творчество» не осуществились, и, осознавая свое бессилие, художник убивает

себя. Причины этого поражения великого по своим задаткам мастера определены Сандозом, и они совпадают с теми претензиями, которые сам Золя предъявлял импрессионистам, — подчинение жизни искусству, замена этого источника иллюзией, вырождение искусства в ремесло, в прием. Сандоз осуждает Клода, гибель художника подтверждает незыблемость и очевидность его основополагающего убеждения: «только сама жизнь, только природа может быть настоящей основой для творчества».

В финале романа Сандоз дает еще одно объяснение трагического исходу дерзаний Клода — трагедия была predetermined «эпохой», «концом века», ибо это эпоха «разрушений», это «крушение века», когда даже сам воздух отравлен. Золя был далек от идеализации привораживавшей его современности. Проходящий через весь цикл мотив «дурной крови», физиологического вырождения, генетически заданного, фатального, подкрепляет то общее впечатление деградации, которое передают романы Золя, деградации социальной. И под его пером герои превращаются в антигероев, обретают облик не просто существ незначительных, но «свиной», низость которых безмерна. Конфликты заменяются интригами, классы сосуществуют в процессе всеобщего разложения, которое распространяется и на рабочих («Западня»), а воплощением растленной Империи стала дочь прачки, проститутка Нана («Нана»).

Разложению, однако, сопротивлялся главный источник эстетического — сама жизнь. Буржуазное в романе «Чрево Парижа» — растленное, подлое, жестокое. Но Клод Лантье видит в этих лавочниках и нечто живописное, колоритное. Золя необыкновенно расширил сферу реализма, увидел поэзию на рынке, в овощах и сырах, в магазине, на заводе и в лаборатории, на провинциальных улицах и улицах Парижа. Предваря искусство XX в., предваря «новый дух» Аполлинера и Верхарна, Золя вводил в искусство весь бесконечный, многокрасочный и полный сил мир, проницательно и пророчески улавливая то новое, современное, что предвещало наступление новой эпохи, — будь то войны, революции или же биржи и универмаги, гигантские экономические механизмы, гигантские заводы и разрушительные катаклизмы. Каждый из таких феноменов становился объектом изображения, темой романа, а их совокупность составила мощное эпическое полотно.

Воспетая писателем «всеобщая», «животная» жизнь выполняла и определенную социальную функцию альтернативы «свинскому обществу». В романе «Жерминаль» Золя, по его словам, «выдвигает вопрос, который станет наиболее важным в XX веке», а именно «борьба труда и капитала». Эпическая живопись Золя заставляет воспринимать столкновение классов как грозное, величественное и

эпохальное явление природы. В романе «Разгром» писатель вернулся к теме революции и еще прочнее связал классовую борьбу, революционное насилие с самой сутью отрицаемого им «больного» общества, с «болезнью века». И соответственно фундамент нового общества Золя стал укреплять с помощью идеализированной силы «здоровых животных» — в их числе крупный торговец Октав Муре («Дамское счастье») и крупный биржевик Аристид Саккар («Деньги») наряду с крестьянином Жаном («Разгром»).

Вопиющие социальные контрасты, имеющие своим последствием опасную конфронтацию классов, изображены в трилогии «Три города». «Бандиты» отодвинуты на второй план, на первом оказывается новый для Золя персонаж — правдоискатель, евангелист, борец за истину и справедливость. Все три тома связаны его судьбой, его поисками, его выбором. Священник Пьер Фроман утратил веру, что вынуждает его, не надеясь на высшие силы, брать ответственность на себя, выбирать свой путь самостоятельно — как пришлось во время дела Дрейфуса выбирать самому Золя, избравшему позицию мужественного противостояния могущественным политическим силам, целому общественному строю.

Последние романы Золя обращены к будущему, в них закладывается социально-нравственный фундамент нового века, строится здание грядущего — здание утопии.

Анатоль Франс (наст. фамилия Тибо; 1844—1924) также начинал с увлечения наукой, позитивизмом, натурализмом. Но увлечения эти прошли быстро. Как и Золя, Франс осознавал свою принадлежность «концу» — концу века как завершению определенного исторического цикла, в котором этапное значение имела революция 1789 г. Однако, если Золя локализовал «свинское» существование Второй империей или Третьей республикой, то для Франса тупиковыми и катастрофическими представлялись как результаты социального прогресса, так и любые попытки кардинальных перемен.

В мире Франса не оставалось места для Бога, для любых богов. Благожелательно, но иронично он рассматривал все верования, предпочитая жанр таких «ревью», «суждений» («Суждения господина Жерома Куаньяра»), где фабула вытеснена выражением «суждения», обменом мнениями. Речь прямую Франс предпочитал заменять речью непрямой, он охотно одевал маски, использовал различных подставных лиц и тем самым утверждал идею множественности равноправных точек зрения, относительности истины.

Эрудиция Франса была свойством его жизненной позиции. Восприимчивость Франса была поистине удивительной, культура прошлого словно оживала и увековечивалась в его искусстве. Свой-

ственный ему культ книги нашел выражение в особом жанре его собственных сочинений, нередко оформленных в виде «рукописи», «научного комментария», который публикуется писателем, не претендующим на авторство, но выступающим в излюбленной роли книжника, библиофила.

Эрудиция Франса сигнализировала о распаде целостности, о принципиальной антисистемности его мировоззрения. В этом основа фрагментарности, «новеллистичности» всего творчества Франса, а не только в «краткости и точности как отличительных признаках французской традиции» (по определению Франса). Эстетика, по Франсу, — «воздушный замок», как и наука («Но нет никакой этики. Нет никакой социологии. Нет даже биологии»). «История — не наука; она — искусство», результат воображения и субъективного эмоционального восприятия. Руководят человеком «инстинкт и чувство» — исходя из такого постулата Франс и строил «воздушный замок» своей собственной эстетики.

В 80-е годы Франс стал одним из видных представителей импрессионистической критики. Все точки зрения, полагал он, относительны — и все допустимы, так как задача критика — «самовыражение», рассказ о «похождениях души среди шедевров». «Мы замкнуты в себе» — человеку не дано выбраться за пределы своего восприятия мира.

Поскольку Франс на все взирал с позиции «благожелательной иронии», он избегал крайностей, осудил декаданс («они больны»), не увлекался «писанием ни душемутительных романов, ни отравляющих жизнь физиологических трактатов». При всей ироничности Франса, он обладал необыкновенно прочными для того времени корнями — корнями многовековой культуры.

Афишированный субъективизм раннего Франса вступал в очевидное противоречие с материалом функционирующего по своим законам искусства. Будучи убежден в том, что каждый художник больше получает извне, больше берет, чем дает, он изучал искусство в соотнесенности создаваемого с усвоенным, а значит, объективно существующим, реальным, историческим. Писатель прежде всего берет язык, а в языке содержится «здоровый запах родной земли». «Душу родины» видел Франс увековеченной в словарях, что определяло особую к ним любовь этого библиофила.

«Предки мои, будьте благословенны», — восклицал Франс, ощущая свою принадлежность национальному характеру. «Французский гений» был для него непреходящей ценностью, критерием оценки искусства, залогом жизнеспособности и высокого качества.

Чем более Анатолий Франс укреплялся в пессимистической оценке итогов социальной эволюции, тем прочнее становилось его доверие природе. «Благожелательная ирония» предполагает снисходительное приятие «человеческой природы», плоти и духа одновре-

менно, человека обыкновенного, грешного — наподобие аббата Жерома Куаньяра, этого образца человечности. Куаньяр и его ученик Жак Турнеброш, герои самых показательных произведений Франса конца XIX в. «Харчевня королевы Гусиные Лапы» (1892) и «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893), — примерные последователи Эпикура и святого Франциска Ассизского. Приключениями их «жалкой», но ненасытной «человеческой природы», а также великой ученостью, множеством суждений, мнений, размышлений насыщены эти книги.

«Благожелательная ирония» предоставляла возможность вырваться из исторического тупика. В беседах аббата Куаньяра Франс видел «пророческое презрение к великим принципам нашей Революции». Существенных различий между «образами правления» Куаньяр не замечал, а потому не доверял «мятежам», предпочитая постепенное «обтачивание» общественного организма.

Отрицательное отношение Франса к революциям происходило прежде всего из отрицательного отношения к последствиям революции 1789 г. И Франс запечатлел процесс превращения «Робеспьеров в лавочников», героев в антигероев, и далее в антилюдей — в пингвинов, омерзительных птиц. Эволюция Франса в первую очередь связана с осмыслением этого процесса. Этапным на этом пути был четырехтомный роман «Современная история» (1897—1901)¹.

Анатоль Франс выражал свое восхищение Бальзаком: «Это поистине бог!» «Что-то бесовское» видел Франс в способности писателя организовать жизнь несметного количества персонажей «Человеческой комедии». «На редкость зоркий историк общества своей эпохи» — так оценивает Франс поражающего его воображение мастера.

Историком своего времени стал и Франс. В отличие от Бальзака он, однако, считал историю «сбором нравоучительных сказок» и вовсе не случайно всю свою жизнь сочинял сказки — и до, и после «Современной истории». Историк не в состоянии раскрыть связи между явлениями, по мнению Франса, которого совершенно не удовлетворяли те связи, которые устанавливал позитивизм, те законы наследственности, которые распоряжаются в «Ругон-Маккарах».

В отличие от Бальзака и Золя Франс создавал свой романский цикл, не обладая никакой глобальной эпической идеей, не имея даже предварительного плана. Отчасти это объясняется публицистической задачей, которая приковывает писателя к современности и превращает роман в подобие хроники текущих событий, в раз-

¹ «Под городскими вязами» (1897), «Ивовый манекен» (1897), «Аметистовый перстень» (1899), «Господин Бержере в Париже» (1901).

вернутый к ним комментарий. Оперативность Франса поистине удивительна, если вспомнить, что совсем недавно он даже прямые оценки современного общества поручал Жерому Куаньяру, жившему в XVIII в. В каждом томе «Современной истории» изображена Франция тех дней, когда этот том создавался. Тем самым Франс подтверждал и развивал традицию реализма XIX в., создававшего эпическую хронику современности (начиная со Стендаля: «Красное и черное» — «хроника XIX века»).

Но в цикле Франса сказались и «новеллистичность» его миро-восприятия, сомнение в способности любой идеи, любого знания охватить целое и систематизировать разрозненный жизненный материал. В своей основе «Современная история» осталась невероятно разросшимся циклом новелл, которые не имеют завершения на основе целенаправленной социальной практики. Не оговорка слова Бержере, адресованные любимой собачке: «Этот мир я <...> изучаю, но ни ты, ни я никогда не узнаем, что мы здесь делаем и зачем мы здесь».

Мысли доверено познавать, комментировать, сомневаться — это и есть единственно доступная и соответствующая рангу «животного мыслящего» практика, это и есть действие. Действие, по убеждению Франса, исторически опорочено, действие — это фанатизм и упрощение сложной жизни. «Действовать — значит вредить», — говорит Бержере.

«Современная история» — это скорее современная «человеческая комедия». Менее всего Франс рассказывает «истории». В основе сюжета тетралогии хрупкая и непоследовательная линия семейной драмы и столь же прерывистая линия интриг аббата Гитреля, пытающегося стать епископом. Но в четвертой книге даже имя этого аббата не упоминается, да и в прочих не это самое главное. Деление романа на четыре части не очень-то обоснованно, они связаны меж собой даже больше, чем иные главы внутри тома.

Роман в целом строится на контрастном сопоставлении двух параллельно развивающихся уровней — мысли Бержере и деятельности всех прочих, «антигероев», ибо они лишены способности мыслить, но в избытке «вредят» своей практикой. Пересекаются два уровня сначала благодаря «вредной» деятельности супруги г-на Бержере, наставляющей ему рога.

Бержере — преподаватель филологического факультета одного из провинциальных университетов — существо, преимущественно рассуждающее. Появляется он в беседах и ради бесед, как Жером Куаньяр. Различие в том, что впервые герой Франса поставлен в типические обстоятельства современной эпохи, определен его реальным положением, общественным, материальным, семейным.

Когда герой оказался в самом смешном и пошлом положении роконосца, когда в Бержере вспыхнула потребность в немедленном

действии, стало очевидным, что они несовместимы, действие и мыслящий герой. Реакция Бержере сразу же усложнилась множеством ассоциаций, колоссальной эрудицией, потонула в сомнениях и противоречиях, а в результате он «перестал понимать, что произошло». Поступок Бержере совершает нелепый (выбрасывает ивовый манекен, этот символ пошлости и зависимости), тем не менее статичный характер «мыслящего животного» эволюционирует, а главное, эволюционирует мысль героя.

В тот момент, когда г-жа Бержере покидает семью, начинается вторая половина романа, все признаки романа семейного исчезают. Адюльтер, эта традиционная тема истории семьи, превращается в тему важности государственной, поскольку измены, интриги, ложь, ханжество — все это характеризует общество, высшее столичное общество, механизм государственной политики. Интриги вокруг дела Дрейфуса переплетаются с делишками Гитреля и его высокопоставленных доброхотов, создавая впечатляющую картину всеобщего разложения. Объект сатирического разоблачения укрупняется от провинциальных нравов до социальной системы Третьей республики. Соответственно укрупняется и политически определяется обобщающая, комментирующая мысль Франса и его размышляющего героя.

Для достижения свободы Бержере достаточно было справиться с манекеном. Верность истине и справедливости сама собой превращает героя романа, сражающегося с собственной женой, в защитника Дрейфуса. В сфере мысли Бержере свободен абсолютно, он властвует и над прошлым, которое воссоздается в его исследованиях, и над настоящим, в тайны которого он проникает.

И даже над будущим. С удивительной прозорливостью, словно прочитав не только историю веков прошедших, но и века XX, Франс устами Бержере заявил: «Если бы мы могли предвидеть то, что произойдет, нам осталась бы только умереть, и мы, может быть, пали бы, сраженные молнией скорби и ужаса».

Правда, Франс предполагал, что с помощью мысли можно представить себе образ общества более справедливого: «Не возбраняется возводить постройки на острове Утопии». И в этом Франс предсказал начавшееся столетие.

Тем паче, что в первые его годы Франс, как многие, увлекся идеей социализма, в «Современную историю» ввел даже рабочего, к речам которого с интересом прислушивается Бержере. Приветствовал Франс русскую революцию 1905 г., а затем и Октябрьскую революцию. Такое увлечение прямо определялось крайне мрачной оценкой итогов человеческой истории, результатов социального прогресса.

Итоги увековечены в гротескном символе — в образе «пингвинии». Жанр «Острова пингинов» (1908), очередной сказки Анатоля Франса, отличается, само собой разумеется, от «жизнеподобной» хроники «Современной истории». Однако именно «Остров пингинов» ближе всего тетралогии Франса. «Остров пингинов» — сказочная история человечества, ступок, «конспект» содержания

«Современной истории». Эта сказка может быть названа одним из первых подлинно исторических трудов Франса, к этому времени отходившего от своей уверенности в том, что история ничего, кроме собрания сказок, собой не представляет¹. Сам жанр исторического сочинения не только служит созданию обычного для Франса комического эффекта, реализуясь в форме сказки, не только «благожелательно» пародирует книжность раннего Франса, но, свидетельствуя об обретении историзма, доказывает формирование иной формы эпического повествования, нежели многотомный «роман-река».

«Остров пингинов» предвещает то значение, которое в литературе XX в. приобретут условные, фантастические, «сказочные» способы осмысления действительности, предвещает свободный язык современного эпоса.

Фантастика Франса — выражение исторического тупика, осознанного писателем у порога нового века, развитие до парадоксального предела, с одной стороны, образа буржуа, выродившегося в пингвина, с другой — революционера, превратившегося в «осата-невшего ангела». Интерес к социализму как возможной альтернативе «пингвинии» не освободил Франса от постоянного недоверия к «мятежам».

От недоверия к Французской революции, которая не только один несправедливый строй заменила другим, но и осуществила эту задачу самым ужасным способом — с помощью террора. Франс всматривается (роман «Боги жаждут», 1912) в политический и психологический механизм фанатизма, всматривается в лица тех деятелей истории, которые не способны были взглянуть на себя критически, иронически, которые свои идеи превращали в новое божество, а себя в служителей этого Бога. Добродетель становится своей противоположностью тогда, когда она утверждает себя любой ценой — ценой революционного насилия.

Неизбежно в таком случае «побежденный Бог обратится в Сатану, победоносный Сатана станет Богом», революционер станет тираном, а тиран возглавит оппозицию, — так и происходит в последнем романе Франса «Восстание ангелов» (1914), где на головы ошеломленных «пингинов» буквально с неба сваливаются бунтующие ангелы.

«Победа — это дух», «в нас самих, и только в нас самих» должно быть побеждено зло — такими словами завершает этот роман Анатоль Франс, таким выводом из истории «пингвинии», из истории бесконечных переворотов, которые ведут только к повторению уже пройденного, к «истории без конца».

Безжалостный приговор уходящему веку вынес и **Ромен Роллан (1866—1944)**. Обнаружив симптомы тяжелой социальной болезни,

¹ Подтверждением является и публикация в 1908 г. двухтомного труда Франса «Жизнь Жанны д'Арк».

признаки упадка и деградации, Роллан призвал к возрождению человека, к созданию нового человека как условию преобразования общества. Источник обновления Роллан видел в искусстве и уподоблял эстетику этике.

Само собой разумеется, Роллан не мог довольствоваться реализмом «в духе Флобера», отрицанием, бесстрастным описанием. Общество, погибающее от эгоизма и бездуховности, может быть изменено только «великими душами», Героями, их нравственным примером. В поисках подобных образцов Роллан вышел за пределы национальной художественной традиции. Будучи студентом, в 1887 г. Роллан обратился с письмом к Толстому, как «путеводной звездой». В начале века им будет написана «Жизнь Толстого», наряду с другими «героическими биографиями» («Жизнь Бетховена», «Жизнь Микеланджело»).

Во французской истории Роллана привлекал период добуржуазный, привлекала «героическая эпопея Франции», начиная от Карла Великого и до революции 1789 г. Начиная Роллан как драматург, в 90-е годы писал пьесу за пьесой. Театр отвечал потребности Роллана в трибуне, в искусстве действенном, способном оказать прямое и немедленное воздействие на сознание. В драматургической практике сформировалась эстетика раннего Роллана, возник его призыв к созданию «нового искусства для нового общества» (в предисловии к книге «Народный театр», 1903).

Театр Ромена Роллана отличался как от символистского, так и от реалистического, вдохновленного идеей объективности и правдоподобия, эстетикой «четвертой стены». Роллан намеревался «слить зрителя и сцену», вовлечь зрителя в театральное действие. В основе роллановской театральной эстетики — социально грандиозная, подлинно эпическая задача, подлинно эпический стиль: «Действие широкого размаха, фигуры, сильно очерченные крупными штрихами, стихийные страсти, простой и мощный ритм; не станковая живопись, а фреска; не камерная музыка, а симфония. Монументальное искусство, творимое народом и для народа».

Роллан был профессиональным музыкантом, автором многих работ по истории музыки, и в немалой степени именно музыка формировала своеобразный роллановский эпос, нацеленность на «извечные основы и тайны». «Проникать в самую сущность стихии, постигать ее сокровенные силы» — эту задачу музыки Роллан переносил на искусство словесное.

Под влиянием дела Дрейфуса, по признанию Роллана, в нем «пробудилась Французская революция» — возник «Театр Революции», самая значительная часть роллановской драматургии¹. Конк-

¹ «Волки» (1898), «Горжество разума» (1899), «Дантон» (1900), «14 июля» (1902), «Игра любви и смерти» (1925), «Вербное воскресенье» (1926), «Леониды» (1927), «Робеспьер» (1939).

ретно-историческое воссоздание революции, к которому стремился Роллан, как и Франс, глубоко изучивший революционную эпоху, и здесь соединяется с главной задачей его театра — утверждением «самого важного — энергии души, величия, героизма».

Сама по себе такая задача возвращала к романтической традиции, несмотря на отрицательное отношение Роллана к «яду идеализма», к «иллюзиям», которыми грешили романтики, к «риторике». «Преобладанию слов над вещами» Роллан решительно противопоставлял правду, «действительность как она есть». Роллановский вкус к «реальным вещам», к Жизни, к Природе уравнивал его увлечение «сокровенными силами», «моральными истинами», что оборачивалось риторикой.

«Гаргантюа в шекспировском вкусе» — таков Дантон в интерпретации Роллана, привлечшего для характеристики этого героя неоспоримых авторитетов, Рабле и своего любимого Шекспира. «Любить женщин!» — призыв Дантона содержит в себе вызов всем «идеалистам» и «умникам», политикам, жертвующим человеком во имя абстрактных принципов.

Между политикой и нравственностью Роллан усматривает зазор. Робеспьер и Сен-Жюст столь преданы революционной идее, что сделали ее самоцелью и поставили выше человека, выше дантоновской любви к жизни и ее радостям. «Идеи не нуждаются в людях» — такими словами завершает дискуссию Сен-Жюст, благословляя тем самым гильотину как самое эффективное средство совершенствования человека и общества. «Боги жаждут» — революция требует крови. Вместе с тем Роллан ощущал и передавал ее эстетику, эстетику «действия широкого размаха», «стихийных страстей». Особенно в пьесе «14 июля», воспроизводящей музыку революции, красочный образ ее главного действующего лица, народа. Живописная яркость красок, эффектная зрелищность, резкость контрастных тонов, торжественность речей — все это напоминает о романтиках, о Гюго.

Появление «романа-реки» в творчестве Роллана было предопределено, так как «героическая эпопея» означала для него не просто жанр, но образ мысли и образ жизни. Вслед за «эпическим циклом» драм о революции — десятитомный «Жан-Кристоф»¹.

Приступая к созданию своей «реки», Роллан так определял ее основополагающие черты: «Герой — это Бетховен в сегодняшнем мире. <...> Мир, который видишь из сердца героя, как из центральной точки». Появление такой «центральной точки» означало обращение к новому источнику эпического — к Личности. Герой романа окончательно порывал со статусом «лапочника», приобретал статус Бетховена, Гения, наделенного максимальными творческими потенциями.

¹ «Заря» (1904), «Утро» (1904), «Отрочество» (1905), «Бунт» (1906), «Ярмарка на площади» (1908), «Антуанетта» (1908), «В доме» (1909), «Подруги» (1910), «Неопалимая купина» (1911), «Грядущий день» (1912).

Даже имя героя романа — Жан-Кристоф Крафт — символично, в нем обозначены эти возможности, эта функция гаранта роллановского оптимизма, его ставки на будущее («важно не то, что было, а то, что будет»). «Крафт» — «сила», «сила природы» (нем.), Жан — Иоанн Предтеча, крестивший Христа. Кристоф — св. Христофор, переносивший Христа через реку. Особый смысл и предназначение героя намечены происхождением Крафта, его рождением в приграничной области Германии, а затем переездом в Париж. Жан-Кристоф — реализация любимой идеи Роллана о всемирном братстве, единстве человечества.

Еще одна особенность роллановской «реки» сформулирована в «Диалоге автора со своей тенью» (предисловие к первому изданию «Ярмарки на площади», 1908). Тень — это, естественно, родственно близкий автору герой, но автор готов следовать за собственной тенью по пути к истине, к будущему. Самое существенное и сокровенное в себе автор обнаруживает, устанавливает с помощью этого необычного двойника, с помощью необычного монолога, в котором сливаются голос автора и голос героя. Образ «героя-автора» придает органическое единство повествованию, которое порой кажется разностильным.

По определению Роллана, композиция «Жан-Кристофа» — музыкальная, «четырёхчастная симфония». Части этой симфонии — этапы становления героя, музыка его души, бесконечная и бесконечно меняющаяся гамма чувств и ощущений, возникающая при соприкосновении с внешним миром. Начиная со смутных образов, возникших у новорожденного, и кончая впечатлениями всей жизни, проносимыми в угасающем сознании умирающего.

Основополагающий принцип эпопеи Роллана — лирический, поэтический. Роман свой он называл «поэмой в прозе» и заявлял, что «решительно порывает со всеми условностями, утвердившимися во французской литературе». Роллан говорил, что пишет не роман, но «символ веры». Его задача — создать новое человечество — предполагала очищение, обновление, возвращение к душе, предполагала высвобождение духовной энергии в свободном течении «романа-реки», пренебрегающем любыми условностями.

«Поток» в «Жан-Кристофе» не перерастает, однако, в поток сознания героя романа. Монологичность определяется скорее функцией автора, нежели героя. В романе нередко говорится «мы» (автор и его «тень»), есть обращение к герою («ты»), присутствие автора очевидно все время, и «тень» — как ей и положено — послушно следует за своим создателем. Кристоф слишком часто говорит голосом самого Роллана, и местами текст романа ничем не

отличается от роллановской публицистики. Например, в книге «Ярмарка на площади» Кристоф — уже и не тень, а псевдоним автора, осуществляющий в слегка беллетризированной форме обзор культуры Франции начала XX в. И не «глазами Оливье», а своими собственными глазами видит Роллан «Францию истинную», подставляя на свое место этот символ французского духа, противопоставленный «ярмарке на площади».

Роллан не смог избежать возникающей при этом опасности превращения «тени» в иллюстрацию. Мысль автора тяготеет над героем, опережает его, ожидает на каждой ступени, подводя итоги и намечая дальнейший путь. И каждый шаг делается с видимым нажимом, движение часто на пределе, ибо Жан-Кристоф — не просто Крафт, но и Иоанн Предтеча. Его психология индивидуальна — и вместе с тем типична, поскольку он, Человек как таковой, выражает «сокровенные силы стихий».

Сказанное не означает, однако, что Жан-Кристоф — всего лишь «тень». «Тень» достаточно полнокровна, чтобы жить «своей» жизнью, идти «своим» путем, увлекая с собой автора. Для Роллана «образцом современной эпопеи» оставалась «Война и мир». «Жан-Кристоф» — эпопея «мира, в котором мы живем», герой ее представляет «поколение, переходящее от одной войны к другой, от 1870 года к 1914 году». Роллан вывел Кристофа на поля социальных битв переломной эпохи, сделал его предвестником «грядущего дня», оптимальным вариантом человека, который в сердце Европы, среди бушующих страстей возвышается как маяк, собирающий всех людей доброй воли.

История жизни Кристофа — история постоянных потерь. Роллан щедро дарует человеку всю меру страданий, чтобы одолеть зло и подняться к радости, обогащая свою душу, это «огромное духовное царство».

Своеобразие социального романа Роллана в том, что познание жизни, социальной несправедливости, неравенства формирует прежде всего эмоциональную сферу интенсивно переживающего героя. Воспитательный роман в данном случае — роман «сентиментального воспитания», этапы которого обозначаются очередным эмоциональным кризисом.

Система персонажей в «Жан-Кристофе» — круг близких герою людей, его друзей, некая большая семья, играющая роль фундамента общества, обновляемого душевной энергией и нравственным порывом членов такого содружества. Отношения между ними регулируются чувствами любви, дружбы, теми истинными ценностями, в которых особенно нуждается Кристоф.

Только дружба налаживает контакт различных цивилизаций, французской и немецкой, коль скоро их олицетворением выступают

Кристоф и Оливье. Роллан бросил вызов шовинизму тем фактом, что героем романа сделал немца, ему доверив и свою этику, и свою эстетику — довершив его воспитание, его становление в Париже, в соприкосновении с Оливье, т. е. с «истинной Францией».

Свойственная Кристофу реакция на внешний мир — не «немецкая» и не «французская» — это реакция художника, музыканта, который каждый раз «настраивает» свою душу, во всем улавливая внутренние ритмы, неслышные другим мелодии. Насыщаясь ими, Кристоф поднимается над рядовым существованием, приобщается к «стихиям», к «сокровенным силам». Но земли при этом не покидает, так как музыка для него — это «все сущее».

Приобщаясь к музыке, Кристоф приобщается к радости, к любви, приобретает такие силы, которые позволяют одолевая все препятствия. Музыка определяет высочайшие — бетховенские — параметры Личности, а «роман-река» Роллана — история формирования соответствующего этим параметрам героя. «Жан-Кристоф» — еще одно жизнеописание героической личности, в ряду с Бетховеном, Толстым, Микеланджело.

Дар художника, которым наделен Кристоф, — это некий абсолютный слух, способность к безошибочной нравственной оценке всего сущего. Начинает Кристоф свою критическую ревизию с искусства, с музыки, затем вершит суд над обществом, сначала немецким, провинциальным, потом французским, столичным, наконец, общеевропейской «ярмаркой на площади».

Жан-Кристоф сражается не только с этой «ярмаркой», не только с декадансом и тотальным обуржуазиванием. Его бунт приобретает экзистенциальный смысл. Он рано увидел смерть близких людей, и жизнь его стала «борьбой против жестокого удела». Он очень рано отделил внутреннее от внешнего, отделил «суть», которая отождествилась с потребностью в свободе, с поисками смысла бытия. Поисками тем более драматическими, что Кристоф «был одержим неверием» — «Бога больше не было».

Свою этику Кристоф выковывал в обществе, напоминавшем «груды развалин». На первых порах и у него возникло желание «разрушать и жечь» в знак протеста, поскольку «Бога нет, все дозволено». Однако художником руководит здоровый, природный инстинкт, который преобразует энергию отрицания в энергию утверждения. Абсолютная свобода, искус которой посетил и Роллана, свобода нищезанского сверхчеловека противоположна роллановскому страстному гуманизму.

Данная, конкретная эпоха, канун мировой войны отодвигается к завершению эпопеи как фон, на котором осуществлялась извечная драма Жизни и Смерти, вне реального пространства, вне даже личности, преобразующейся в начало Творчества, в олицетворение Будущего. Традиционная религиозность, подвергнутая сомнению,

сменяется новой верой, герой обретает, по словам Роллана, «ценность религиозную» — в финале уступает свое место святому Христову.

«Вставай! Иди! Действуй! Сражайся!» — этот зов, с которым Роллан обращается к своим героям и который определяет их сущность, их призвание, странно и противоестественно прозвучал бы в том мире, который создавал **Марсель Пруст (1871—1922)**. «Давно уже я привык укладываться рано» — такими словами начинается «роман-река» Пруста «В поисках утраченного времени»¹. Эти слова знаменательны, они выявляют образ жизни героя и творческую позицию писателя.

Да и зачем, собственно говоря, вставать, если «истина индивидуальна», ее источник только «в нем самом». «Какое имеет значение, что я останусь лежать с задернутыми занавесками!.. Я не выходил, не ел, не покидал Париж». Зачем вставать, если «мой бок, оцепеневший до того, что не в состоянии двинуться... вспоминал о комнате, о двери, о коридоре» — о чем угодно.

Так Пруст писал в книге «Против Сент-Бёва». Книгу эту можно было бы назвать «Против Роллана», поскольку в ней содержится крайне резкая отрицательная оценка создателя «Жан-Кристофа», да и все в ней «против», все иначе. «Нагромождение банальностей» — вот что такое роман Роллана, «искусство наиболее поверхностное, наиболее неискреннее, наиболее материальное».

Оба писателя, и Роллан, и Пруст, сделали личность объектом и субъектом романа, источником эпического, однако различие между ними — принципиальное, методологическое. Как метод Сент-Бёва Пруст осуждает за обращение к тому, что вне «я» писателя, так и метод Роллана он осуждает за сведение этого «я» к «грубой видимости» («материалистическая критика» — «материалистическое искусство»). Не «вне», а «внутри» источник искусства.

«В поисках утраченного времени» написано тяжело больным, обреченным человеком, изолированным болезнью от жизни. Бесконечная ткань его произведения, которую Пруст вряд ли перестал бы ткать, если бы не смерть, кажется единственным доступным писателю средством замедлить бег времени, поймать уходящее время в гигантских сетях слов. Для прикованного болезнью к постели воспоминания остаются единственной и достоверной реальностью.

Однако необыкновенная эстетика «Поисков» оформляла не только личный опыт писателя. Корни романа уходят в импрессионизм конца XIX в., о чем свидетельствует его первое произведение

¹ «В сторону Свана» (1913), «Под сенью девушек в цвету» (1918), «Сторона Германтов» (1921), «Содом и Гоморра» (1922), «Пленница» (1924), «Белая» (1925), «Найденное время» (1927).

(сборник фрагментов, импрессионистических зарисовок «Наслаждения и дни», 1896). Все гигантское сооружение романа Пруста покоится на фундаменте тщательно обдуманых, лаконично и жестко сформулированных принципов: «Все в сознании», «Впечатление — критерий истины» — принципов импрессионистических.

Центральное место в механизме творчества занимает «инстинктивная память». Разум бессилён — «мое тело припоминало», припоминает «оцепеневший бок». Весь необъятный материал жизненных впечатлений увековечивается в матрицах различных материальных объектов. Вызвать эти впечатления к жизни, «припомнить», вернуть утраченное время в состоянии лишь ощущение, лишь чувство. Таким образом, писательское «я» — пассивный воспроизводитель тех запасов, которые хранятся в глубинах подсознания.

Словесная ткань прустовского романа, необычайный синтаксис — непосредственное выражение этого пассивного, порой полудремотного состояния, в котором пребывает повествователь. Невозможно представить, чем закончится предложение, как построится его капризная линия. В языке Пруста, как кажется, ничто заранее не продумано, фраза свободно разливается, обрастая сравнениями, перечислениями, метафорами.

Своеобразие искусства Пруста — в импрессионистическом фиксировании микрокосма субъективных впечатлений, расчлняющихся на мельчайшие частицы. Пруст ловит каждый миг, все стадии перемен вечно изменчивого мира «элементарных частиц». С детских лет Пруст обладал способностью необычайно интенсивно воспринимать различные детали внешнего мира, запоминая их на всю жизнь. Внешний мир оборачивается к воспринимающему своей чувственной стороной, своей плотью, запахами, цветами, звуками, составляя подлинно импрессионистические пейзажи, которыми насыщён роман Пруста.

Как бы ни складывалась жизнь повествователя, что бы с ним ни случилось, его память одержима первыми, казалось бы, незначительными впечатлениями детства, прогулок то в сторону Свана, то в сторону Германтов, видом местной колокольни, деревьев, запахами придорожных трав. Эти впечатления навсегда остаются пробным камнем и истинно живой реальностью, законсервировавшись и выходя на поверхность сознания в живом виде. Все огромное сооружение романа — в ракурсе этих мелочей бытия, реставрация которых сопровождается острым чувством радости, ибо таким образом обретается утраченное время, таким образом начинается искусство. Припоминание, по Прусту, сродни художественному творчеству, плоды его сопоставимы с произведениями искусства.

Поскольку «все в сознании», роман необычно построен, он лишен хронологической ясности и определенности, с величайшим трудом определяется время действия. Господствует «инстинктивная

память», прихотливая игра субъективных ассоциаций, то пропадают целые годы рассказанной истории, то разрастаются мгновения. Да и о какой традиционной «истории» можно говорить в данном случае, когда целое подчинено детали, когда отстраняется объективная иерархия ценностей. Значение определяется только данным «я» — а для него, например, поцелуй матери перед отходом ко сну несравненно значительнее, чем первая мировая война. Война и упоминается вскользь, тогда как обряд поцелуя становится темой подлинного эпоса.

Мир повествователя, занятого поисками утраченного времени, связан с исторической эпохой (это эпоха «Жан-Кристофа» — «от одной войны к другой») лишь очень слабыми, скрытыми нитями, которая угадывается, находясь где-то «рядом». Как подлинный импрессионист, Пруст полагал, что лишь доступный непосредственному восприятию факт обладает ценностью эстетической. «В поисках утраченного времени» — эпопея повседневного, данного, торжество настоящего времени. О своем мире Пруст мог бы сказать словами Эдуарда Дюжардена, автора импрессионистического романа «Лавры срублены» (1887): «Здесь, сейчас». Время утраченное найдено тогда, когда оно интенсивно переживается в данный момент настоящего времени.

Пруст не доверяет тому, что выходит за пределы личного опыта, поэтому «я» повествователя господствует в романе, этом своеобразном дневнике воспоминаний. Герой уже не роллановская «тень» автора, но словно бы сам автор. Во всяком случае герой-рассказчик болеет астмой, как и Пруст, печатает статьи в газете «Фигаро» и т. д. Все персонажи романа — родные героя-автора или же хорошие знакомые, все — из «его сознания». Пруст отличал свой роман от роллановского по тому признаку, что сознание для Роллана — «сюжет», тогда как сознание присутствует в книге только тогда, когда она им, сознанием, творится и свою подлинность, «аутентичность» сохраняет.

«Все в сознании». Но в сознании оказался огромный мир, разместившийся в семи частях романа. Из чашки чаю, из ее запахов и вкусов, пробудивших воспоминания, внезапно выплывает «весь Комбре со своими окрестностями», вся жизнь повествователя, жизнь множества других лиц, наконец, жизнь Франции конца XIX — начала XX в. Портреты Германтов, Вердюренов, Норпуа и некоторых других персонажей выполнены в характерных подробностях, из которых можно извлечь множество сведений о парижских салонах, завсегдаем которых был Марсель Пруст, о быте и нравах аристократов и богатых буржуа.

Вначале рассказчик относится к «стороне Германтов», т. е. к миру богатых и родовитых аристократов, восторженно. Для него этот мир загадочен и притягателен, он отождествляется с внешним блеском, с веками отшлифованной элегантностью, остроумием,

тонкостью речей, природным изяществом. Молодой человек проникает в этот мир и с удовольствием его описывает в бесконечно повторяющихся обстоятельствах великосветских приемов и обедов.

Однако от пристального взгляда писателя не может укрыться и бессердечие, и предрассудки, и скудоумие, прикрытые импозантной внешностью. Появляются иронические интонации, сатирические характеристики, не скрывает Пруст и прямых оценок «деградирующей аристократии». В романе разветвляется традиционная тема «утраченных иллюзий», бальзаковская тема.

Пруст сознавался в «одержимости Бальзаком». Он признавал, что Бальзак «вульгарен», что вульгарны и чувства, и стиль писателя, — но «его любят с легкой иронией, смешанной с нежностью». Пруст был «против Сент-Бёва» и потому, что критик не понял гениальности Бальзака, его глубины, его невероятной способности создать целый мир, варьируя жанры романа, темы, не нарушая целостности, все связывая воедино множеством персонажей, переходящих из романа в роман. «Как это верно!» — восклицает Пруст перед страницами Бальзака.

В книге «Против Сент-Бёва» впервые появляются персонажи романа «В поисках утраченного времени». Выясняется, что в небольшой библиотеке герцога де Германт — который для рассказчика долгое время олицетворял все прелести высшего света — «был весь Бальзак». И не как украшение интерьера — переплет был из позолоченной телячьей кожи — а как постоянное чтение герцога. Автор учился читать Бальзака у Германта, учился воспринимать его мир как некое цельное «живое существо».

Пруст не бросает Бальзака у порога своего романа, не оставляет его в кругу аристократов, в книге «Против Сент-Бёва» оживленно обсуждающих сочинения популярного романиста, — его уроки в немалой степени формировали противоречивую эстетику «Поисков». В еще большей степени, нежели Бальзак, Пруст связывает все части цикла одними и теми же персонажами. Нечто бальзаковское ощутимо во внимании к цельному общественному организму, жизнь которого протекает в рамках тщательно обдуманной композиции.

«Инстинктивная память» хозяйничает в отведенных ей границах. Какой бы она капризной ни была, роман делится на несколько частей, логически следующих одна за другой в соответствии с развитием тем, которые превращаются в «мотивы», среди которых выделяются «лейтмотивы». Роман Пруста сравним с музыкальным произведением, автор сопоставлял его с произведением архитектуры, придавая большое значение крепкой и надежной постройке.

Однако при всем значении Бальзака метод Пруста представляет собой трансформацию реалистической традиции на уровне импрессионизма, причем не классического, конца XIX в., а модернизированного, начала века XX. Такой модернизацией символист-

ско-импрессионистического опыта была философия Анри Бергсона (1859—1941).

Согласно Бергсону, сущностью является «длительность», непрерывный «поток состояний», в котором стираются грани времен и определенность пространства. Разум в состоянии уловить только поверхность, в глубину проникает «интуиция», особенно с помощью искусства, которое, отстраняя разум, устанавливает непосредственный контакт с «длительностью». Такое искусство не изображает, а намекает, оно «суггестивно», воздействует с помощью ритма, наподобие музыки.

Марсель Пруст был знаком с Бергсоном, очевидно, посещал его лекции, с колоссальным успехом прочитанные в Париже (в 1898—1900 гг.). Степень прямого влияния знаменитого философа на начинавшего писателя установить невозможно, но многие из основополагающих идей Пруста кажутся переписанными из Бергсона. Вплотную приближает к Бергсону та стена, которую сознание воздвигает меж собой и воспринимаемой действительностью, предоставляя статус реальности только тому, что всплывает из прошлого, из воспоминания: «Поскольку реальность образуется лишь в памяти, цветы, которые мне показывают сегодня... не кажутся мне подлинными цветами...» Роман регистрирует безостановочное движение материи, ни одно из мгновений которого не может быть названо истиной,— все относительно, включая любовь, «чисто внутреннее переживание, которому не соответствует внешнее явление», включая искусство, «плод молчания», «имматериальная» субстанция которого возникает в «лучшие из минут нашей жизни, когда мы вне реальности и вне настоящего времени».

* * *

Известность и слава пришли к Прусту тогда, когда первая мировая война поставила человечество у края пропасти, когда скомпрометированными оказались и сама реальность, и «настоящее время». Тогда центральное место в жизни искусства занял сюрреализм с его культом бессознательного, отрицанием разума, логики и реализма. «Опись социальной жизни произведена»,— заключил Андре Мальро — боги умерли, а следовательно, бальзаковская типизация устарела, остается определять «я», из этого же «я» исходя. **Франсуа Мориак (1885—1970)** в книге «Роман» (1928) утверждал, что в современную эпоху роман привлекает в той степени, в какой он удаляется от «бальзаковского типа». Ныне всех интересуют не «группы», а «индивидуумы», не «внешняя логика», но «алогичность противоречивого внутреннего мира» — в духе Пруста и Достоевского.

Апри Барбюс (1873—1935), переживший военную катастрофу и на основании личного опыта написавший «дневник взвода» — роман «Огонь» (1916), заявлял, напротив что «реальность социальна» и что надо писать о жизни «коллектива». Тем не менее даже революционер Барбюс в романе «Звенья цепи» (1925) этот коллективный опыт всей истории человечества воссоздает из одной точки, из сознания поэта, наделенного могучим воображением и способностью пребывания в разных временах и разных местах.

«Жизнь истинная — жизнь внутренняя» — в этом признании Роллана выражен глубочайший пессимизм писателя, решившего в годы войны, что «рухнуло все». Поэтому во втором многотомном романе «Очарованная душа»¹ внешний мир по замыслу автора должен казаться «призрачным», а мир внутренний недоступным не только для взгляда постороннего, но и для самой героини, коль скоро душа ее — «бездна», где царят «иллюзии» и распоряжаются «чары».

Какими бы, однако, могущественными ни были эти «чары», Аннета Ривьер, героиня «романа-реки», не намерена плыть по воле волн. Напротив, как и Кристоф, Аннета выше всего ценит свою независимость, свой свободный выбор. Вот почему как подарок судьбы она расценила внезапную потерю состояния и рождение внебрачного ребенка. Бедность вынудила трудиться, а значит, узнать свою истинную цену и проверить все условности, на которых зиждется общество. Семейная проблематика первых частей романа приобретает значительный социальный вес. В отравленной ненавистью воюющей Европе, в мире, где не стало Бога, Аннета — «всеобщая мать» — цементирует основы иного человеческого сообщества, большой семьи, не знающей границ государств и народов.

Герои «Очарованной души» лишены гениальной одаренности Кристофа, у них нет такого союзника, как музыка, а следовательно, они могут рассчитывать только на себя. Роллан оставляет Аннету, Марка, Асю — «просто людей», а не «героические личности» — в трагическом одиночестве, наедине с «ярмаркой на площади», прошедшей через мировую войну, а потому ставшей обществом гибнущим («Смерть одного мира»). Роллан не щадит красок, изображая физические и нравственные муки своих героев, а тем самым их нравственное здоровье, их душевная чистота воспринимаются как последний бастион человечности в пошлом и жестоком мире.

Аннета, Марк, Ася — все это «тени» автора, все они говорят его языком, выражают духовную драму писателя, его попытки выбраться из-под развалин гибнущего мира. Выбраться можно было при условии обретения твердой и надежной почвы. Последний том

¹ «Аннета и Сильвия» (1921), «Лето» (1923), «Мать и сын» (1925), «Провозвещница», в которую входят «Смерть одного мира» (1932), «Роды» (1933).

(«Роды») демонстрирует такие поиски, как и политическая публицистика Роллана 20—30-х годов. Взор писателя обратился к Востоку, его привлекла «мысль Индии» и то Дело, которое осуществляла русская революция. Ленин показался Роллану воплощением нового типа героя, наделенного пониманием реальности и способностью преодолеть драматический конфликт мысли и действия. СССР для Роллана — это «современное действие» как единственная гарантия спасения человечества от гибели, от угрозы фашизма и новой мировой войны.

«Река» внутренней жизни становится полноводной, сливается с потоком XX в., выбор осуществляется каждым человеком относительно глобальных тектонических сдвигов, жестких альтернатив, не оставляющих места для колебаний. Маленькая ячейка общества, семья превращается в модель идеального общества будущего; исходящие от Аннеты биотоки распространяются повсюду, душевные связи обретают смысл прочной нравственной основы нового социального организма, прорастающего в старом, распадающемся.

Так «всеобщая мать» осознает себя «коммунисткой», о чем сообщает самому Ромену Роллану, который в очередной раз появляется в романе собственной персоной. Коммунизм здесь равнозначен «общению со всеми живыми», означает давнюю веру Роллана в то, что в каждой капле «заключено все море» — что все стекается в гигантской, вечно обновляющейся реке Бытия, имя которой Аннета Ривьер.

Но коммунизм означает и то, что выковывалось в «красной кузнице России». Согласно альтернативной логике Роллана, «все его дети», «все лучшее» собирается по ту сторону баррикады. Пафос сближения, объединения «всего живого» совмещается с пафосом разъединения, противопоставления, что вполне соответствовало агрессивности, воцарившейся в европейском обществе 30-х годов.

Поскольку герои «Очарованной души» живут — и умирают — «во имя счастья других людей», Роллан рисовал образ «красной кузницы» соответственно этой задаче, по образу и подобию своих идеальных героев, как общество торжествующей справедливости. Роллан поверил, что практика революции дает возможность расстаться, наконец, с идеализмом и утопизмом, что впервые «мечта искусства... сделана из материала самой жизни». Об истинной революции представление у Роллана было приблизительное, книжное; политизируя своих героев, превращая их в адептов «реального социализма», он делал их заложниками нового иллюзорного Города солнца.

Читателем и почитателем Роллана был в начале века Роже Мартен дю Гар (1881—1958). Как и Роллан, молодым человеком Мартен дю Гар прочитал «Войну и мир». Толстой определил то предпочтение, которое Мартен дю Гар отдавал роману «большому»,

где «много персонажей и разнообразных эпизодов». Толстой, Роллан, а также возникший в молодости вкус к истории (учился в археологическом институте) сделали для Мартена дю Гара невозможным представить человека вне «своего времени, общества, истории».

Мартен дю Гар четко и без малейших колебаний указывал на свое место — «школа Толстого, а не Пруста». В 1920 г. Андре Жид познакомил его с планом «Фальшивомонетчиков» — Мартен дю Гар немедленно ответил: «Видно, до какой степени понимание нами романа различно, даже противоположно». Образцы для Мартена дю Гара: «Толстой — да, Чехов, Ибсен, Джордж Элиот — да, как и другие. Жид — никогда».

В 1920 г. Мартен дю Гар приступил к разработке плана главного своего произведения — многотомного романа «Семья Тибо»¹. Свою задачу он сформулировал как будто по-роллановски: выразить себя, различные стороны своей собственной природы, инстинкт порядка и порыв к бунту в истории двух братьев. Своим героям автор действительно роздал многое из того, что ему принадлежало, — начиная с того, что один из братьев, Антуан, родился в марте 1881 г., как и Мартен дю Гар.

Однако ни малейшего желания превратить героя в «тень автора» в «Семье Тибо» не наблюдается. Напротив, торжествует флюберовский принцип объективности, отстраненности, автор остается у порога романа, уступая место своим героям, которые далее действуют «самостоятельно». Мартена дю Гара занимал прежде всего тот или иной характер, он задумывал детальное раскрытие «живого существа» во всей сложности (по примеру Толстого) скорее, чем социального типа (как у Бальзака). Психология ребенка и старика, женщины и мужчины, страсти «слепые, почти животные и возвышенная поэзия пробуждающейся любви, красота мысли и творческого порыва, интимный мир и политические бури — весь необъятный мир представлен со скульптурной выразительностью подлинного искусства.

Созданные в 20-е годы части «Семьи Тибо» — классический семейный роман. Много персонажей и множество эпизодов, связанных теми отношениями, которые сложились в семье старого Тибо, меж ним и его сыновьями, Антуаном и Жаком, другими родственниками и знакомыми, семьей Фонтаненов в первую очередь.

Роман создавался под непосредственным впечатлением только что завершившейся мировой войны, события в романе (в первых

¹ «Серая тетрадь» (1922), «Исправительная колония» (1922), «Солнечная пора» (1923), «Консультация» (1928), «Сестренка» (1928), «Смерть отца» (1929), «Лето 1914 года» (1936), «Эпилог» (1940).

частях) относятся к началу века, к кануну войны, однако писатель так старательно держит своих персонажей в границах частной жизни, что установить время действия крайне затруднительно. Правда, и в этих границах созревает исторически детерминированная коллизия: динамика и драматизм романа сразу же определяются бунтом юного Жака, посягающего на авторитет отца, главы буржуазного клана. Конфликт отцов и детей — тема не новая. Новым является то ощущение непримиримости, которое оставляет их столкновение в этом романе, и несостоятельности основополагающих принципов, на которых воздвигнута семья как важнейшая ячейка, квинтэссенция общественного организма.

Бунтарство Жака вместе с тем — традиционно романтическое. С ранних лет в нем созревают «обида» и «злость», неприятие всего и обостренное ощущение своей непризнанной исключительности, своей непохожести (подчеркнутой «неправильной», даже непривлекательной внешностью). По-романтически богата, «огромна» натура Жака, поражающая и пугающая своей противоречивостью. Само собой разумеется, Жак — писатель, а проза его исповедальна. Постоянное желание «сбежать», его исчезновения напоминают о «бегствах» знаменитого бунтаря, «неоромантика» Артюра Рембо. И Жака влечет «неведомое», и он проходит через испытания «немыслимые».

Неординарность Жака оттеняет Антуан, ученый, врач, человек действия, не склонный усложнять жизнь чрезмерной рефлексией. Не безумные страсти, не любовь к экзотической Рашель, а «день врача», описание пациентов, болезней в полной мере раскрывают образ этого талантливого «ремесленника». Оперирующий, сражающийся со смертью Антуан — прекрасен.

Друг Жака Даниель де Фонтанен — сын беспутного прожигателя жизни, начитавшийся Андре Жида и без колебаний «расставшийся с моралью».

Таким образом, главные герои «Семьи Тибо» — основные типы молодого человека, сложившиеся в литературе: романтик, прагматик и «иммориалист». И каждый из них по-своему бунтарь, все они разрушают семью, все посягают на социальные основы, на традиционную мораль, цементирующую общественную систему. Антуан признается в том, что добро и зло стали для него «словами», и даже может допустить, что «все дозволено».

Все трое, и Жак, и Антуан, и Даниель, принадлежат миру, в котором не стало веры, нет Бога, в котором каждый сам осуществляет свой выбор или, как говорит Антуан, пытается сотворить «моральный принцип для личного употребления». Тем паче, что вера отождествляется со старым Тибо, с его ханжеством и нравственным изуверством. Он-то умирает с уверенностью в том, что семья — фундамент общества, но это вера умирающего, все сде-

лавшего для того, чтобы скомпрометировать те истины, на которых этот фундамент возводился.

Однако Антуан — не «имморалист» и не «левак» наподобие Жака. Антуан совершает только добрые дела, для него самореализация — помощь другим. Не признавая никаких «правил», он тем не менее признает, что чем-то безошибочно руководствуется. Руководствуется тем нравственным стимулом, который заложен в столь ценной им профессии врача, профессии ученого, в логике разумного поведения. По роману Мартена дю Гара, нравственным началом обладает труд, прививающий чувство долга, чести, профессиональной ответственности, вполне достаточной для свершения высоких и даже героических поступков.

Нравственный выбор проистекает также из того смысла, который заключен в жизни — хотя за ней по пятам следует смерть (о чем писатель не устает напоминать), в радости бытия, которая омрачается муками болезней, в счастье любви, над которым мрачная тень разлук и страданий. В творчестве Мартена дю Гара заложено роллановское доверие к жизни, к ее естественному течению. Жизнь и есть эпос, значением эпическим обладают рождение, смерть, любовь, труд, всё составные обыденного бытия, воссозданные в «Семье Тибо», этой «эпопее повседневного».

Главный вопрос — вопрос о смысле бытия, толстовский вопрос «зачем живем мы?». Он до крайности обострен в последних томах цикла, написанных в 30-е годы, — «Лето 1914 года» и «Эпилог». Семейный роман уступает место роману историческому, в рамках которого теперь и ставится вопрос о смысле жизни. Ответ на него приходится давать, соотносясь с войной, с фактом распада не только данной семьи, но целой общественной системы, с фактом выдвижения новых общественных сил, мощного социалистического движения, с появлением социальной перспективы, которая заинтересованно обсуждается в романе.

К концу 20-х годов Мартен дю Гар ощутил трудности в осуществлении своей задачи, т. е. в дальнейшем разворачивании традиционной семейной хроники. Жанр выхолащивался, мельчал, вырождался в мелкотравчатый авантюрный роман. Жизнь выдвигала новые задачи, укрупняла проблемы, политизировала сознание писателей. Мартен дю Гар уничтожил очередную часть семейной истории, а в 1932 г. сообщил, что выходит из кризиса, что ему стало ясным завершение романа, что «Тибо исчезнут, уничтоженные войной, и с ними исчезнет целое общество».

В написанных в 20-е годы частях романа господствовало время индивидуальное, время данной семьи, целиком подчиненное значению той или иной ситуации, — бегство Жака, любовь Антуана, смерть отца и т.п. Шокирующее впечатление производила отвлеченность от общественной истории в романе, рассказывающем о

кануне катастрофы. В романе «Лето 1914 года» датируется каждый день; в полную меру здесь сказался профессионализм Мартена дю Гара-историка, со свойственной ему тщательностью изучившего эпоху и органически связавшего судьбу своих героев с сложнейшими перипетиями политической ситуации. Точно указывается историческое время и в «Эпilogue», время завершения жизни героев романа и «целого общества».

Жизнь расставила свои акценты и оценила выбор, осуществленный каждым из действующих лиц романа. Трагикомической стала фигура Даниеля с его культом наслаждения: война превратила его в калеку, в импотента, лишила его жизнь всякого смысла. Война сняла налет загадочности с образа Жака. Он стал социалистом, убежденным пацифистом, заметной личностью в разношерстной компании европейских революционеров.

Увлеченный идеей революции как исторической неизбежностью, Жак не может освободиться от гнетущих предчувствий, от понимания того, что экономические условия и политические перемены вовсе не обязательно изменят главное — человека, его природу. Поэтому бесперспективна и обречена на поражение революция, которая в самых благих целях будет использовать средства безнравственные, ложь и насилие. Она деградирует в диктатуру и столкнется с правами и интересами личности.

Гибель Жака — жертвенный акт, совершенный искренним и честным человеком в перспективе этого исторического тупика, который еще не был очевиден герою романа в 1914 г., но не вызывал сомнений у его создателя в 30-е годы. И в то же время последний подвиг Жака — нелеп. Нелеп и благодаря открывшейся Мартену дю Гару исторической перспективе, и в соответствии с сутью героя как романтического бунтаря, восстающего «против всех, против всего». На этом пути бунтарство, героизм, самопожертвование — всего лишь бессмысленные и красочные эффекты, ничего не оставляющие людям.

Людам служит Антуан. В конечной оценке героев явно сказываются вкусы, которыми руководствовался Мартен дю Гар, предпочитавший романтикам и «имморалистам» реалиста Толстого. Антуан — реалист, ему претят «идеи» и героические акции. Он понимает, что воцарился «хаос», об истине и речи не может быть — речь можно вести только о возможной врачебной ошибке, т. е. о безупречном профессионализме, о служебном долге.

Умирает и Антуан. Но в отличие от Жака, он оставляет наследство, т. е. не все умирает вместе с ним; в своих письмах сыну Жака он дает советы, как «стать настоящим человеком», завещая разум, научный поиск, заботу о других людях. Да и сама смерть Антуана — реализация всех этих рекомендаций, пример истинного гуманизма, подлинного героизма, в отличие от смерти Жака.

И Жак, и Антуан верят, что в будущем восторжествует если не истина, то более или менее разумный способ организации жизни. Однако Мартен дю Гар не успел дописать роман, в котором содержались эти надежды, как жизнь начала их опровергать. Вторая мировая война, фашизм, сталинизм не оставили никаких иллюзий.

С 1941 г. Мартен дю Гар работает над романом «Подполковник Момор», который назвал итоговой книгой своей жизни. Работа затянулась на многие годы, роман так и не был завершен (опубл. в 1983 г.). Все эти годы писателя одолевали сомнения, преследовала неуверенность; желание отойти от «текущих событий» сменялось сознанием невозможности отвлечься от «угрожающих миру бед».

Подполковник Момор родился в 1879 г., умер в 1950 г., пережив две мировые войны. Как образ итоговый, он вобрал в себя черты всех главных персонажей «Семьи Тибо», даже старого Тибо, коль скоро Момор чтит семью, этот «очаг», свою принадлежность традиции, армии как символу традиции. Менее всего в Моморе от Жака Тибо: «я не бунтарь», — заявляет он без всяких колебаний. Его гуманизм возвращает к Роллану (он делится потрясением, которое испытал; узнав о смерти «властителя дум»), но с акцентом на индивидуализме как гарантии независимости, возможности быть собой, не сливаясь с прочими. Такое слияние — катастрофическая особенность нашей эпохи, и фашизма, и сталинизма, всех партий, самой политики, которая ведет в казарму. Момор — «вне классов», он один, в конце жизни он одинок абсолютно.

В глубочайшем пессимизме Мартена дю Гара причина того, что он не завершил роман, понимая, что современности, динамике и драматизму нашего времени не соответствует стабильная, застывшая структура семейного романа. Однако иную форму эпоса, которую он искал, невозможно было создать, не имея целостного понимания нового времени, основываясь на убеждении в том, что «все разрушено» и что «историческое действие» раз и навсегда скомпрометировано. Целостность утрачивает и жанр, эпическое полотно трансформируется в лирическую исповедь, в «дневник», в нечто подобное «Опытам» Монтеня. Свой индивидуализм Мартен дю Гар не мог согласовать со всеобщей ангажированностью и не видел никакой исторической перспективы для завершения своей истории.

И не только Мартен дю Гар — у создателей многотомных романов, как правило, в 40-е годы словно перехватывает эпическое дыхание, и они лишаются этого дара.

Показательна эволюция **Жюль Ромена** (псевд. Луи Фаригуля, 1885—1972). В 1932 г. в предисловии к первому тому своего 27-томного романа «Люди доброй воли» Жюль Ромен поставил под сомнение и бальзаковскую («механистическую») структуру много-

томного романа — совокупности отдельных сюжетов, и особенно все попытки раскрытия целого через судьбу главного героя (Роллан, Пруст). Он намеревался воссоединить индивидуальное с коллективным в свободно развивающейся, заведомо «беспорядочной» форме («как в жизни»).

«Люди доброй воли» — действительно «всё», большая политика и мелкая уголовщина, богатые и бедные, духовные поиски и «эрос Парижа». Гигантский и аморфный материал скрепляет История, время от времени напоминающая о себе ужасающими катаклизмами, и главные герои, в кризисные годы разыскивающие единомышленников, «людей доброй воли».

Среди послевоенных произведений Жюль Ромена центральное место занимает четырехтомный роман «Странная женщина» (1957—1960). Многотомность здесь стала следствием многословия, а главная идея сводится к тому, что «половой аппетит играет решающую роль в жизни общества».

Измельчание многотомного романа и окостенение жанра семейной хроники попытка преодолеть Луи Арагон, питаясь новым источником — революционной идеей. Появление серии романов под общим названием «Реальный мир»¹ было следствием разрыва Арагона с сюрреализмом, ставшего очевидным фактом после посещения СССР в 1930 г.: «Я возвратился другим человеком». Этот «другой» писатель, увлеченный идеей революционного преобразования, строительства социализма, воинственно противопоставляет сюрреализму «возвращение к реальности», что осуществляет искусство «социалистического реализма или — что одно и то же — революционного романтизма».

Огромное значение для Арагона имело то, что социалистический реализм знаменовал возвращение к реальности национальной, к «национальной истине», осмеянной авангардизмом, к национальной художественной традиции. На этом пути, по убеждению Арагона, осуществляется и возвращение к гуманизму. Арагон писал о «добrote как законе романа» (противопоставляя этот закон утверждению Андре Жида: «Искусство не делается с добрыми чувствами»), неоднократно возвращался к Ромену Роллану, к «Жан-Кристофу», полагая, что жив «свет Роллана», жива вера в человека и в добро. Традицию гуманизма и реализма возводил Арагон к Толстому, который «господствует в современном романе».

Название арагоновской серии — «Реальный мир» — заявляет об определенном эстетическом принципе, но не содержит в себе

¹ «Базельские колокола» (1934), «Богатые кварталы» (1936), «Пассажиры империи» (1940), «Орельен» (1944), «Коммунисты» (1951).

дефиниции жанровой. Романы объединяются прежде всего исходной идеей, интерпретацией современного общества в ракурсе революционной идеи, с точки зрения «перехода», т. е. качественной перестройки сознания человека, выбирающего между противоборствующими политическими позициями.

Любовь Орельена и Береники («Орельен») возвышается над миром опустошенным и циничным, где любовь выродилась в семейную сделку или в пошлую постельную историю. Любовь очищает романы Арагона от схематизма и идеологической заданности, поскольку романист сосредоточивается на внутреннем мире, на сложнейших психологических коллизиях, на непростых решениях.

Атмосферу ранней прозы Арагона сохраняет и необыкновенный стиль, непринужденная, разговорная речь, в которой собственно авторский монолог переливается во внутренние монологи персонажей, что позволяет фиксировать все нюансы внутренней материи в ее динамике и преодолевать «флоберовскую» отстраненность автора от изображаемого мира.

В эпилоге романа, рисуя встречу Орельена и Береники после восемнадцати лет разлуки, трагическим летом 1940 г., погибающая от немецкой пули героиня успевает сказать Орельену — «надо сопротивляться». Так возникает главный критерий оценки и личного, и общественного поведения каждого человека, каждого француза — Франция.

Динамика всего цикла романов Арагона определяется движением к этому критерию, его формированием в каждом последующем томе. Вслед за политизированной схемой «Базельских колоколов» — возвращение к сложившимся во французской традиции темам и сюжетам, к напоминающему о «Семье Тибо» изображению семейных коллизий: расширение временных границ в «Пассажирах империи» знаменует интерес к «началам», к переломной эпохе рубежа веков, о которой писали и Золя, и Франс, и Роллан, и Пруст, и Мартен дю Гар.

«Коммунисты» не оставляют сомнений в том, что именно судьба Франции организует в конечном счете весь материал громоздких томов «Реального мира». Нация — никто другой, помимо нее, не может претендовать на роль главного героя «Коммунистов», хотя все герои предыдущих романов здесь собраны: Арман Барбентан, крупный партийный журналист, лейтенант французской армии, Орельен, воюющий в чине капитана, и многие другие.

Литература

Золя Э. Творчество. Жерминаль.

Франс А. Боги жаждут.

Роллан Р. Жан-Кристоф.

Пруст М. В сторону Свана.

Мартен дю Гар Р. Семья Тибо.

История французской литературы. Т. IV. 1917—1960. М., 1963.

Владимирова М. М. Романский цикл Э. Золя «Ругон-Маккары». Саратов, 1984.

Фрид Я. Анатоль Франс и его время. М., 1975.

Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»). Л., 1968.

Кирнозе З. И. Французский роман XX века. Горький, 1977.

Экзистенциализм

Экзистенциализм необычайно широко распространился благодаря французским писателям, переведившим философские понятия на доступный всем язык художественной литературы. Во Франции философия по традиции предпочитала оформляться эстетически, говорить языком искусства. «Хотите философствовать — пишите романы», — рекомендовал соотечественникам Альбер Камю. Экзистенциализм ставил философию на грань искусства, поскольку предметом философствования делал индивидуальное и конкретное, личность и ее выбор. Французский «литературный экзистенциализм» особенно подтверждал, что вообще экзистенциализм не столько система понятий, сколько выражение определенного настроения, переживание бытия в мире, где «все дозволено», и выбор соответствующего поведения.

Именно писатель стал высшим авторитетом для французских экзистенциалистов. Достоевский писал, что «если Бога нет, то все дозволено». Это предположение некоторых из его героев, людей «подпольных» («Записки из подполья») — исходный пункт экзистенциализма, по убеждению Жан-Поля Сартра.

Заметную роль в ознакомлении французов с Достоевским сыграл **Андре Жид (1869 — 1951)**. Предвоенные работы Жид о Достоевском были собраны в книге «Достоевский» (1923). Жид неоднократно повторял, что «с хорошими чувствами делают дурную литературу», а поскольку он не сомневался в том, что Достоевский — писатель хороший, даже очень хороший, то особенно настаивал на его «дурных чувствах», на его эпилепсии, на «дурных чувствах» его героев, на «безднах» их душ. Такими предстают и герои произведений самого Андре Жид. В повести «Имморалист» (1902) молодой человек, пережив тяжелую болезнь и духовный кризис, решил стать собой, сбросить с себя оболочку знаний, образованности, моральных норм, всевозможных «правил». «Что скрывается под этими покровами?» — спрашивает этот герой Жид. «Что может человек? На что он может решиться?» — спрашивает Жид вслед за Достоевским, за его Раскольниковым. «Имморалист» искушает судьбу поступками двусмысленными и аморальными. Бога явно не стало в мире «имморалистов», нет никаких основополагающих нравственных ценностей — лишь абсолютная ценность данного «я», его

расковавшегося «нутра», его права на самоутверждение в любом поступке.

Молодой герой «Подземелий Ватикана» (1914), некто Лафкадио, незаконный сын француза и румынки, в своем стремлении уподобиться Раскольникову идет еще дальше, нежели «имморалист» Мишель, — вплоть до убийства, до «немотивированного преступления». Детективный сюжет — рассказ о деятельности банды, обирающей верующих с помощью сенсационной новости о необходимости спасения якобы похищенного римского папы, — дает возможность посеять сомнение в достоверности любой истины, не только в достоверности папы, но и самого Бога. А коль скоро все сомнительно и недостоверно — все дозволено, нет никаких препон для самовыражения.

Этот роковой вывод озаряет одновременно двух героев — респектабельного романиста и отнюдь не респектабельного Лафкадио. Романист размышляет о перевороте в искусстве, который можно совершить, обратившись к «немотивированному действию», размышляет о новом типе героя, способного совершить убийство без цели и смысла, — Лафкадио таким героем и предстает. Он убивает ни в чем не виноватого, чудаковатого обывателя, определяя свой поступок такими же, как и романист, словами («немотивированное преступление») и думая при этом только о том, существуют ли границы его решимости. Совершив убийство, Лафкадио сожалеет лишь об одном: о потерянной во время этой акции очень удобной шляпе.

Творческие планы романиста и спонтанные поступки героя обозначают одно и то же: обретение свободы, абсолютной свободы, равнозначной вседозволенности. Ничем извне не регулируемое поведение свободного индивидуума, свободный выбор незапланированных поступков, не зависящих от какого-либо объективного смысла, — это и есть реальность, это и есть существование. Видно, что развитие афоризма «если Бога нет, то все дозволено» действительно перерастает в то, что получит название «экзистенциализм». Абстрактное понятие экзистенции, разработанное в сочинениях немецких философов того же времени, во французской литературе выступало в роли литературного персонажа, было конкретизировано и одновременно снижено бытовыми, житейскими ситуациями.

В творчестве Андре Жида это снижение осуществлялось тотальным сомнением, которое обволакивает все и вся. Соты — предпочитаемый им жанр средневековой дурашливой комедии, которым он обозначал свои произведения, выводил в дураки всех без исключения, в том числе и романиста с его претензиями, и Лафкадио, который в конце «Подземелий Ватикана» явно оказывается в дураках.

В отличие от Анатоля Франса, сомнение и ирония у Андре Жида — сила разрушительная, нездоровая, декадентская. Абсолютно

тизация сомнений знаменовала абсолютизацию той самой вседозволенности, на почве которой и произрастали «немотивированные преступления».

Нет ничего неожиданного в том, что Мартен дю Гар творчество своего друга Жида столь категорично не принял, не приняв «школу Пруста», почувствовав общее меж ними в культе индивидуализма, в пафосе вседозволенности. Мартен дю Гар не одобрил замысел романа Жида «Фальшивомонетки» (1925), хотя он был посвящен Мартену дю Гару в знак «глубокой дружбы», а экспозиция романа кажется переписанной из «Семьи Тибо»: молодой человек по имени Бернар, как и Жак Тибо, покидает семейный очаг, прибегая к помощи своего друга Оливье. Однако в «Фальшивомонетчиках» и в помине нет социальной остроты конфликтов «Семьи Тибо». К отцу Бернар особых претензий не имеет, все дело в том, что он случайно обнаружил, что не является сыном данного отца, что мать его некогда согрешила. В конце романа Бернар к отцу возвращается.

Покинув семью, Бернар обрел главное — свободу. Она нужна ему не для борьбы за социальную справедливость, как Жаку (роман Жида вне политики, вне Истории, даже нет указаний на время действия); свою новую жизнь он начинает с того, что крадет чемодан Эдуарда, дяди Оливье. Поступок этот, естественно, не осуждается и не оценивается; Бернар «очарователен», выше всего, как оказывается, ценит честность. Бернар совершил главное — сам выбрал себя, свою жизнь (образец для него — Артюр Рембо), а содержание выбора, его направленность не имеют никакого значения, это мир расковавшихся индивидуумов, смахивающих на фальшивомонетчиков.

В романе действуют и настоящие жулики, имеются продавцы фальшивых монет, что как будто не очень хорошо, но и не так уж плохо. В «Фальшивомонетчиках» все — своего рода «дураки» (Жид, правда, называл эту книгу не «соти», а первым своим романом), однако коль скоро все относительно и все возможно, то все «имморальное» — нормально. И на всем лежит налет изысканного гомосексуализма как нормы любви.

Эдуард в кругу персонажей романа имеет особое значение, так как он писатель, в текст от автора вкраплен текст от Эдуарда, вследствие чего одни и те же события предстают в разном освещении. Тем более, что и сам Эдуард «ускользает от самого себя», изменчив и непостоянен настолько, что не знает, в чем его суть, в чем состоит его реальность, он подобен многоликому Протею. Он затевает роман под названием «Фальшивомонетки», и сам по себе этот факт бросает тень всеразъедающего сомнения даже на роман, под таким названием написанный Андре Жидом, — он как будто бы написан, он даже издан, но в нем еще только возникает роман — «Фальшивомонетки». Роман «настоящий», совершенно

«новый», противопоставленный реалистическому роману: намереваясь сделать темой произведения борьбу реального мира и субъективного о нем представления, Эдуард предполагает очистить свой роман от сюжета, от событий, от описания персонажей, показать человека совокупностью бесконечных возможностей, придавленных запретами.

Эдуард намерен написать «роман в романе», главным в котором будут размышления о новом романе, усилия по его написанию. Но и Жид написал «роман в романе», изобразив писателя, который силится написать роман. Он как будто оставляет читателя перед двусмысленностью двух вариантов романа, на самом же деле предлагает одно решение, ибо воссозданное им царство вседозволенности и есть та среда, которая питает все варианты «немотивированных действий», в том числе и «новый роман», «роман, который оспаривает роман».

Мировоззрение **Андре Мальро (1901—1976)** формировалось в эпоху мировой войны, подтвердившей, как казалось, достоверность гипотезы Ницше о смерти Бога и предположения героев Достоевского, что если Бога нет, то все, следовательно, дозволено. В публицистической книге «Искушение Запада» (1926) Мальро своим героем сделал противопоставленного человеку «восточному» «западного человека», оказавшегося в пустоте, в мире абсурдном, перед лицом единственной неоспоримой истины — смерти. Бога нет, все истины скомпрометированы — истинным представляется только то энергичное, на грани смертельного риска совершаемое действие, в котором личность может себя утвердить, создать иллюзию своего существования.

Реалистическая типизация в традиции Бальзака для Мальро была неприемлемой, не соответствующей жизненному опыту «западного человека», который не допускает существования истины объективной, вне «я». Неоспоримым авторитетом был для Мальро Достоевский, ибо он «не изображал», а «размышлял», «драматизировал идеи». Мальро уверял, что и он «романов не писал», а «размышлял».

Смысл извлекается из эмпирической практики каждого данного индивидуума, а не из «идей». Эстетика Мальро практически, художественно осуществила то, что одновременно теоретически осмыслялось философией, утверждавшей философичность любого жизненного опыта, любого выбора. Средоточием смысла в обесмысленном мире, а не просто набором тем и стал для Мальро его собственный опыт, его перенасыщенная событиями и приключениями жизнь.

Первый роман Мальро «Завоеватели» (1928) — о всеобщей забастовке в Кантоне (в 1925 г.), где Мальро бывал, что дало ему возможность рассказать о подлинных событиях, сохраняя види-

мость репортажа, хроники, максимальной достоверности. Героем романа является Гарин, один из руководителей революции, «западный человек» даже по своему происхождению (сын швейцарца и русской). С помощью революционной борьбы Гарин пытается восстановить социальную справедливость в мире эксплуатации, вопиющего неравенства, нищеты. Коль скоро он революционер, его деятельность не является «немотивированным действием»; и весомые мотивировки, и значительная цель очевидны в его поступках. Гарин действует в определенном социальном пространстве, а не в чистом поле вседозволенности.

Однако и в этом конкретном пространстве китайской революции Гарин играет роль «западного человека». Гарин — «игрок», он одержим «потребностью в могуществе»; образец для подражания он видит в Наполеоне — как и Раскольников. Пафос деятельности Гарина — само это действие, сам этот пафос, дающий возможность продлить собственное существование, реализуя потребность в могуществе, в победе любой ценой, компенсирующей неизбежное поражение в главном сражении — сражении человека и его судьбы, его приговоренности к смерти.

Неизлечимая болезнь Гарина — немудреный прием, с помощью которого Мальро заставляет читателя переживать ощущение эфемерности, конечной обреченности кипучей деятельности «западного человека», всех его попыток одолеть абсурд. Гарин не скрывает, что народ его не привлекает, что революция избрана сферой приложения энергии «игрока» не потому, что она привлекательна, а потому, что предоставляет ничем не ограниченные возможности для самоутверждения. И потому, что все прочее «еще хуже», чем революция.

Жизнь революционера «ничего не стоит» — как и всякая жизнь в царстве абсурда, но все дело в том, что «ничего не стоит жизни», ничего не стоит существования, которое являет собой единственную ценность. И все равноценны, сфера приложения энергии «игрока» может быть любой — можно сражаться на баррикадах китайской революции, но можно и разыскивать в джунглях Камбоджи старинные храмы, дабы извлечь хранящиеся там ценности. Этим и заняты герои романа «Королевская дорога» (1930), также отражающего жизненный опыт романиста, осужденного в 1923 г. за ограбление кхмерского храма.

Роман вновь написан на основе достоверных впечатлений и может быть прочитан как отчет об экзотической экспедиции охотников за сокровищами. Однако в романе все настолько же конкретно, сколь и абстрактно, абсолютно. Начиная с задачи этого мероприятия: более чем конкретное желание добыть деньги любой ценой расширяется до тотальной потребности вырваться из плена «ничтожной повседневности». Свободный выбор игры рискован-

ной, на грани смертельной опасности — единственная возможность преодолеть болезненное ощущение дряхления, фатального сползания к трагическому финалу.

Идеология «западного человека», предельно сгущаясь в образе главного героя «Королевской дороги» авантюриста Перкена, мифологизирует повествование. Мальро «мыслил притчами», по его словам («как Ницше и Достоевский»). Перед взором современного европейца, героя Мальро, возникает «древний лик судьбы». «Холодное царство абсурда» предстает, однако, в виде леса, в образе природы, ставшей обиталищем абсолютного зла. Смертельные угрозы исходят не только от людей, но и от растений и животных, от насекомых, от каждой твари, от среды обитания, отчуждающей «игрока».

В романе «Удел человеческий» (1933) Мальро вернулся к китайской революции, к ее развитию в Шанхае в 1927 г. «Удел человеческий» определяется «условиями человеческого существования»¹, совокупностью социальных проблем, которые и пытается решить революция. В отличие от первых романов, персонажи этого романа выбирают, пытаются определить линию своего поведения относительно этих проблем, вопрошают судьбу. Ответы перестают быть однозначными, предопределенными сутью «западного человека»; одного, главного героя сменила целая толпа обитателей Шанхая. «Игроки» стали отрицательными персонажами, вроде фактического хозяина Шанхая финансиста Ферраля.

Смерть и в «Уделе человеческом» занимает место конечной истины, обнажающей изначальную суть человека, не подлежащую изменению в социальных типах и обстоятельствах. Однако каждый умирает в одиночку и у каждого человека свой путь к этому пределу. Перкену смерть заслонила весь мир, все свела к этому финалу его жизни, а приговоренный к смерти революционер Катов выходит из плена одиночества, спасая другого человека. Организатор восстания Кио умирает с надеждой, с верой в человеческое братство, в обретающую смысл жизнь...

В 30-е годы мощная волна демократического движения увлекла Мальро. Когда началась испанская война, Мальро приобрел несколько самолетов, нанял летчиков и отправился воевать против фашистов — это было первое подразделение авиации в республиканской армии. И эта страница жизни Мальро была увековечена его искусством — в 1937 г. опубликован роман «Надежда», хроника испанской войны.

Революция и человек, политика и нравственность — об этом роман Мальро. Революция — это надежда, а надежда изменяет и

¹ По этой причине допустимы оба варианта перевода названия романа — «Удел человеческий» и «Условия человеческого существования».

мир, и человека, осознающего «свое величие», свою способность разорвать замкнутый круг абсурда и обреченности, воздействовать на мир. Выбор, совершаемый героями «Надежды», социально детерминируется, определяется ситуацией антифашистской войны, свобода отождествляется с конкретным политическим действием, с борьбой за свободу.

Мальро выходит за пределы экзистенциалистской проблематики. Правда, и в «Надежде» продолжается поединок человека со смертью, приоткрывающий константы бытия, тем паче что революция — это война, это безжалостная альтернатива практической, политической целесообразности и нравственных постулатов, которые остаются неизменными при всех обстоятельствах. Но это скорее относится к оценке революции, войны, политики, т. е. условий человеческого существования, чем удела человеческого.

Вслед за Мальро под влиянием второй мировой войны многие писатели шли тем же путем, на котором неизбежностью становилась трансформация экзистенциализма. Драматургию **Жана Ануя (1910—1987)** 40-е годы продвинули от «Антигоны» (1942) к «Жаворонку» (1953), несмотря на то, что он «политики чуждался».

Антигона в интерпретации Ануя была близкой родственницей экзистенциалистских героев; она соединяла в себе переживание абсурдности бытия, абсолютного одиночества с потребностью в утверждении себя, в свободном выборе. Выбор героини практически бессмыслен, нелеп с точки зрения здравого смысла — она совершает его «для себя», для реализации и утверждения своего права на поступок. Во имя этого права Антигона проявляет необыкновенное мужество, бросает вызов всем, идет навстречу своей смерти. Потребность быть собой во что бы то ни стало, даже ценой преступления, возвышающего героя над миром торжествующей банальности, воплощена в образе еще одной мифологической героини — Медеи («Медея», 1946).

Одинока, обречена также и героиня «Жаворонка» Жанна д'Арк. Однако независимо от интерпретации само это имя вызывает представление о великой цели, вдохновившей героиню на подвиги. Не «для себя», а во имя освобождения родины и спасения государства французского эта «девчушка», простая крестьянка, не знающая грамоты, преодолевает препятствия немислимые. От мифологии к истории — таково направление движения Ануя.

«"Все дозволено" Ивана Карамазова — единственное выражение свободы», — писал **Альбер Камю (1913—1960)**. С юности Камю зачитывался Достоевским, Ницше, Мальро. В 1938 г. он сыграл Ивана в спектакле по роману Достоевского, а в конце своей жизни роман «Бесы» переделал в пьесу. Мысли об абсурде («абсурд царит»), о всевластии смерти («познание себя — познание смерти»), ощущение одиночества и отчуждения от «омерзительного» внешнего

мира («все мне чуждо») — постоянны и неизменны в эссеистике, прозе и драматургии Камю.

Однако этот трафаретный для экзистенциализма ряд переживаний корректировался жизненным опытом Камю. Он родился в Алжире в очень бедной семье: отец был сельскохозяйственным рабочим, через год погиб на фронте, мать зарабатывала на существование уборкой. По этой причине для Альбера Камю «удел человеческий» всегда предполагал «условия человеческого существования», нечеловеческие условия нищеты, которые не забывались. Они не в малой степени стимулировали бунтарство Камю, хотя он и чуждался политики, его недоверие к элитарному, «чистому» искусству, предпочтение искусства, которое не забывает о тех, кто выносит на себе «груз истории».

От мощного стимула первоначальных, алжирских впечатлений происходил «романтический экзистенциализм» Альбера Камю. Он сообщал о намерении написать о своем современнике, «излечившемся от терзаний долгим созерцанием природы». У раннего Камю господствует языческое переживание красоты мира, радость от соприкосновения с ним, с морем и солнцем Алжира, от «телесного» бытия. Все острее ощущающий экзистенциалистское отчуждение, Камю не оставляет потребности в постоянном «контакте», в «благоосклонности», в любви — «абсурд царит — спасает любовь».

«Романтиком-экзистенциалистом» стал герой романа «Посторонний» (1937—1940, опубл. 1942). На двойной — метафизический и социальный — смысл романа указывал Камю, пояснявший странное поведение Мерсо прежде всего нежеланием подчиниться жизни «по модным каталогам». Сюжет «Постороннего» Камю видел в «недоверии к формальной нравственности». Столкновение «просто человека» с обществом, которое принудительно «каталогизирует» каждого, помещает в рамки «правил», установленных норм, общепринятых взглядов, становится открытым и непримиримым во второй части романа. Мерсо вышел за эти рамки — его судят и осуждают. Не столько за то, что он убил человека, сколько потому, что ведет себя «не по правилам», с удовольствием выпил кофе во время похорон матери и т.п.

Мерсо «не от мира сего» потому, что он принадлежит иному миру — миру природы. В момент убийства он ощутил себя частью космического пейзажа, его движения направляло солнце. Но и до этого мгновения Мерсо предстает естественным человеком, который может подолгу и без всякой как будто причины смотреть на небо. Мерсо — пришелец, инопланетянин; его планета — море и солнце. Мерсо — романтик, запоздалый язычник.

Но Мерсо «романтик-экзистенциалист». Слепящее солнце Алжира освещает поступки героя, которые невозможно свести к социальным мотивировкам поведения, к бунту против формальной

нравственности. Убийство в «Постороннем» — еще одно «немотивированное преступление». Мерсо в одном ряду с Раскольниковым и Лафкадио. Различие между ними в том, что Мерсо уже не спрашивает о границах возможного, — само собой разумеется, что для него возможно все. Он свободен абсолютно, ему «все дозволено».

Мерсо абсолютно свободен потому, что «абсурд царит», а он себя осознает героем абсурдного мира, в котором нет Бога, нет смысла, есть одна истина — истина смерти. Роман Камю со смерти начинается, смерть — центральная точка повествования и его финал. Финал, в ракурсе которого все и оценивается — и все не имеет никакой цены, не имеет значения. Мерсо приговорен к смерти — как и все смертные, а потому он не подлежит суду, отсутствие смысла освобождает его от вины, от греха.

Мерсо не живет — он существует, без «плана», без идеи, от случая к случаю, от одного мгновения к другому. Сартр заметил, как построено повествование: «...каждая фраза — это сиюминутное мгновение <...> каждая фраза подобна острову. И мы скачками движемся от фразы к фразе, от небытия к небытию» («Объяснение «Постороннего», 1943).

В том же 1942 году был опубликован «Миф о Сизифе» — «эссе об абсурде», где Камю, собрав свои размышления о смерти, отчужденности даже от самого себя, о невозможности определить, расшифровать существование, об абсурде как источнике свободы, на роль героя абсурдного мира избирает легендарного Сизифа. Труд Сизифа абсурден, бесцелен; он знает, что камень, который по велению богов тащит на гору, покатится вниз и все начнется сначала. Но он знает — а значит, поднимается над богами, над своей судьбой, значит, камень становится его делом. Знания достаточно, оно гарантирует свободу. Произведение искусства тоже принадлежит миру абсурдному, но сам акт творчества дает возможность удержать, сохранить сознание в мире хаоса. Описание — бесконечное умножение существования.

Так в творчестве Камю обозначился еще один источник романтического оптимизма — искусство. Высоко ценимый им французский роман предстает силой, которая способна одолеть судьбу, навязывая ей «форму», «правила искусства», качество столь бесспорное, что оно само по себе нетленно. Камю в себе самом пестовал такое качество, такую верность классическим традициям.

Началась война — Камю перебрался во Францию и примкнул к Сопротивлению. История поставила писателя перед такими фактами, которые вынудили усомниться в идее абсурда, поскольку она легализует убийство, — «вседозволенность» из категории теоретической перешла в категорию практики, фашистской практики. Камю в «Письмах немецкому другу» (1943) заговорил об истине и справедливости, о нравственном содержании борьбы с фашизмом,

защиты родины. «Спасти человека» призвал Камю, переводя понятия метафизические на язык конкретных обстоятельств Истории.

Роман «Чума» (1947) написан в жанре хроники. Следовательно, реальность внешняя стала поучительной, в ней появилось нечто такое, о чем должно рассказать языком летописи. Появилась история — история чумы. Абсурд перестает быть неуловимым, он обрел образ, который может и должен быть точно воссоздан, изучен ученым, историком. Чума — образ аллегорический, но самое очевидное его значение расшифровывается без всякого труда: «коричневая чума», фашизм, война, оккупация. Точность доминирует, она являет собой обязательный атрибут рассказчика — врача и новое качество метода Камю, овладевающего историзмом, конкретно-историческим знанием.

Бернар Риэ, в отличие от Мерсо, предпочитает говорить «мы», а не «я», предпочитает говорить о «нас». Риэ не «посторонний», он «местный», к тому же он «местный врач» — невозможно представить себе врача, который устраняется от людей. В этом «мы» содержится новое качество, указано на возникновение общности людей, «коллективной истории», потребности в других людях.

Поведение человека определяется теперь не всемогущим абсурдом, обесценившим действие, но выбором относительно определенной задачи, имеющей значение и оценивающей каждого. В «Постороннем» все пространство было закрыто единственным вариантом выбора, который совершал единственный герой романа. В «Чуме» много действующих лиц, много вариантов выбора.

Здесь есть и «посторонний», журналист Рамбер, который не из «этих мест», пытается устраниваться. Есть здесь «имморалист», выродившийся в мелкого жулика. Есть обитатель «башни слоновой кости», одержимый флюберовскими «муками слова». Есть и священник, однако вера не возвращается на землю, зараженную чумой.

Позитивное утверждается в «Чуме» не как истина, не в качестве идеала, а как выполнение элементарного долга, как работа, необходимость которой диктуется смертельной угрозой. Не убий — такова нравственная основа деятельности «врачей», «лечащих врачей». Профессия врача дает возможность герою романа обходиться без идей, просто делать привычное дело, не ломая голову над сложными вопросами, не забывая ее идеологией, которая отпугивает «санитаров» Камю.

Чума — не только аллегорический образ фашизма. Камю сохраняет, наряду с социальным, метафизический смысл метафоры. Герои романа — практики, «врачи» еще и потому, что болезнь неизлечима, болезнь поразила само существование, которое неизлечимо абсурдно. Врачи не справились с болезнью, она ушла сама — чтобы вернуться. Вот почему в облике Риэ нетрудно рассмотреть черты Сизифа. Как и Сизифа, Риэ не ожидает победа, ему дано

только знание беды и возможность утвердить свое достоинство, свою человечность в безнадежном сражении со смертью.)

Чума появляется в то же самое время в пьесе Камю «Осадное положение» (1948). Ранее были написаны драмы «Калигула» (1938) и «Недоразумение» (1944). Калигула — еще один герой абсурдного мира, мира без Бога, доказывающий свою свободу самым необузданным произволом, унижением других людей, «немотивированными преступлениями». Калигула — это Мерсо, получивший неограниченную власть, это тиран, но это и «каждый», поскольку нет границ и нет меры той жажде свободы, которая одолевает «игроков». Во имя свободы («к морю») убивают постояльцев своего пансионата мать и дочь в «Недоразумении» — последней жертвой становится их сын и брат. Узнав об этом недоразумении, обе убивают себя — ничего не решив, ничего не найдя, кроме смерти и одиночества.

В «Осадном положении» тоже царит абсурд, правит бал смерть. Есть, однако, существенное различие — кошмарное, абсурдное существование организовано, это некий «новый порядок», учрежденный диктатором по имени Чума. Описание этого порядка вызывает прямые ассоциации с гитлеризмом и франкизмом (место действия — испанский город); эволюция Камю, политизация его сознания и социологизация творческого метода, выявляет себя в становлении его как сатирика («"Чума" — памфлет», — напоминал Камю).

Четвертая пьеса Камю «Праведные» (1949) не оставляет никаких сомнений в том, что к этому времени весь комплекс идей Камю политизировался. Камю обратился к подлинному историческому событию, убийству русскими эсерами великого князя Сергея Александровича (1905 г.). Убийство не только мотивируется, но именно мотивы обсуждаются в долгих дискуссиях, обсуждается коренной вопрос о нравственной ответственности за каждый поступок. Обсуждается право на убийство во имя возвышенной цели — и цена этого права: можно ли убивать во имя светлого будущего или же средства, употребляемые для достижения цели, сказываются на самой этой цели?

Этот вопрос — коренной в политическом эссе Камю «Бунтующий человек» (1951). «Понять наше время» намеревается автор, исходя из того, что реальностью стало убийство миллионов людей, для которого подбираются те или иные оправдания. Камю возвращается к понятию абсурда. Бунт ограничен для человека, единственного существа на земле, который не довольствуется тем, что он есть. Но что такое бунт? «Бунт метафизический» — это де Сад, Иван Карамзov, Ницше, это мир без Бога, абсолютная свобода, вседозволенность — и убийство.

«Бунт исторический» — это революция, замена Бога обожествленной историей, изгоняющей мораль во имя политического ци-

низма, во имя вседозволенности, — и убийство, «цезаристская революция», неотвратимо следующая за «исторической» (Наполеон, Сталин, Гитлер).

Камю находит возможность выйти за пределы этой драматической альтернативы без особых хлопот — он предпочитает «искусство», ибо оно и есть «бунт в чистом виде». Камю отстраняет крайности, искусство формалистическое и искусство, поставленное на службу политике; истинное искусство — посередине, оно отражает удел человеческий и стремится превзойти судьбу, овладеть ею.

Позиция Камю была подвергнута суровой критике в руководимом Сартром журнале «Тан модерн». В августе 1952 г. журнал опубликовал письмо Камю, в котором тот заверил, что не отрицает роль истории, но он против абсолютизации истории, убивающей свободу так, как это и произошло в режиме «авторитарного социализма». «Идеальный бунт» Камю — это попытка сохранить свободу, честь, разум в мире, где чума поразила и правых, и левых, в мире, «которому угрожает распад» и превращение в «царство смерти». Сохранить ценою «раздвоения», которое было провозглашено Камю при получении Нобелевской премии (1957): художник «между», в положении принципиальной уклончивости.

Такая уклончивость определила и общественное поведение Камю в последнее десятилетие, и его творчество. Трудно, например, извлечь истину из повести «Падение» (1956). Герой-рассказчик в начале предстает преуспевающим членом отрегулированного общества, занятым лишь собой, не ведающим сомнений, никому ничем не обязанным. Затем его стала одолевать мысль о смерти, перед ним все время возникал образ тонувшей женщины, которой он не помог, образ нечистой его совести. Безуспешно этот образец официальной добродетели пытается обрести утраченную уверенность с помощью открытого порока, открытого вызова. Не помогает и обычная для абсурдного героя мысль о том, что в мире без Бога все виновны и каждый свидетельствует о вине всех прочих. Бог и не требуется для установления вины, как не требуется и Страшный суд — он свершается ежедневно. Судя по тому, что этот герой абсурдного мира участие в Соппротивлении счел глупой затеей, цена его откровений не очень велика — это «ложный пророк».

Следующая фаза — без Бога невыносимо, необходим «авторитет», любой, лишь бы избавиться от пустоты. До появления оногo «ложный пророк» довольствуется тем, что постоянно грешит и о своих грехах время от времени искренне повествует, ничего не скрывая. Таким образом, и сама эта исповедь оказывается «липой», актом извращенного сознания, грязной сделки с тем, что ранее именовалось совестью. А ведь в этой исповеди воссоединяются все — и судьбы из «Постороннего», и сам «посторонний», герои Камю и

даже он собственной персоной, которая время от времени угадывается в чертах «ложного пророка».

В состоянии смятения и невнятности закономерным было возрождение камюсовского романтизма. Военная чума заставила забыть красоту неба и моря — к ней возвращаются герои новелл сборника «Изгнание и царство» (1957). Все здесь несчастны, все «изгнанники». Жанин плохо с нелюбимым мужем и одиноко в пустыне. Ив стареет, работа трудная, а заработки мизерные, забота провалилась. В пустыне учитель Дарю чувствует себя песчинкой, пленником.

Но Жанин созерцает ночное небо, видит звезды, видит спасительную бесконечность природы, море раскрывается Иву как начало новой жизни, только небо делит одиночество с Дарю.

В новелле «Ренегат, или Смятенное сознание» — вновь, как и в «Падении», исповедь «злого», всех и вся проклинающего, погрязшего во грехе и в страдании «пророка». Он «ренегат», но он умоляет людей помочь ему — они отвечают злом. Все такие; вслед за «безгрешным» Мерсо, вслед за «врачом» Риэ, пришел «ложный пророк», в образе которого Камю воплотил свое представление о герое своего времени, времени восторжествовавшей бесчеловечности.

Новелла «Иона, или Художник за работой» дублирует самого Камю, его эстетику. Художник Иона любит своих детей, свою семью, но близкие люди мешают работать; писать негде, тесно, шумно — и нарастает чувство отчуждения и пустоты. «Трудно рисовать мир и людей и одновременно жить с ними».

Так думал Иона — но так думал и Камю. Он говорил в 1957 г.: «Любой художник обязан сегодня плыть на галере современности. Он должен смириться с этим, даже если считает, что это судно насквозь пропахло сельдью, что на нем чересчур много надсмотрщиков и что вдобавок оно взяло неверный курс». Хотя на «галере» не только дурной запах, но и чума, это и есть современность, а хранитель верного курса Альбер Камю, поглядывая на нее с возрастающей брезгливостью, утрачивал собственный курс, смысл своего творчества.

В конечном счете это и разделило Камю и Сартра, сблизившихся после публикации понравившегося Сартру «Постороннего», в годы Сопротивления. Жан-Поль Сартр (1905—1980) приобрел известность после публикации романа «Тошнота» (1938). До этого времени он изучал и преподавал философию, публиковал первые свои философские работы — и усиленно трудился над романом, считая это занятие главным для себя.

Решающее значение для формирования философии Сартра имела философия немецкая — феноменология Гуссерля и экзистенциализм Хайдеггера. В начале 30-х годов Сартр увлекся «интенциональностью» Гуссерля, согласно которой «сознание есть

всегда сознание чего-то». Сознание «направлено», а это значит, во-первых, что «объекты» есть, они существуют, они не есть сознание, а во-вторых, что сознание — отрицание, себя утверждающее как отличие от объекта.

Сартр был увлечен феноменологией потому, что увидел в феномене возможность преодоления традиционной коллизии материализма и идеализма, увидел возможность покончить, наконец, с субъективизмом, с «пищеварительной» философией, превращающей вещи в содержимое сознания. «Мы освобождаемся от Пруста», — заявлял Сартр, повторяя, что все «вовне», что все субъективные реакции суть способы открытия мира, что, если мы любим, значит предмет любви содержит в себе достойные любви качества.

Однако «Гуссерль — не реалист»; качества «вовне», но выявляют они себя только в отличии от сознания; внешний мир соотносителен внутреннему. «Все дано», но сознание не есть «данность», сознание — это отрицание, свободный выбор, это сама свобода, а она сущности не имеет, она предшествует сущности. Сартр повторяет вслед за Хайдеггером: «существование предшествует сущности» и основополагающим понятием всех своих размышлений делает понятие свободы.

Экзистенциалистская философия Сартра полнее всего раскрыта в большом труде «Бытие и ничто» (1943). Одновременно Сартр работал над своими художественными произведениями — вслед за «Тошнотой» над вторым романом «Дороги свободы», сборником новелл «Стена», пьесами «Мухи» и «За запертой дверью». Художественное творчество не прикладывалось к философскому, не иллюстрировало идеи. «Сартризм» вызревал во всех формах разносторонней деятельности, в которых, однако, выделялось искусство, адекватно реализовавшее самую сущность экзистенциализма и убеждение Сартра в том, что реально только индивидуальное. Литература была способом саморегуляции «сартризма», этого конгломерата в его противоречивости и динамике. Из сути принятой Сартром идеи проистекала необходимость созидания этой идеи в опыте каждой данной личности. Например, личности Антуана Рокантена, героя романа «Тошнота», необычного философского романа. Необычного, поскольку роман не иллюстрирует те или иные идеи, напротив, априорные идеи даже осмеиваются в образе самоучки, который все свое время проводит в библиотеке, где занимается изучением книжной премудрости без всякого смысла, «по алфавиту».

Смысл философский приобретает существование Антуана Рокантена, обыкновенное существование обыкновенного, первого встречного человека. Состояние тошноты обозначает появление такого смысла, знаменует начало превращения «просто человека» в экзистенциалистского героя. Для этого не нужны идеи и чрезы-

чайные происшествия — нужно, например, не отрываясь смотреть на пивную кружку, что и делает Рокантен. Он внезапно обнаруживает, что мир «есть», что он «вне». «Повсюду вещи», в романе осуществляется натуралистическая каталогизация наличного существования («этот стол, улица, люди, моя пачка табака» и т.п.).

Рокантен избегает рассматривать кружку, ибо испытывает непонятное беспокойство, испытывает страх, испытывает тошноту. Рокантен «подавился» вещами, очевидность их существования наваливается на него невыносимой тяжестью. Существовать — значит сознавать, сознавать наличие вещей и присутствие собственного сознания, которое обретает себя в этом интенциональном акте. Роман написан в форме дневника, пространство книги — пространство данного сознания, ибо все «в перспективе сознания», все возникает в процессе осознания.

Тошнота возникает от того, что вещи «есть» и что они не есть «я». И одновременно оттого, что «я» не есть вещь, оно «ничто». Существование предшествует сущности, сознание «нигилирует» вещи, их преодолевает, без чего оно и не может быть собой. Рокантен улавливает и «бытие» и «ничто», улавливает отсутствие смысла, т. е. абсурдность существования. Отсутствие смысла влечет за собой неоправданность, все начинает Рокантену казаться «излишним»; обычные вещи преобразуются, становятся неузнаваемыми, пугающими. Бога не стало — воцарилась случайность (Сартр задумывал роман о случайности), может реализоваться любая сюрреалистическая причуда.

Осознание абсурдности создает условия для противопоставления сознания миру вещей, так как сознание — это «ничто», постоянный свободный выбор. Сознание — это и есть свобода, тот тяжкий крест, который взваливает на себя герой абсурдного мира. Свобода и одиночество: Рокантен рвет все связи, расстается с любимой женщиной, оставляет занятия историей, покидает мир обывателей, которые не живут, а «ломают комедию».

Новеллы в сборнике «Стена» (1939) рисуют различные ограничения этой абсолютной, экзистенциальной свободы. В новелле «Стена» — это смерть, смертный приговор, который лишает героев новеллы права на выбор, на свободное действие, а значит, лишает их статуса человека, превращаемого в плоть, в мертвую «вещь». В новелле «Комната» Пьер и не посягает на какое-либо действие, он запирается в полутемной комнате, отгораживаясь от всех, от семьи, «нормальных» людей, самодовольных и плоских мещан.

В новелле «Интимность» отчуждение переживается на уровне постели, где торжествует не любовь, а ненависть; для женщины границей свободы оказывается «сильный» мужчина. Герой новеллы «Детство вождя» сам убивает в себе человека, т. е. свободу, «поиск», «выбор», став «вождем», выбрав для себя «этикетку», ограничив себя

определенной общественной позицией, позицией реакционера, националиста, заводчика.

Действие абсолютно свободное совершает герой новеллы «Герострат» Пьер Ильбер. Он встает в тот ряд, где Раскольников, Лафкадио, Мерсо, — совершает «немотивированное преступление»: покупает револьвер и убивает случайно встреченного прохожего. Этот «Герострат», правда, как будто мотивирует свое поведение, сообщая о ненависти и отвращении к людям, всем людям. Он желает быть собой, тогда как общество покоится на определенных правилах, для всех обязательных, в принятии которых он, Ильбер, не участвовал. Боги и для него умерли, нет ничего святого, ничего, способного остановить убийцу. Отчуждение, питавшееся в начале «Тошноты» критическим отношением к буржуазному «миру цвета плесени», быстро превратилось в ненависть к «нормальным», а затем и в отвращение ко всем прочим, к человечеству.

«Ад — это другие» — такую идею иллюстрирует пьеса Сартра «За закрытой дверью» (1944). В некую комнату, похожую на номер заурядного отеля, вводят трех персонажей — с ними в этой комнате ад и появляется, поскольку они преданы адским мукам общения друг с другом, а значит, злобе и ненависти. Каждый из них и палач и жертва одновременно, ибо каждый есть ограничение свободы другого, низведение свободного сознания до уровня видимой поверхности, сведение к «вещи». Даже мысль другого убивает, не только взгляд, поскольку и взгляд, и мысль «оценивают», навешивают на «я» ту или иную «этикетку».

«Испытание взглядом», писал Сартр в книге «Бытие и ничто», — это испытание «неуловимой субъективностью Другого», его свободой, убивающей «мои возможности». Следовательно, общество в трактовке Сартра — это совокупность индивидуумов, находящихся в состоянии перманентной войны друг с другом, войны не на жизнь, а на смерть.

Все действующие лица драмы Сартра — покойники, волею автора продолжающие свое существование в аду потустороннего мира. Но «ничего, кроме жизни, нет» — это важнейший вывод атеистического экзистенциализма Сартра. Нельзя поделить ответственность, растворить ее в утопиях потустороннего существования. Все персонажи знают о том, что с ними произошло, — но ничего не могут изменить, никакая воля ничего не может поделать с завершившейся жизнью, с прошлым, которое всегда остается мертвой, не подлежащей изменению, не знающей выбора «фактичностью».

Момент превращения «бытия-в-себе» в «бытие-для-себя», т. е. «вещи» в свободное сознание зафиксирован в драме «Мухи» (1943). Герой знаменитого мифа Орест вначале принадлежит обществу, в котором все поступки человека определялись волей божьей. Тирания богов поддерживается земными тиранами; в роли кровавого

деспота выступает Эгисф, убийца отца Ореста, царя Агамемнона, занявший его место и на троне, и в постели Клитемнестры, матери Ореста. Опора тирании — народ, скованный страхом и нечистой совестью. Орест человеком себя не чувствует, все ему дано, он сводим к сумме знаний, к «фактичности», он «бытие-в-себе». Все другие, Эгисф, Юпитер, Педагог, сестра Электра, превращают Ореста в «объект оценок», в «этикетку».

Но вот внезапно, как Рокантена состояние тошноты, Ореста осеняет осознание своей свободы. Он вдруг понял, что «все пусто»; из героя эпохи Юпитера он стал героем эпохи Ницше. Он разгадал великую тайну богов и царей, скрывающих от людей, что они свободны, ради своей власти. Теперь Орест — «бытие-для-себя», свободное сознание, свободный выбор. Он совершает поступок — мстит убийцам, — вся тяжесть которого ложится только на него. Орест совершает свой подвиг «во имя других», во имя народа своей родины — но он вслед за этим уходит «к самому себе», уходит «один», как истинно экзистенциалистский герой влача на себе тяжкий крест своей свободы.

2 сентября 1939 г. Сартр был мобилизован, служил в метеочастях, в июне 1940 г. оказался в плену. Весной 1941 г. Сартр был освобожден и немедленно включился в политическую деятельность, присоединился к Сопротивлению.

Ни армейскую службу, ни тем паче плен Сартр не «выбирал»; все это было ему навязано внешними обстоятельствами — во весь свой рост перед Сартром встала проблема свободы и детерминизма, свободного сознания и объективных границ свободного выбора. Сартр вынужден был решать ее в своей жизненной «практике», меняясь при этом, «становясь иным», иным писателем, иным философом.

Роман «Дороги свободы» Сартр начал писать в 1938 г. Первая часть «Зрелый возраст» (1945) напоминает пьесу Сартра с ее плотно закрытой дверью обычного, т. е. безысходного, «адского» существования. Любовь и ненависть сопровождают друг друга, персонажи романа непрестанно выясняют отношения, оценивают, классифицируют друг друга («других»), и каждый являет собой опасную ловушку. Ловушкой оказывается для героя романа, преподавателя философии в лицее Матье Деларю, сообщение его любовницы о том, что она ожидает ребенка.

Матье, как и Рокантена, навестило при этом состояние тошноты, реальность стала навязчивой, стала границей свободы. Он превратился в «вещь», которую можно оценивать по его внешнему состоянию. Матье пускается по дороге своей свободы — за деньгами для аборта. В поисках злосчастных пяти тысяч Матье бродит по всему Парижу, но натывается только на своих, на близких и знакомых. Лишь по нескольким попутным деталям можно установить, что

время действия — август 1938 г. И еще по тому, что Матье принадлежит к тем, кто не уехал в Испанию. Мотив испанской войны звучит в романе постоянно как первое, негромкое напоминание о ситуации, в которой осуществляет свой выбор герой.

Матье Деларю пока еще может сказать «нет», может позволить себе идти своей дорогой. Однако свобода его зависит от всех тех, у кого он выпрашивает деньги и кто денег этих ему не дает. С каждым шагом свобода поэтому обесценивается, вплоть до поступка, хотя и мотивированного, но абсолютно свободного от каких бы то ни было нравственных угрызений, — Матье крадет деньги у певички. Если к тому добавить, что любовница выставляет его вместе с этими деньгами, то очевидно нелепое положение, в котором оказался по своей воле свободный философ!

В следующем томе цикла романов, в «Отсрочке» (1945), разваливается та стена, которая отделяла героев Сартра от большого мира, от Истории. На смену не определенному во времени настоящему, на смену запертым комнатам пришла современность, точно датированная, дни и даже часы, в которых протекает всех вовлекающий поток все определяющих событий.

Отсрочка — это восприятие Мюнхенского соглашения между Великобританией, Францией, с одной стороны, и Германией, Италией — с другой, соглашения, которое многим в те сентябрьские дни 1938 г. показалось отсрочкой войны. В прошлом остались иллюзии независимости от обстоятельств. Приближающаяся война касается всех без исключения. В «Зрелом возрасте» друзья не слышали друг друга — в «Отсрочке» к одному и тому же прислушиваются в Париже, Праге, Берлине, Лондоне, Марселе, Мадриде.

Используя прием симульганизма, т. е. одновременного показа того, что происходит в данный момент в разных местах (образцовой в этом смысле Сартр считал композицию романов Дос Пассоса), Сартр создает впечатление всемогущей силы исторических обстоятельств, действующих неумолимо, помимо воли каждого данного индивидуума. «Большой экран» требует большого числа действующих лиц, симульганная композиция делает ощутимой жизнь множества, передает драматизм этой жизни, сползающей к роковому финалу, чем бы ни занимались члены этого человеческого организма.

В причудливой мозаике коллективной жизни постепенно вырисовываются герои «Зрелого возраста». Впервые Матье понимает, что нечто его превосходит, нечто развивается само собой, помимо его воли, а очередное переживание свободы лишь обостряет ощущение изгнания, отстраненности от общей судьбы. Уверявший себя вначале, что война «не его дело», Матье в конце концов отправляется на войну, которая затягивает всех, как могучий магнит.

В третьей части, романе «Смерть в душе» (1949), — июнь 1940 г., картины разгрома французской армии. Матье не может отделить

себя от других людей, он говорит не о себе, а о «нас», о всех жертвах национальной катастрофы. Его сознание, пройдя через испытания войной, стало сознанием существа общественного. «На нас смотрят» — и невыносимая тяжесть взгляда других знаменует бремя ответственности, меру приобщения к общей судьбе. Под таким взглядом Матье начинает ощущать исторический смысл каждого поступка, необходимость такого выбора, который даст возможность не быть «вещью», которая именуется «побежденный 40-го».

Матье берет винтовку. Он совершает акт свободного выбора — перед лицом исторической необходимости. Он предстает новым героем, «ангажированным», т. е. осознающим свою ответственность перед другими, ввязывающимся в сражения, делами отвечающим на требования времени. Ангажированный экзистенциализм Сартра принес ему в послевоенные годы необычайную популярность; поистине олицетворением эпохи стала его попытка воссоединить индивидуальную свободу и общественную необходимость.

Никаких следов от довоенного сартровского аполитизма не остается. Сартр после войны — выдающийся общественный деятель, публицист, то и дело ввязывающийся в битвы, откликающийся на любые проявления несправедливости, отважно сражающийся против фашизма, национализма, колониализма, против всех воплощений тоталитаризма, от деголлизма до сталинизма.

Уже в 1945 г. Сартр заявил, что «экзистенциализм — это гуманизм». Повторив в докладе под таким названием основные характеристики экзистенциализма (существование предшествует сущности, человек свободен, одинок, без оправдания), Сартр формулирует принципиально иные установки гуманизированного экзистенциализма. Главное в том, что выбор знаменует действительную общественную акцию, «выбор всех людей», а значит, он заключает в себе нравственный смысл, по сути своей оптимистический. Свое понятие выбора Сартр отделяет теперь от «немотивированного действия» в духе Андре Жида.

Выбор исторически предопределен, осуществляется по необходимости в действии историческом, а свобода ныне не что иное, как «свободный выбор борьбы за освобождение». Такое понимание свободы Сартр противопоставил «идеальному бунту» Альбера Камю, решительно расходясь с ним не только в теории, но и в практике: во имя «борьбы за освобождение» Сартр неизбежным считал объединение левой интеллигенции с коммунистами и с СССР.

В 1960 г. был опубликован труд Сартра «Критика диалектического разума». Стремясь к созданию некоего тотального современного Знания, Сартр дополняет трансформированный экзистенциализм фрейдизмом и марксизмом. «Партийные активисты» умерщвляют марксизм, утверждал Сартр, но он остается живым, современным учением, овладение которым — обязательное

условие развития науки. Сартр находил все больше соответствий между марксизмом и экзистенциализмом и, наконец, сформулировал такие задачи, которые поставили под сомнение жизнеспособность экзистенциализма, — Сартр переименовал свою философию в философию «пережитого». Особенно он настаивал на значении практики, действия, а главным предметом философии полагал «человека — одновременно субъекта и актера — который порождает и играет свою драму».

Исконный сартровский интерес к жизненному опыту, к «практике» индивидуума реализовался в «театрализованной» философии — а театр Сартр считал формой, «наиболее приспособленной для того, чтобы показать человека в действии». Театр, через действие мир раскрывая, себя действием являет, особенно эпический театр Брехта, которого Сартр открывал французам, открывая его для себя как образец социальной драматургии.

С 1946 по 1959 г. Сартр опубликовал шесть пьес. В цикле статей «Что такое литература?» (1947) он писал, что XX век поставил человека перед лицом предельных ситуаций, «человек исторический обретает статус метафизический», соответственно возникает литература «конкретной универсальности», литература «глобальных обстоятельств», исторической относительности и нравственного абсолюта, тотальных сомнений, мучительных вопросов, литература, поглощаемая существованием, действием, Делом.

Принцип «конкретной универсальности» позволяет дозировать конкретно-исторический материал, менять способы его воссоздания, вплоть до сатирических («Почтительная шляха», «Некрасов»), делающих особенно наглядным заявленное Сартром движение его драматургии к реализму. Однако по большей части «глобальные обстоятельства» вынуждают ставить мучительные вопросы, которые не решаются в пределах данной ситуации, решаются «универсально», придавая драмам жанровые признаки притчи.

Среди многих — вопрос о свободе и необходимости, о действии необходимом, практически целесообразном и о мере дозволенного, об ответственности за содеянное, о нравственной цене «практики».

В пьесе «Грязные руки» (1948) авторское предпочтение отдано Хёдереру, одному из руководителей пролетарской партии в одной из европейских стран накануне окончания войны с фашизмом. Хёдерер — это ум и воля, это воплощенная практика. Человек действия, он безразличен к идеям и идеалам, угрызений совести он не ведает. Для него все оправдывается целью, любое средство ее достижения. Политика — дело грязное, это для Хёдерера аксиома, и он спокойно говорит, что у него «грязные руки».

Этот новый для Сартра герой отличается от героя, если и решающегося на действие, то на «немотивированное». Таков Гуго, убивающий Хёдерера по решению партии, которой показалось, что

в данный момент он предает ее интересы. Аргументы для убийства нашлись, однако Гуго признается, что «убивал один», «не зная почему». Показательно, что партийная кличка Гуго — «Раскольников», и для него убийство — вполне подходящий способ самоутверждения, преодоления комплекса экзистенциалистской «неоправданности» и одиночества.

Гуго напоминает Ореста из пьесы «Мухи». Хёдерер — свидетельство ухода из абсурдного мира, которому принадлежат и Орест, и Гуго. Хёдерер — это мир необходимого, полезного действия, действия во имя человека, ценность которого для Хёдерера значительно выше, нежели ценность идеи, оторвавшейся от человеческой практики. Однако практика эта допускает даже убийство — как и идея абсурдного мира. И там, и здесь «нет неба», нет Бога; Сартр полагал «пустое небо» условием выбора, который стал уделом человеческим.

Условием необходимым, поскольку Сартр был убежден: мораль над практикой — это Бог над человеком, т. е. рабство, а не свобода, которую он ценил превыше всего. Предпочсть морали практику — значит Богу предпочсть человека. Такова идея пьесы «Дьявол и Господь Бог» (1951). Агрессивная атеистичность этого произведения определяется именно сартровской ставкой на человека, на его действие, на его борьбу.

Спор Хёдерера — Гуго, т. е. спор «реалиста» и «идеалиста», продолжается в совершенно иной ситуации Германии XVI в., эпохи войн и народных восстаний. Эта ситуация подкрепляет позицию «реалиста», народного вождя Насти, для которого нет никаких сомнений в том, что «небеса пусты», что всё на земле, а на земле нищета, рабство и необходимость добывать свободу в кровавой борьбе. «Идеалист» — полководец Гёц фон Берлихинген, занятый обычными для героя абсурдного мира экспериментами, предстает то абсолютным злом, то абсолютным добром, не считаясь с людьми, уподобляясь Богу, собой заполняя пустоту. Убедившись, наконец, в том, что «нет ничего, кроме людей», начав служить людям, Гёц совершает убийство — во имя «практической морали», во имя «царства человека на земле».

Само собой разумеется, «практическая мораль» не содержит призыва к убийству. Оно теоретически допускается как самая крайняя форма практически целесообразного действия. Действие же это — акт свободного выбора, осуществляемого под строгим контролем личной ответственности за каждый поступок.

«Что ты сделал со своей жизнью?» — таков вопрос, адресованный всем и каждому в последней пьесе Сартра «Затворники Альтоны» (1959). В этой пьесе убийца — тот, кто не был свободен, кто был лишен возможности отвечать за свои поступки. Франц был превращен в «вещь» сначала в семье немецкого промышленника, где царил дух беспрекословного повиновения и обожествления

собственности, а затем в фашистской армии. Война — «удел» Франца, предельное выражение его несвободы и одновременно изуверской «вседозволенности», которой руководствуется фашист в оккупированной России. Мораль заменена преступной практикой гитлеризма, и за его виной Франц пытается скрыть свою вину, свою личную ответственность растворить в ответственности кровавого века.

По завершении цикла драм Сартр заявил, что расстается с литературой. Уточняя свои намерения, он писал о необходимости создания «литературы современной», которая была бы «всею», т. е. аналогом новой философии, всеобъемлющего Знания. «Наивный», традиционный роман должен уступить место роману «настоящему».

Таким, «настоящим» романом стало завершающее творческий путь Сартра огромное, трехтомное произведение «Гадкий утенок. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.» (1971—1972). Жанр «романа реальной личности» постепенно, издавна формировался в творчестве Сартра, написавшего в годы войны книгу о Бодлере, затем о Жене, работавшего над книгой о Малларме, наконец, издавшего в 1964 г. «Слова», автобиографию и в то же время «роман» реальной личности Жан-Поля Сартра.

«Сюжет книги: что можно знать о человеке сегодня». Этот необычный сюжет напоминает, с одной стороны, о художественном зерне экзистенциализма, с другой — об эстетическом начале постэкзистенциалистской философии Сартра.

Исходный пункт рассуждений Сартра — «человек никогда не является индивидуумом, лучше называть его универсальной единичностью... типичной для своей эпохи». Для выполнения такой задачи Сартр мобилизует все возможности современного знания о человеке, в котором он особенно выделял обновленный экзистенциализм, марксизм и фрейдизм.

Все начинается в детстве — «гадким утенком», «третьим лишним» Гюстав стал в семье. Он, младший сын, никаких прав не имел, к тому же никак не мог овладеть грамотой, почти не говорил. Комплекс «лишнего», «неоправданного», ощущение ирреальности своего существования под осуждающим взглядом «других», в данном случае собственных родителей, именующих сына «идиотом», — все это и стимулирует его литературное творчество, которое позволяет ему увековечить свою ирреальность, овладеть миром с помощью воображения.

Флобер не копирует реальность, но его творчество «укоренено» в «пережитом», это некое «обезьянничанье», тогда как плоды воображения являют собой идеальную модель, которой природа подражает в силу «посредственности» реальности, в силу отсутствия Бога. Всевышнего замещает Художник — по характеристике Сартра,

Флобер предстает первым в этом ряду, открывая современную эпоху, эпоху превращения искусства в самоцель.

Индивидуальные свойства Флобера объективизируются, типизируются Сартром, осуществляющим тщательное исследование XIX века, особенно Второй империи, начала постромантической эпохи. Трансформированный принцип интенциональности реализуется в описании феномена «Флобер — Вторая империя» с взаимопроникновением, зеркальным отражением составных частей этого единства. Сартр дает описание социального поведения Флобера и всех симптомов его болезни в сложнейшей системе «объективизированного невроза», в системе большого общества, которое легализует и оправдывает художника, с детства лишенного оправдания, с детства «лишнего», «гадкого утенка».

Книга Сартра о Флобере, будучи реализацией идеи «современной литературы», романа «настоящего», аналога современного Знания, — важнейшее свидетельство формирования универсального, синтезирующего художественного языка. Его значение особенно выступает на фоне того «постмодернистского оцепенения», о котором с беспокойством и горечью говорят сами французы.

Литература

Ануй Ж. Антигона.
Жид А. Фальшивомонетки.
Мальро А. Завоеватели.
Камю А. Посторонний. Чума.
Сартр Ж.-П. Тошнота. Мухи.

Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. М., 1994.
Великовский С. Грани «несчастливого сознания». М., 1973.
Великовский С. В поисках утраченного смысла. М., 1979.

Федерико Гарсиа Лорка

19 августа 1936 г. в восьми километрах от Гранады близ селения Виснар был расстрелян великий испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка. Его гибель стала прологом испанской трагедии. Границы его жизни — такой же недолгой, как у Пушкина, — отмечены датами национальных катастроф. Гарсиа Лорка родился в 1898 г., когда Испания, потерпев позорное поражение, лишилась заокеанских колоний. Первые роли на мировом театре уже давно играли другие, не препятствуя, однако, Испании тешиться до поры великодержавной иллюзией. Колониальный крах подкосил колосса на глиняных ногах и заставил взглянуть в лицо правде, как бы горька она ни была. Этому краху испанская мысль и испанская литература обязаны своим взлетом. Мучительная любовь к родине — «и страсть, и ненависть к отчизне» — побудила тех, кого впоследствии назвали

«поколением 98-го года», искать выход из тупика, в котором скудел народ; это она заставила их взглядеться в историю и научила различать в ее застывших омутах глубинные токи народного бытия. На их книгах, которые будили страну — и уже тем вселяли надежду, — росло новое поколение: те, кому было суждено составить гордость испанской поэзии. И первый среди них, кому не было равных, — Федерико Гарсиа Лорка.

Два поколения — и в итоге одна судьба, продиктованная войной: смерть или изгнание. Предчувствие этой судьбы и готовность к жертве пронизывают испанскую поэзию XX в., сообщая ей особую трагическую высоту и напряженность. «Труднее быть на высоте обстоятельств, чем над схваткой», — провидчески заметил Антонио Мачадо незадолго до того, как ему самому, его сподвижникам и ученикам довелось выдержать это испытание. Выдержать с честью.

Антонио Мачадо, в толпе беженцев-республиканцев пересекший Пиренеи, умер на третий день изгнания. Мигель де Унамуно в 1936 г. сгорел у себя в комнате (вспыхнул плед от каминной искры, а встать уже не было сил). Это случилось вскоре после того, как он публично отказался быть ректором университета, в стенах которого прозвучал лозунг: «Смерть интеллигенции!» (Газета же объявила о смещении с поста «по просьбе коллег и студентов».) Накануне Унамуно писал: «Я не знаю ничего омерзительнее того союза казарменного духа с церковным, который цементирует новую власть. Повсюду террор. Испания заражена страхом, рабской покорностью, ненавистью к мысли и тем, кто мыслит; ее разъедает духовная проказа».

В этой Испании культуре не было места — и интеллигенция, цвет и гордость нации, поняв это, ушла в изгнание. Эмигрировали не одни лишь республиканцы — для многих далеких от политики отъезд стал единственной возможностью протестовать. Назовем только два имени — и, может быть, самых светлых. Хуан Рамон Хименес, так и не свыкшийся с миром другого полушария, отвергший все предложения вернуться, завещал не переносить его прах в Испанию. Умер на чужбине Мануэль де Фалья — тот, кто, узнав об аресте Лорки, не медля ни секунды, отправился к военному коменданту Гранады с поручительством за поэта, хотя за неделю до того он отказался сочинять фалангистский гимн и только позавчера ему в той же комендатуре показали на дверь, когда он пришел справиться о судьбе своей кухарки (уже расстрелянной по доносу бакалейщика).

Федерико Гарсиа Лорка родился 5 июня 1898 г. в андалузском селении Фуэнте-Вакерос недалеко от Гранады. «Мое детство — это село и поле. Пастухи, небо, безлюдье» — и отблеском детства освещена вся его жизнь. Детство — в доверчивости, беззащитности

и в полном неумении вести практические дела, в покоряющей естественности и фантастических выдумках, о которых вспоминают друзья. Но даже от самых близких людей ускользало что-то таившееся за этой открытостью, не вместившееся ни в слова, ни в поступки. При всей искренности Лорка был скрытен. Он привычно берег от чужого взгляда свою боль и сомнения и тем оберегал других: «Быть радостным — необходимость и долг. И это я говорю тебе сейчас, когда мне очень тяжело. Но даже если вечно будут мучить меня любовь, люди, устройство мира, я ни за что не откажусь от моего закона — радости». Это закон его жизни и закон творчества. И в поэзии, и в драматургии, и в лекциях, и в письмах Лорка стремился к одному: «Пусть установится между людьми любовное общение, пусть свяжет их чудесная цепь духовного единения — ведь это к нему стремятся слово, кисть, резец и все искусства».

Лорка — поэт милостью Божией — начал с прозы. Его «Впечатления и пейзажи», небольшой сборник путевых заметок, вышел в Гранаде в 1918 г., а весной 1921 г. в Мадриде, где Лорка поселился в Студенческой резиденции — вольном университете, состоялся его драматургический дебют — шумно провалилась пьеса «Колдовство бабочки». В этой пьесе, переделанной из стихотворения, не было и тени умения, но было другое — наивная, робкая, затененная иронией поэзия. И уже здесь было сказано то, что так мощно прозвучит позже в драмах Лорки: «За маской Любви всегда прячется Смерть».

В том же году Лорка дебютировал как поэт «Книгой стихов». Эти «беспорядочные листки» были не только «точным образом дней юности» (по выражению самого поэта), но и школой, ученьем. В них заметны влияния Хименеса и Мачадо, иногда — Дарио; Лорка пробует силы в различных жанрах, перебирает самые разные ритмы, переходит от повествования к импрессионистским зарисовкам, от них — к песням, романсам, строфам с рефренами и снова к александрийскому стиху.

В следующих книгах — «Поэме о канте хондо» (1931) и «Песнях» (1927) — уже явственно звучит его собственный голос. «Я убрал несколько ритмических песен, хотя они и удались, ибо так было угодно ясности», — пишет Лорка другу. Поэзия Лорки постепенно освободилась от влияний, но сохранялась и с годами крепла ее связь с фольклором — романсами, испанскими народными песнями, средневековой галисийской лирикой, андалузским канте хондо. Начиная с «Поэмы о канте хондо» фольклорно-литературная линия (традиция литературной обработки фольклора, включающая в себя и фольклорную стилизацию) отходит на второй план, уступая место второй (и главной) линии в творчестве Лорки — фольклорно-мифологической, и влияние фольклорного мироощущения становится определяющим.

Фольклор в понимании Лорки — точка опоры для современного искусства, традиция, устремленная в будущее и предполагающая бесконечное обновление. Но фольклор нельзя имитировать, предостерегает Лорка. Копирование традиционных образов, формул и эмблем Лорка сравнивает с уроками рисования в музее: в лучшем случае это ученье и никогда — творчество. Он объясняет: «Из народной поэзии нужно брать только ее глубинную сущность и, может быть, еще две-три колоритные трели, но нельзя рабски подражать ее неповторимым интонациям». «Колоритные трели», фольклорные цитаты (которых с каждой книгой становилось все меньше) Лорка называл «местным колоритом» в противовес «духовному колориту» — «черным звукам», первоматерии искусства, голосу стихий. С фольклором Лорку связывает не лексика, мотивы, образы и приемы, но мироощущение; «местный колорит» ориентирован на «духовный» и всегда подчинен ему. В «Поэме о канте хондо» ни одна из народных песен не возникает даже как побочная тема. Народные песни как таковые Лорка использует только в драмах, где они должны предстать перед зрителем в единстве зрительного и слухового восприятий. Стихи же его с народной песней роднит «не форма, а нерв формы».

Циклы «Поэмы о канте хондо» смонтированы как кадры: плавно или резко дальний, самый общий и широкий план сменяется ближним и внезапно все вновь отдаляется. Перемену перспективы подчеркивает рефрен. Он всегда придает строфам новый, таинственный смысл, здесь же, кроме того, рефрен останавливает мгновения высшей напряженности — смерти, разлуки, горя.

Работая над «Поэмой о канте хондо» и «Песнями», уже начав «Романсеро», Лорка не оставляет драматургию. В 1923 г. он начинает драму в стихах «Мариана Пинеда». Это единственная пьеса Лорки на историческую тему — о народной гранадской героине, казненной в 1831 г. за участие в заговоре. Но в основу пьесы легли не исторические материалы (тщательно изученные Лоркой), а народная легенда, рассказанная в романсе, ставшем прологом и эпилогом драмы. Заранее известная фабула и предсказания, рассеянные по пьесе, переносят внимание зрителя с интриги на внутреннюю драму Марианы. Высвечивая ее, Лорка обращает наше внимание на неподвижность героев — «вместе они образуют классический эстамп». Вокруг толпятся другие — их суэта, контрастируя с затаенной напряженностью душевной жизни героини, подчеркивает значимость каждого внутреннего движения.

По романтической традиции Мариану окружают двое. И казалось бы, с самого начала ясно: Педро — герой, Педроса — злодей. Они в разных лагерях, у них разные политические убеждения, их идеалы несоизмеримы, но все же рядом с Марианой они кажутся двойниками (не зря их имена созвучны): оба позволяют казнить

Мариану, оба лгут ей, и ни долг службы, ни политические обстоятельства, ни грядущий успех движения, ни оды Свободе не оправдывают предательства. Единственное, что написано прозой в «Мариане Пинеде», — это письмо Педро. Спокойный, деловитый тон, и в каждой строке — забота о собственной безопасности: «Нам нельзя видетсья — есть сведения, что за тобой следят». У Педро всему находится объяснение (и самое возвышенное объяснение), но самозабвение Марианы ему непонятно. И оттого в каждом его слове, обращенном к ней, — тень враждебности; так настороженно говорят непосвященные с теми, кому ведома тайна. Педро, Педроса, Фернандо — все они, любя, требуют чего-то взамен: хотят заплатить или требуют платы. И потому так странно похожи интонации последних диалогов Марианы с Педросой и Фернандо. Оба хотят обменять свою любовь на предательство Марианы, а когда она отвергает этот взаимовыгодный обмен, прорывается бессильная, дотоле сдерживаемая ярость — здравый смысл мстит непокоренной истине. Среди либералов Мариана кажется чужой, но только она одна гибнет за свободу, а они — произносившие речи, славившие оды, заранее поделившие власть — растворяются среди обывателей, задергивающих шторы в дни казней. Предавший Любовь — предаст Свободу.

Поэт не переоценивал значения пьесы. «Она совершенно не отвечает моему представлению о театре», — отметил Лорка в 1929 г. Он, несомненно, имел в виду новую линию своей драматургии, намеченную еще в 1922 г. эскизом «Чудесной башмачницы» и в 1924 г. — «Любовью дона Перлимплина». И хотя Лорка назвал «Чудесную башмачницу» «жестоким фарсом», по сути своей пьеса глубоко поэтична. И здесь, как чаще всего бывает в сюжетах Лорки, драма, происходящая в плане духовном, не только не следует из житейской или социальной ситуации, но идет наперекор ей. На первый взгляд «Чудесная башмачница» — критика нравов, а Лорка называет ее мифом и готов представить этот миф не в андалузском, а в «эскимосском колорите». Наперекор действительности, тому, что есть, и тому, что скажут соседи (а скажут они, как всегда, какую-нибудь неоспоримую истину вроде «с глаз долой — из сердца вон»), Башмачница утверждает свою неисполнимую мечту, великую иллюзию любви.

Завязка «Чудесной башмачницы» и «Дона Перлимплина» одинакова — это типично фарсовая коллизия (неравный брак). Но в «Любви дона Перлимплина» фарсовые детали умножены и акцентированы — пять шляп, пять лестниц, пять балконов, под которыми толпятся все пять рас мира. И тем сильнее впечатляет на этом фоне двойное самоубийство дона Перлимплина, его смерть и любовь. Вначале Перлимплин ничем не интересен, не счастлив и не несчастлив — ему еще предстоит стать человеком, «так как только влюб-

ленный имеет право на звание человека». Любовь, одарив Перлимплина душой, ведет его к жертве — ради пробуждения чужой, казалось бы, непоправимо глухой души. Пьесе о Перлимплине Лорка назвал эскизом трагедии; это первый росток его грядущей могучей драматургии.

Любовь у Лорки всегда безысходна: ни полюбить, ни разлюбить нельзя по своей воле. И кто бы ни мучился любовью, пусть самый ничтожный человек — смешной, глупый, старый, сумасшедший, больной или даже не человек вовсе, а всеми презираемое существо — таракан из «Колдовства бабочки», которому отказывают даже в праве любить, — обреченность возвышает и уравнивает их. И тогда герой первой пьесы Лорки встает рядом с Перлимплином, отдавшим свою душу Белисе, Адела и Росита — рядом с Марианой Пинедой, восходящей на эшафот.

В 1928 г. выходит «Цыганское романсеро». Лорка писал эту книгу долго, то оставляя, то возвращаясь снова и снова. В «Цыганском романсеро» Лорка возродил и преобразил этот традиционный испанский жанр; повествовательный роман слился с лирическим, не растворился в нем, не стал песней, а лирическая стихия не отступила. Следствием этого был поразительный эффект, замеченный Сальвадором Дали: «Кажется, что здесь есть сюжет, а ведь его нет». Это Лорка счел высшей похвалой: цель, к которой он стремился, была достигнута, а сделанное — понято, и не превратно. В «Романсеро» Лорка не просто чередует кадры (это свойственно и народному романсу), — он резко сталкивает их, меняет план, обрывает сюжетные линии. Противопоставление и слияние — принцип, вообще характерный для Лорки, в «Романсеро» организует систему образов и раскрывает общий замысел книги: «Я хотел слить цыганскую мифологию со всей сегодняшней обыденностью, и получается что-то странное и, кажется, по-новому прекрасное», — объяснял поэт.

Сотворение особого мира он начинает с метаморфоз — древнейшей фольклорной традиции, обогащенной веками литературного развития. Почти все романсы открывает преображение реальности, полное тревожных или чудесных предвестий. Гаснут фонари и загораются светляки, освещая уже иную ночь — призрачную, зодиакальную. Этот нездешний город открыт всем ветрам и доверчив со всяким пришедшим, но беззащитен перед наваждением мрака — черной массой жандармов, нерасчленимой, слитой в ужасающий механизм уничтожения. Этой безликой массе, а не друг другу — и во время распрей и даже в миг братоубийства («Смерть Антоньито Эль Камборьо») — противостоят герои «Романсеро» и те, кто их окружает и кто так же, как герои, обречен уже тем, что причастен к вольному миру.

Из фольклорной традиции в романсы Лорки перешли предсказания и повторы, народные символы и характерная форма диалога.

Обычно диалог в «Романсеро» предшествует смена кадра. Цыганке Анунсиасьон является архангел — и взгляд переносится ввысь. Небо преобразует их диалог — тех, кто говорит, уже не видно, просто два голоса в ночи. Так даже этот очень определенный диалог переменной кадра включен в общую систему диалогов «Романсеро», где трудно понять, кому принадлежат таинственные и недоговоренные, оборванные на полуслове фразы. (В драмах Лорки они станут песнями, которые поет голос за сценой.) Смена плана соотносит происходящее с тем, что больше события, — с природой, вселенной.

Цыганка из «Сомнамбулического романа», цыганка-монахиня и Соледад Монтойя — три воплощения одной муки, три лика андалузской тоски. Лорка говорил, что эта тоска — единственный персонаж его «Романсеро». Однако несовпадение восприятия читателей с намерениями автора оказалось разительным. Цыганская экзотика, спровоцированная темой, заслонила строгий, трагический контур книги. Историей неверной жены упивались на каждом углу, «пуская слюни». Именно в таких выражениях Лорка, неизменно деликатный и сдержанный, позволил себе обрисовать ситуацию — настолько она оказалась тяжелой.

Успех «Романсеро» Лорка воспринял как провал. Никогда больше он не вернется к цыганским романсам (хотя продолжение и было обещано), но «Романсеро» останется его любимой книгой. Это лучшая и самая цельная поэтическая книга Лорки. Художественная система «Романсеро» настолько завершена и совершенна, что далее развита быть не может. Это вершина, которая могла бы оказаться и концом творчества, если бы путь «Романсеро» был для Лорки единственным. Он слышал другие голоса, знал другие горизонты и смог, оставив то, что долгие годы было самым дорогим, с решимостью отчаяния начать все заново.

«Светоч поэта — противоречие» — вот стержень, единственный и неизменный, эстетики Лорки: «Когда переливы Моцарта становятся слишком ангельскими, приходит, чтобы установить равновесие, песнь Бетховена, слишком человеческая». И так же внутренне противоречиво развивается его собственное творчество. Сделанное позже никогда не зачеркивает и даже не отодвигает в тень сделанного раньше и не обязательно оказывается шагом вперед, а то, что поначалу воспринималось как полное и безоговорочное отрицание сотворенного прежде поэтического мира, вдруг обнаруживает глубокие и крепкие связи с тем миром (такова связь «Поэта в Нью-Йорке» и «Романсеро»).

В творчестве Лорки развиваются — каждая по своей закономерности — несколько линий. Фольклорно-литературная («Сюиты», «Песни», «Мариана Пинеда»), фольклорно-мифологическая («Поэма о канте хондо», «Цыганское романсеро», андалузские трагедии) и третья, условно говоря, экспериментальная. Их сплетение и

перекличка рождает своеобразную гармонию каждого момента эволюции — разнонаправленные поиски удерживают равновесие. У этих линий нет и не может быть общей составляющей — Лорке нужны все эти голоса, которым совершенно не обязательно вторить друг другу. Они могут сливаться и расходиться, замолкать и снова вступать, когда приходит их час: гармоничной сдержанности «Песен» отвечает гротеск «Дона Перлиплина», выверенной математике од — раскованность «Балаганчика». Иногда эта связь по противоположности не так очевидна, но она всегда существовавшая. В рамках экспериментальной линии Лорка откликался новейшим явлениям искусства, поискам современников. Их влияния, случалось, захватывали Лорку, но никогда они не были так значительны для его творчества, как фольклор. Самым сильным в его таланте всегда оставалось фольклорно-мифологическое начало — там, на своей земле, он чувствовал себя предельно свободно и уверенно. Здесь же, сталкиваясь с иной системой мировосприятия, он шел ощупью — пробовал, искал, отбрасывал найденное, сверял и часто все начинал заново.

Поставив крест на романсах, Лорка особенно пристально вглядывается в художественные открытия современников. Ему интересно все: и ультраистская фронда, и воскрешение поэтики Гонгоры, и кубизм, и сюрреализм. Тем не менее он не становится приверженцем какой-либо одной идеи и не причисляет себя к какому бы то ни было течению или литературной группе. Его дорога лежит в стороне от наезженной колеи и лишь изредка пересекает пути, которые торят его талантливые друзья. В марте 1927 г. Лорка пишет Х. Гильену: «Все мы идем по двум ложным дорогам: одна ведет к романтизму, другая — к высохшим змеиным шкуркам и пустым стрекозам». «Пустые стрекозы» — это неоклассика и клонящийся к закату кубизм. Их выверенная искусственность — только одна сторона поэзии, а сутью ее для Лорки всегда оставался человеческий голос: «Я ненавижу орган, лиру и флейту. Я люблю человеческий голос, одинокий человеческий голос, измученный любовью».

Не столь однозначно было отношение Лорки к тому, что он называл романтизмом, — к сюрреализму. Внутри его цельной поэтической системы сюрреалистические элементы, сталкиваясь с фольклорными, не только изменяли их, но и изменялись сами, обретая новый смысл. В противовес полному отсутствию логических связей — первому требованию сюрреализма — все написанное Лоркой отличала строжайшая поэтическая логика. Сюрреалистические способы преодоления действительности — сон, мечта, погружение в бессознательное, безумие — казались Лорке приближительными. Это слишком походило на игру, и принять ее правила мешала исконная испанская традиция. Сюрреалистический сон

казался Лорке всего лишь попыткой защититься от трагедии — бегством, и бегством заранее обреченным.

У Лорки свой путь освобождения — это «дуэнде», гений, дух или демон, на краю пропасти открывающий истину, это трагическая темная сила, с которой поэт вступает в единоборство. «Дуэнде» не уводит от мира, но обнажает его трагическую сущность, не сглаживает, но обостряет противоречия. И здесь выясняется еще одно важное различие между сюрреализмом и поэтикой Лорки: одно остается у него неизменным — человечность, не способная спутать добро и зло. Пафос неистового разрушения вечных истин Лорке был чужд, а то, что сюрреализму служило для новых канонов (например, для отождествления добра и зла), у Лорки оборачивалось словом о поруганной человечности. Свидетельство тому — все написанное в Америке.

Летом 1929 г. Лорка — неожиданно для всех и для самого себя — уезжает в США. Ему было все равно, куда ехать, и более того: «Нью-Йорк, вероятно, ужасен, и именно поэтому я еду. Думаю, все будет прекрасно». В Нью-Йорке Лорка живет в Колумбийском университете, но общается в основном с испанцами. В марте 1930 г. он уезжает на Кубу и вскоре возвращается в Испанию. Лето он провел в Гранаде, пересматривая и переписывая созданное в Америке: две пьесы и книгу стихов «Поэт в Нью-Йорке».

К этому сборнику Лорка возвращался не раз — и сразу после поездки, и в 1933 г., часто читал эти стихи на вечерах. В августе 1935 г. он готовил книгу к печати, но опубликована она была только в 1940 г. в Мексике (по машинописному экземпляру с авторской правкой). Книга кажется хаотическим дневником отъездов и возвращений, хроникой путешествия, но композиция ее, если приглядеться, строга и выверена. После контрастной композиции «Поэмы о канте хондо», вольной композиции «Песен» и «Романсеро» «Нью-Йорк» поражает многоголосием и безукоризненной полифонией. Десять циклов развивают общие для всей книги мотивы, образуя сложное символическое единство. Темы, варьируясь в циклах, идут через всю книгу — к кульминации, «Введению в смерть» (так по первоначальному замыслу должна была называться вся книга), и к завершению: проклятию, пророчеству и бегству.

Уже название книги звучит необычно для Лорки. Прежде названия его книг, как и сами сборники, выделяли одну властвующую в них силу — цыганский миф, канте хондо, — и поэт был ее голосом, свидетелем стихии. Враждебное ей начало в ранних книгах только угадывалось, оно подспудно росло, отбрасывало тени и в конце концов черным вихрем ворвалось в «Романсеро». Но никогда раньше у Лорки стихия и хаос не были на равных. Здесь впервые их имена вынесены в заглавие, чтобы подчеркнуть противостояние и противоборство сил. Поэт в Нью-Йорке — менее всего конкрет-

ный человек с именем и фамилией, как и Нью-Йорк — менее всего знакомый по рекламным проспектам, описаниям и обличениям город. Нью-Йорк для Лорки не просто зло, но воплощение Зла, «великая ложь мира», а Поэт — раненое сердце, отзывающееся всякой боли.

Ощувтив столкновение своего поэтического мира с миром Нью-Йорка и их внутреннюю разнородность, поэт пыгается постичь суть чужого мира и причину несоединимости; он вглядывается, сомневается, не верит глазам своим, ищет разгадки. И, отчаявшись и не понимая, начинает описывать — почти как естествоиспытатель, соотнося неведомое со знакомым.

Мотивы сборника традиционны для Лорки, но узнаются с трудом. И главное в них — искажение или уничтожение прежнего смысла. Все образы прежней «цыганской» поэзии Лорки в «Нью-Йорке» деформированы, разъяты на части, втиснуты в разрушительное окружение: луна, взятая на мушку, рассыпается осколками лунной кости, на горле косули зацветает бессмертник, все корни вырваны, все кони слепы, ветер (Святой Христофор — властитель «Романсеро!»), ветер, как моллюск, вынутый из раковины, дрожит в мутном небе Нью-Йорка. Любой образ круга «Романсеро» в «Нью-Йорке» сопровождает омертвляющее определение: здесь даже радость истерзана хлыстами и лезвиями зубчатых колес и у света металлический привкус конца. Прямо или косвенно такое определение соотносит образ со смертью. Но даже смерть в «Нью-Йорке» лишена величия — это будничная, привычная медицинская попытка, расчисленная по часам. В «Романсеро» героев к смерти уводила Луна, на небе их встречали ангелы, их оплакивали оливы и реки, а люди приходили на площадь проститься. Маленький Стентон умирает на голландских простынях, о которых мечтал цыган из «Сомнамбулического романа». Теперь это горькие простыни, по которым «рак разбрызгал красные пейзажи», а смертные розы — розы крови (фольклорная метафора «Романсеро») стали розами рака — «тусклыми розами из осколков пробирок и слабых пальцев».

Смерть в «Романсеро» была насилием, роком, но ей не дано было торжества — не дрогнув, ей шли навстречу. Там убивали, своей смертью никто не умирал, и об этом жалели. В «Нью-Йорке» умирают в постели, и эта смерть страшна не только своей естественностью, но и тем, что она — итог агонии, в которой уже бесконечно долго бьется жизнь. Навязчиво повторяемые омертвляющие определения подготавливают перемену мест: все живое в «Нью-Йорке» мертво, все мертвое, замученное — живо. Там, где светит погребенная луна, блуждают среди арок мертвые моряки, третий год плачет на дальнем кладбище мертвец, мычит отрезанная бычья голова и зацветают руки мумий.

Поэт в Нью-Йорке — «только раненое сердце». Он из тех, кого тайно притягивает отверженность и незащитность людская, неприкаянность, нездоровье. Из тех, в ком живо чувство общности с изгоями. Любовью или жертвой, надеждой, верностью или просто цельностью души они отделены от толпы — так начинается их одиночество и обреченность. Мир, где они принуждены жить, разделен: здесь только палачи и жертвы, которым уже вынесен приговор, а казнит их — толпа. В нью-йоркских улицах и снах она неотступно терзает человека, не исчезая ни ночью, ни тусклым днем. И это не просто скопище людей, а огромный, составленный множеством элементов организм (и одновременно механизм) с единственной функцией надругательства над человеком и испытанными, старыми как мир способами глумления. От частей этого механизма, бывших когда-то людьми, осталось лишь то, что непосредственно служит цели — казни. И поэтому в толпе не отыскать лица — только сотни ушей, глаз, ртов. Обломки тел влекутся творить расправу, но это расправа и над собой — надо всем, что каждый в себе погубил. Безликая, агрессивная, липкая масса не оставляет свободного пространства, его вообще нет в Нью-Йорке. Убежища не найти, а спасение в «Истории и круговороте трех друзей» — только отсрочка.

Весь этот город, устремленный ввысь, есть продолжение поверхности (а поверхность у Лорки всегда ложь, маска). Нью-Йорк — гигантская Вавилонская башня, построенная на песке, та же дантовская адская воронка, только круги ее идут ввысь, и все их суждено пройти поэту без провожатых. За улицами, толпами и снами все непреложнее открывается пустота.

В конце 1930 г. Лорка прочел друзьям свою новую пьесу «Публика», которая показалась им непоэтичной и абсолютно непригодной к постановке. Лорка был огорчен, но не обескуражен неудачей. Он вернулся к пьесе спустя три года, а еще через три года — за месяц до гибели — читал друзьям окончательный вариант драмы (который не сохранился — до нас дошла лишь черновая рукопись).

Пять актов «Публики» — пять ступеней к «театру истины»: с балаганных подмостков действие перемещается в римские руины, оттуда в веронскую гробницу и далее — в «театр могильных глубин». Пьеса идет не только через глубины пространства, но и через глубины времени: средние века, Иудея, Древний Рим. Ее герои сталкиваются с символическими фигурами — воплощениями Власти, Любви, Смерти. Персонажи, затерянные в ворохах масок, ищут себя, пытаются разглядеть свои истинные лица, ускользающие и изменчивые. Они перебирают маски, примеряют, меняют их, не узнают в них себя или, узнавая, срывают. Умирает Распятый, под театральным креслом с кляпом во рту умирает Джульетта, разорван

лошадьми Поэт. И люди, бесновавшиеся минутой раньше, расходятся, потрясенные не совершенным убийством, а тем, что им открылось: какими бы разными ни казались они друг другу, сколько бы ни было масок, за маской — только «гроздь ран». Все едины тем, что мучатся болью, и в каждом за ложью облика есть боль, понятная всем и таимая ото всех, — тот «крохотный, вечно горящий ожог», та маска, бьющая себя по лицу руками.

Почти одновременно с «Публикой» в Америке Лорка писал «Когда пройдет пять лет». С того берега океана Испания представляла иной. Разрушенная страна, так недавно утратившая все и усомнившаяся наконец в ценности утраченного, отсюда виделась не пугалом, не посмешищем, не пародией на Европу. Ее оправдывала мечта — испанская, донкихотская мечта, никогда не соразмерявшая сил и не жалевавшая жизни, сколько раз обманувшаяся и как часто — пустая мечта. Но Лорка чужд романтизации. У него к яду испанской мечты свой счет — как у Сервантеса, как у Кеведо, как у Инклана. Мечта ослепляет и тем жестока. Ее оцепенение, застывший экстаз, отрешенность от всего, что не есть она сама, и прежде всего от настоящего — времени и дела, — гибельны для человека, но губительны иначе и не так бесповоротно, как американская польза — статистика убитых на потребу мертвым. Сколь ни мучительна мечта, она оставляет душе возможность прозрения. У нее могло быть будущее — но не будет. Эта пьеса — прощание с тем, что почти стало прошлым, с юностью; отсюда ее шемящая элегическая нота.

И еще — это самое личное из написанного Лоркой. Но автобиографична здесь не фабула, а завороченность Несбывшимся, Временем и Смертью.

Два символа противостоят друг другу в драме: Реальность и Сон. Время, исчисляемое секундомерами, и Время-Сон, вольно творимое каждым. Реальное время, отведенное пьесе, — вечер с шести до полуночи. Но для Юноши — это Время-Сон, пять лет длящегося (или длившееся) ожидание. Это мгновение жизни Невесты и вся жизнь Стенографистки, смерть Мальчика, Котенка и Старика. В пьесе пересекаются и разные пространства. Уже мертвые приходят в библиотеку Юноши Мальчик и Котенок. Они рядом и бесконечно далеко — живые и мертвые. А смерть здесь понята предельно человечно: мертвым все еще больно. Единоборству человека со временем подчинено все в этой драме, и потому ее герои так странно похожи. Время, которое проходит, оборачивается то будущим, то прошлым, то настоящим, а человек предстает не в полноте своей индивидуальной характеристики, но в разных, крайних своих аспектах, во множестве противоположных вариаций человеческой сущности, вереницей двойников. Герои мистерии — разные лики человека, переменчивые и неизменные, несхожие и фатально свя-

занные. Каждый творит свой мир, где Любовь, Сон, Ложь, Память торжествуют над Временем. Но мир этот хрупок и обречен.

Герои Лорки это знают и просят об одном: «...не сейчас, только не сейчас». Их воздушные замки обречены даже не потому, что против них — реальность. Люди гибнут оттого, что миры их разобщены и враждебны: кто любит, творит особые законы лишь для своей любви, не замечая чужой, — так Юноша требует от Стенографистки «разумных объяснений». Но цепная реакция равнодушия вернется к своему началу: теми же словами ответит Невеста Юноше, а на маленькой сцене бродячего театра — когда пройдет пять лет — Стенографистка повторит его слова. Так замкнется круг непонимания и жестокости — люди живут в разных измерениях и мучаются несовпадением времен.

В 1931 г., вскоре после образования республики, Лорка получил разрешение организовать передвижной студенческий театр. Этому театру, названному «Ла Баррака» (балаган), он посвятил почти три года. Здесь он был и режиссером, и актером, и художником, и статистом. Целью театра Лорка считал воспитание зрителя — «Ла Баррака» кочевала по глухим испанским селеньям, где никогда не видели театра. Возможно, известную роль в обращении к практической деятельности сыграло непонимание, которым встретили «Публику» и «Когда пройдет пять лет». Лорка снова начинает все заново — с «Ла Барраки», но театр не просто помог преодолеть кризис, «Ла Баррака» заново открыла Лорке Испанию. И вскоре он создал андалузские трагедии, которые по праву можно назвать великими. В них отозвалась и поэзия «Романсеро», и поиски его американских драм, и сценический опыт «Ла Барраки», и открытые ею горизонты.

Театр Лорки поэтичен — так же, как внутренне драматична его поэзия. Поэтому предельно естественным было его обращение к театру, к трагедии. Из «Поэмы о канте хондо» и «Романсеро» его герои переходят в пьесы — уже с другой судьбой, но с той же обреченностью. «Схваткой» закончится «Кровавая свадьба». Стихи «Сомнамбулического романа», романсов о Пресьосе и неверной жене вспомнятся, когда мы увидим Невесту. «Романс о черной печали» предвещает горе Йермы. Герои Лорки хранят смутное, но властное воспоминание о никогда не виденном мире свободы и справедливости; это праздник, который они носят с собой, их горькая и высокая судьба. Царство их не от мира сего, но в этом мире им определено жить — здесь они исполняют свою человеческую миссию. И единственное, что они обретают, — это внутренняя свобода. Герои Лорки погружены в земную обыденность, но стоят вне ее; столкновение обыденности и поэзии рождает трагедию. В мире, который так настойчиво и незаметно толкает к предательству, что, кажется, нельзя не предать, герои Лорки не предадут ни других,

ни себя. Они остаются людьми, даже если для этого у них есть только один выход — смерть, извечный выход трагического героя. Но смерть в драмах Лорки — не знак конца, а последняя реплика героя в его незавершенном споре с миром.

«Кровавая свадьба» — первая трагедия Лорки (поставлена в 1933 г.). «Она написана по Баху», — говорил Лорка. Это одна из самых музыкальных его пьес — и по композиции, и по своей сути.

Музыка и песни в драмах Лорки никогда не становятся фоном или комментарием к действию. Это странные песни, и не важно, кто их поет — хор, героиня или голос за сценой; в них настойчиво повторяются слова или путаются фразы, загадочен рефрен. Но в песне важно не то, о чем поется, — важно ее звучание, ее завораживающий интонационный рисунок. Колыбельную поют не затем, чтобы уснул ребенок, и не затем, чтобы сообщить что-нибудь зрителю. Это зов черной реки, рушащей стены дома Леонардо, непреложность судьбы. Песни Лорки предсказывают и заклинают. Иногда они звучат отголоском древнего празднества, ритуала (хоровод в «Кровавой свадьбе», шествие в «Йерме»). Формальную основу «Кровавой свадьбы» составляет несоответствие героев идеальному смыслу их ролей. Повторяющийся свадебный рефрен контрастирует со смятением Невесты: праздник высвечивает трагедию.

Все персонажи «Кровавой свадьбы» делятся на два лагеря задолго до бегства Невесты и Леонардо. Жена Леонардо, жаждущая благополучия, и ее мать, позавидовавшая богатой свадьбе, способны понять Отца Невесты, которого интересует не земля, а кусок земли, его собственный кусок, — и чем дальше от большой дороги, тем лучше: не украдут прохожие гроздь винограда. Во всем противоположна ему Мать, знающая, что жизнь человеческая неотторжима от жизни земли. Мать Жениха и Отец Невесты стоят во главе враждующих лагерей. Жених — персонификация своего рода, в нем сняты все индивидуальные черты. Он осмелился полюбить, осмелился сказать об этом Матери, но с тех пор был игрушкой в руках кого угодно: в руках Невесты, отца ее, Леонардо. И когда пришел час мести и смерти — игрушкой в руках мертвых своих братьев. Их тени отдали ему свою силу и взяли взамен жизнь. Он смог одолеть Леонардо, который защищал то, что дорого было ему, и только ему, но в единоборстве между родом и индивидуальностью не было победителя. У обоих хватило сил, чтобы убить, но не хватило их, чтобы выжить.

В пьесе разделены не только люди, но и мир — на пустыню, в которой осуждена жить Невеста, и на землю обетованную, где есть свобода. Знак этой земли, постоянный в драмах Лорки, — река. Муж Йермы не пустит ее к реке. В селении, где живут дочери Бернарды Альбы, не будет реки, — только безумная старуха поет там о море. В «Кровавой свадьбе» о море говорит Невеста, когда вспоминает о

своей матери, на которую, по словам отца, так похожа. И судьба ее матери, гордой, пришедшей из вольной страны, но смирившейся с убогой жизнью в пустыне («четыре часа езды, и ни одного дома, ни деревца, ни реки») — тягостный пример Невесте и предостережение. Трагедия, совершающаяся в пьесе, — прежде всего трагедия Матери, но не Мать решает свою судьбу и судьбы других, а Невеста. Ее собственная воля, преломленная через жестокость мира, губит ее. Она расплачивается за свое давнее послушание Отцу — вот ее вина! — и не узнает своей воли в том, что произошло.

В начале 1934 г. Лорка закончил вторую трагедию — «Йерму». Эта трагедия лирична; все ее события следуют из внутренней характеристики героини. Йерма — предельно цельный человек. Смысл ее жизни сосредоточен на одном желании, от него — все ее мучения, мечтания, ошибки. Драму открывает контраст: героиню зовут Йерма (бесплодная), а первое, что слышит зритель, — колыбельная. В обыденном диалоге о волах, полях и работе выясняются четыре основания трагедии. Йерма замужем два года. Она не любит Хуана. У них нет детей. Смысл жизни Йерма видит в детях. И вот пять лет, или три акта, в этих четырех стенах бьется Йерма, не обманываясь мечтами, не унижая себя подбором отмычек. Ее неспособность смириться изумляет, но чаще раздражает людей. Для одних дети — род собственности, объект, которому надо оставить нажитое добро; другие вообще не размышляли, хорошо ли это — иметь детей, ибо самым важным для них всегда был сам факт наличия или отсутствия: «Замужней женщине как детей не хотеть? А не дал Бог, изводиться нечего». Всю пьесу Йерме твердят об этом, но принять совет «плыть по течению» она не может. Ей ведом иной, высокий смысл материнства — она жаждет подарить сыну жизнь, а не стадо овец. Всеми своими чувствами и мечтами, всем своим существом Йерма связана с жизнью земли, с природой и потому ощущает свое несчастье оскорблением, нанесенным ей — частице земли. Униженная всеобщим цветением и плодородием, она чувствует себя оскорбленной тем сильнее, что не знает своей вины. Но и она виновна: тем, что за два года до начала драмы принесла в жертву Бог знает чему ту смутную, ею самою не понятую любовь. И до конца она так и не поймет того, что растолковывает ей Старуха: нет любви, нет и детей. Не поймет оттого, что слишком горька для нее эта истина.

Рядом с Йермой двое — муж и Виктор. В ее диалогах с Виктором — редких, недолгих, прерывающихся паузами — всегда сквозит тень несбывшейся любви. Они таят и от себя, и от других то, что против воли мерещится обоим. Взгляд, иногда жест, даже не жест, а намек, лишь начало жеста, и никогда — слово. Но как безысходно связаны они тем, чего не было! Тем, что колет глаза

людям. И Виктор уходит из селения, обронив при прощании: «Все меняется».

Но ничего не меняется в доме Йермы. Часы — для других домов, где по ним запоминают час рождения ребенка, где ломаются стулья и рвутся простыни. Дом Йермы блещет новизной, но это новизна гроба, в котором ее заживо хоронят. Хуана бесит ее упорство, ее самозабвение и тоска. Ему достаточно того, что есть, и всякий, кто недоволен, ему враг. И жена — враг в его собственном доме. В Хуане и Йерме воплощены два противоположных понятия о чести, а честь каждый из них ставит выше счастья. Хуан — раб молвы и наказан внешним проявлением бесчестья: о его жене сплетничают у ручья. Йерма одинока в своем понимании чести и остается верна ему, а когда ее чести наносят последнее жесточайшее оскорбление, она мстит. Но это не просто месть — своими руками Йерма убивает измучившую ее надежду.

В мае 1935 г. Лорка закончил «Донью Роситу». Эта пьеса необычна для театра Лорки, хотя продолжает его извечные темы. В донье Росите сливаются зачарованность мечтой Башмачницы и самоотверженность Марианы Пинеды, ранимость Юноши и свыкшаяся с безнадежностью любовь Стенографистки; ее ждет та же пытка временем, что и Йерму. Это внутреннее родство создает особую связь между драмами Лорки, многое в них проясняя. Так, Башмачница может стать и Белисой и Йермой. Игрок в регби бросит тень на Виктора и на Леонардо, а тень Хуана упадет на Жениха из «Кровавой свадьбы». За доньей Роситой — тень Манекена, пустого платья, не дождавшегося своего дня. Подобно ему, Росита, единственная из героинь Лорки, обречена на бездействие, еще и потому она так беззащитна. Все силы ее души истрачены на ожидание, бесплодное, долгое и горькое, как жизнь, но любовь ее неизменна. Это прекрасно, печально, наконец, смешно. Прекрасно потому, что в этой любви — вся ее душа. Печально потому, что только она одна на всем свете умела так ждать: все двадцать пять лет с той же любовью, что и в первый день разлуки. Смешно потому, что в руках у старухи все тот же девичий веер. И смех убивает Роситу. Ничтожные сами по себе события, мелкие колкости, насмешки, искренняя или притворная жалость изо дня в день мучают ее, превращая ожидание и любовь в фарс.

Трагедия доньи Роситы в том, что ничего не происходит. В драме заметен лишь ход времени. «Существует трагическое в повседневности; нечто гораздо более печальное, глубокое и присущее нашему существованию, чем трагизм великих событий», — писал Метерлинк. Повседневность трагична и в других пьесах Лорки — пять лет замужества Йермы, восемь лет траура в доме Бернарды Альбы. Но там трагизм выливается в события, здесь — иначе. Безысходность «Доньи Роситы» — в невозможности конца: «Все кончено... вечером

я ложусь, ни на что не надеюсь, а утром встаю и знаю, что надежда мертва. Что может быть тяжелее?..»

В пьесе много несчастных. Печальны судьбы Роситы, Тети, Няни; не удалась жизнь дону Мартину, Угольщику, подругам Роситы. И зло тем страшнее, что нельзя найти его причину, — оно возникает как бы произвольно. Уезжая, жених Роситы верит, что скоро вернется. И никто не мешает ему вернуться. Но жизнь запутывается в инерции обязанностей и привычек, и в мелочной, пошлой повседневности оказывается никому не нужной высокая ценность человеческой души — верность. И оттого так горька пьеса о донье Росите, о жизни ее, страшной в своей бессмысленности. Оттого так безнадежно стучит дверь покинутого дома, из которого выносят диван, а кажется — гроб.

«Дом Бернарды Альбы», свою последнюю законченную пьесу, Лорка читал друзьям летом 1936 г. В ней нет главного героя, что подчеркнуто подзаголовком — «Драма женщин в испанских селеньях». У каждой из дочерей Бернарды своя трагедия, но обращенная к зрителю общей для всех стороной. Их судьбы контрастируют друг с другом, совпадая только в крахе, и все они равно необходимы для общей картины трагедии, где Бернарда также не протагонист, а лишь корифей хора — толпы. «Дом Бернарды Альбы» — пьеса двойного действия. Одно — тщательно срежиссированный спектакль напоказ: притворная печаль на похоронах хозяина дома и грядущие годы траура, свидания Пепе с Ангустиас и, наконец, венчающее драму представление: «Младшая дочь Бернарды Альбы умерла невинной». Другое действие лишь изредка выплескивается наружу. Тайная драма персонажей, скрытая в каждой комнате дома, угадывается в молчании, в недомолвках и оговорках. Это то, чего никто не должен видеть и знать: пропажа фотографии жениха, соперничество сестер, любовь Аделы и ее самоубийство. Это изнанка первого действия, и нагляднее всего она в начальном монологе служанки: едва завидев соседей, собирающихся на поминки, Понсия переходит от неуместных в день похорон воспоминаний к ритуальным причитаниям.

Конфликт драмы неразрешим, ибо зло властвует и за стенами дома. Бернарда, как и Педроса в «Мариане Пинеде», сильна не сама по себе. Обе они всего лишь фанатичные хранители того порядка, который не ими был установлен и не ими кончится. И только кажется, что они властители, они — надзиратели и каратели, а по внутренней сути — рабы. Угнетая, Бернарда как будто не посягает ни на чью внутреннюю свободу, но и Понсия, и дочери отравлены ядом ее фарисейства. Жить во лжи естественно в этом доме, и оттого ложь до поры нерушима. И Адела в начале пьесы не хуже других ябедничает, выслеживает, подслушивает. Только любовь очистит ее душу и научит самозабвению и смерти; только безумие спасет

Марию Хосефу. Есть лишь два выхода из дома Бернарды Альбы — безумие и смерть. И неподвластны Бернарде лишь двое — безумная мать и влюбленная дочь. В песне Марии Хосефы — тот мир, о котором тайно мечтают сестры. Она просит отпустить ее на волю, она кричит о том, о чем все молчат, но сестры смеются над ней, ее запирают: никто не узнает в безумной старухе себя через тридцать лет. Дом Бернарды — тюрьма в тюрьме. Но тюрьма — не только это селенье, а вся Испания. И зловещий приказ молчать, завершающий драму, — не только эхо прошлого, но и тень грядущего, которое не заставило себя ждать.

«Дом Бернарды Альбы» Лорка писал, стремясь к «документальной точности», — так он назвал свое обязательство перед лицом грядущей катастрофы. Пьеса была задумана как первый опыт «театра социального действия», но своей мощью и глубиной она обязана родству с трагедиями — поэзии, которой она озарена, поэзии, не предусмотренной замыслом. Этот опыт объяснил Лорке недостаточность, во всяком случае для него самого, того, что он назвал «документальной точностью».

«Дом Бернарды Альбы» — не итог, но слово, по трагической случайности прозвучавшее последним. В интервью 1936 г. Лорка снова говорит, что театр без поэзии мертв. Облик новой трагедии был уже ясен ему, равновесие сил, ее составляющих, найдено; сюжеты уже жили в черновиках и рассказах. Не одну, не две — около десяти пьес Лорка рассказывал (и в подробностях) в 1936 г. друзьям. Их воспоминания, интервью и сохранившиеся наброски свидетельствуют об одном: путь Лорки оборван перед вершиной.

Последний год Лорка работал над «политической трагедией», которая осталась неназванной и незавершенной. С большим основанием, чем «Публика», она могла быть названа «Предчувствие гражданской войны». Те же темы — война, народ, искусство, судьба поэта, толпа; те же жертвенность и пронизывающая тревога, та же гибнущая любовь. Драма начинается с того, чем кончается «Публика» — с погрома в театре. Спектакль, на этот раз «Сон в летнюю ночь», прерван бомбежкой. В партере и на галерке стреляют, укрыться негде, стонут раненые (а ведь «Весь мир — театр», — напоминает шекспировский спектакль), гибнет Поэт. В подвалах морга матери оплакивают убитых... Последняя пьеса Лорки уже беспощадна — настолько она близка к реальности. Ее героини поставлены не просто лицом к лицу со смертью. Они поставлены лицом к стене, с поднятыми руками — под пули. Иллюзия возможного величия личности, прежде бережно хранимая Лоркой, здесь отнята у героев. Человек бесконечно унижен еще и тем, что безликая смерть не знает разницы между человеком и ничтожеством и заставляет забывать о ней. Прежде у Лорки была невозможна общая гибель — каждый погибал в одиночку, оставаясь или только становясь в

смерти человеком. В этой драме человек беспомощнее перед ложью и беззащитнее перед смертью, и в этом сказалось время.

Перед лицом трагедии Автору стыдно за искусство, которое «наполовину искусственно». Он жаждет, чтобы кончилась власть искусства над человеком — власть магии — и человек оглянулся, прозрел, содрогнулся от ужаса. Его понимает Юноша (двойник и антагонист автора), но у него нет и тени надежды на преобразование жизни проповедью и обновление искусства разрушением. Он смутно ощущает, что решимость жечь, чтобы строить на пепелище, безнравственна. Голос Юноши первым поднимается в защиту театра, позже гибнущее искусство оплачат Дровосек и Актриса. Актриса — душа театра, и в один миг, как маска, спадает с нее шутовство, когда она понимает, что гибнет великое — то, что оправдывало ее путаную жизнь, мятежные порывы Автора, прекрасную в своей цельности жизнь Дровосека. Наперекор всей мерзости мира играет свою роль Дровосек. Он знает, что ему не суждено доиграть роль, но знает и другое: нет времени, специально отведенного для искусства, как нет особой земли и страны для него. Есть только театр, своя земля и время, в которое выпало жить. И нельзя дать искусству погибнуть, даже если кажется, что сегодня оно, по словам Блока, «бесприютное дело». И есть долг — играть роль, пусть не ко двору и не ко времени. На раздражение Автора: «Но не теперь же!» Дровосек, персонаж Шекспира и Лорки, отвечает гордо: «Всегда. Похороните меня, а я встану».

Среди персонажей драмы нет согласия, но они вместе, они — театр. Против них — публика. Разноликая — требовательная и равнодушная, до слез тронутая зрелищем, скучающая, зачарованная, враждебная, ко всему глухая. Лорка внимательно вглядывается в эти лица, вслушивается в грубую, претенциозную, а чаще просто глупую речь, зная, что еще минута — и они превратятся в стадо, все сметающее на своем пути. Ему надо понять, кем каждый был до того, как утратил человеческий облик. Никем. Ничтожеством, пустой истеричкой, фальшивой даже в искреннем порыве, расчетливым доносчиком, готовым при случае убить и собственными руками. Но если кинут клич «На фонарь!», все они ринутся на сцену или куда призовут в едином порыве: топтать недоступное, мстить за собственную никчемность — Дровосеку, Актрисе, Поэту, феям и эльфам. Заодно Слуге, раз испугался тюлевой тряпки и картонных птиц, Суфлеру, чтоб впредь не заботился об эконоимике театра. И лично Автору — за все благие намерения, а главное — за опрометчивую фразу: «Можете освистать, но не судите!» Ведь хотелось именно судить, а еще лучше — казнить...

Предчувствие войны пронизывало сборник «Поэт в Нью-Йорке», война была неизбежна в «Публике», здесь же ей отдан весь город — мир, а сама она беззастенчиво говорлива и готова посвя-

тять любопытных в механику своего дела: «Если в сердце, то долго корчатся!..» Это было написано накануне испанской войны и за пять лет до мировой, когда рвы вместо кладбищ, горящие города и дым крематориев над Европой были еще будущим, от которого, как могла, защищалась жизнь, куда не смела заглянуть литература...

Литература

Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения в 2 томах. ИХЛ, Москва, 1986.

Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость... М., «Прогресс», 1986.

Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973.

На пороге. Постнатуралистическая литература Германии

С конца 90-х годов в немецкой литературе происходили глубокие изменения. Уловить вектор литературного развития было достаточно сложно. Еще работал Теодор Фонтане — мастер-реалист, умевший просветить гармонией запутанность жизни. Многие дебютанты (Я. Вассерман, Л. Тома) предпочитали держаться традиционных форм. Недолгое время торжествовал натурализм. Однако симптоматичным для 90 — 900-х годов стал декаданс. Декадентское мироощущение проявилось по-разному и получало разные названия: литература «рубежа веков» или «конца века», применительно к изобразительным искусствам — «модерн», «югендштил». С декадансом соприкасались неоромантизм и неоклассицизм. И все же это был вполне определенный комплекс художественных идей и общественных представлений. Гармония оборачивалась пресыщенностью. Воля и разум человека казались ненадежными и бессильными.

Литература 90—900-х годов была переходной между двумя эпохами. Это была литература «конца». В ее изящной утонченности и изысканной красоте ощущалось скрытое напряжение, отчаянная попытка сохранить в целостности мир, уже изживавший веру в неукоснительный прогресс, не только техническое, но нравственное и политическое совершенствование жизни. По прошествии десятилетий ясен, однако, и другой, профетический смысл этой культуры: вольно или невольно, осознанно или неосознанно фиксировалась непомерная тяжесть надвигающейся на человека жизни. Перемены еще не наступили, «настоящий двадцатый век» лишь приближался. Но неравенство сил предугадывалось в нарочитой слабости, податливости не способных к сопротивлению литературных героев. «Стоит тронуть его пальцем, и он упадет», — говорилось одним из персонажей трилогии Г. Манна «Богини», написанной в духе тогдашней литературы.

Уже в 10-х годах декадентское мироощущение изжило себя. Новое искусство — экспрессионизм, набиравший силу реализм воплотили суть времени иначе. Новое качество реализма, блестящим образцом которого уже в 1911—1914 гг. стал «Верноподданный» Г. Манна, а у Т. Манна не столько написанный в старых традициях роман «Будденброки» (1901), сколько новелла «Смерть в Венеции» (1912), уже зарождалось. Связи с искусством 900-х годов постепенно обрывались. Предощущение перемен впервые проявилось в эту эпоху.

В конце XIX — начале XX в. Германия перегнала в экономике доселе лидировавшую Англию. Все яснее обозначается экспансионизм германской внешней политики. Культ слепого подчинения силе соединяется с прославлением немецкой нации, призванной отвоевать себе «место под солнцем». В социал-демократическом рабочем движении усилилось тяготение к мирному разрешению конфликтов. Иссякло бунтарство интеллигенции. На недолгий срок установилось видимое спокойствие, «непроходимое благополучие», как с иронией определил впоследствии характерное мироощущение тех лет Т. Манн. Миллионы немцев видели своего кумира в восшедшем в 1888 г. на престол императоре Вильгельме II.

Однако спокойствие было зыбким. Успехи науки не укрепили веры в знание. Внимание привлекает философия Ницше (1844—1900).

Можно провести известную аналогию между влиянием философии Ницше в самых широких кругах и тем переворотом, который совершила в XVIII в. философия Руссо: в обоих случаях предлагалось оценить действительность в совершенно неожиданной перспективе, с позиции, противоположной общепринятой. Разумеется, отрицательный ответ Руссо на вопрос, предложенный для конкурсного сочинения Дижонской академией «Содействуют ли науки и искусства воспитанию человечества?», имел совершенно иной смысл, чем данное Ницше обоснование вредности для человечества христианства, морали, исторической памяти... Руссо был морализатором и человеколюбом, обнаружившим в первобытной дикости изначальную доброту человека. Напротив, первая же работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) предлагала увидеть уже в античности темный хаос, разгул первозданных темных страстей. Но эффект был сходным: открывалась возможность увидеть мир навыворот, оценить как силу и достоинство то, что раньше представлялось запретным, почувствовать себя бунтарем и ниспровергателем святых, утверждавшихся веками истин.

Понятно, что такое поверхностное восприятие не отвечало ни глубинам философии Ницше, ни ее оценке интеллектуальной верхушкой. Много десятилетий спустя в знаменитой статье «Философия Ницше в свете нашего опыта» (1947) Т. Манн писал о

«неодолимо притягательной силе его философии». Он ценил его как «писателя, психолога, мыслителя», чья «трагически-ироническая мудрость», защищая как наивысшую ценность не дух, но «жизнь», видела двух главных ее (жизни) противников в «адвокатах потустороннего» и, с другой стороны, в оптимистических «рационалистах, мечтающих об улучшении мира и земном рае для всего человечества»¹. Именно Ницше ввел термин «теоретический человек», неоднократно употреблявшийся Т. Манном в полемике с братом Генрихом (книга «Размышления аполитичного», 1918). Огромное значение имело для него, как и для многих писателей XX в., бесстрашие Ницше, предугаданная им (как у нас Достоевским) катастрофичность будущего, постижение темных глубин в человеческих душах. Ницше, в оценке Т. Манна, был прежде всего великим психологом.

С 90-х годов началась публикация работ З. Фрейда — австрийского психолога, строившего свою теорию на основании медицинских наблюдений. З. Фрейд (1856—1939) формирует представление об огромной мощи иррационального, бессознательного в человеке. Работы Фрейда имели просветительский характер: они помогали осознать бессознательное. Однако вера в могущество разума была поколеблена. Человек, как и в психологических открытиях тогдашней литературы, предстал гораздо более сложным. Рождался скепсис по отношению не только ко всем еще недавно казавшимся незыблемыми представлениям (морали, нравственности, религии, вере в прогресс), но и к возможностям личности. Характерны для тогдашней интеллектуальной атмосферы и сомнения в подлинности реального вообще.

Многим писателям этой поры близка философия Маха («Анализ ощущений», 1886), понимавшего действительность как комплекс ощущений. Заметное влияние приобретает феноменология Э. Гуссерля, интуитивизм А. Бергсона. Оформляется неокантианство во главе с Г. Коеном.

Заметной приметой нового художественного этапа становится постепенный отход многих писателей от натурализма. Герхард Гауптман после пьес «Перед восходом солнца» и «Ткачи» пишет «Вознесение Ганнеле», где натуралистический план (страшная жизнь обитателей ночлежки) совмещается с грезами умирающей девочки, и символистскую пьесу-сказку «Потонувший колокол». Один из основоположников и теоретиков немецкого натурализма Иоганнес Шлаф (совместно с Арно Хольцем им созданы такие показательные для натуралистической эстетики произведения, как «Папа Гамлет» и «Семейство Зелике») отдает дань импрессионистической прозе.

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 346, 359.

Протест вызвала главная коллизия натурализма: человек был показан в полной, детально исследованной зависимости от мира (среда, наследственность). Если в драме «Перед восходом солнца», по-ученически отвечавшей канонам натурализма, Гауптман занял четыре действия обоснованием центрального драматического события — разрыва героя со своей отягощенной наследственностью невестой, то теперь в мотивировках не нуждались. Был провозглашен лозунг «Долой Гауптмана!» (так озаглавлена выпшедшая в 1900 г. книжка театрального критика Г. Ландсберга, главной идеей которой было освобождение искусства от тяготевших над ним научных методов). Тайна действительности должна была познаваться интуитивно и «художественно». «Мы идеалисты, индивидуалисты, романтики!» — заявлял автор от лица всей посленатуралистической литературы.

Уже натуралистическая драматургия отбросила монолог, считая его нарушением правдоподобия. Та же забота о достоверности побуждала натуралистов вести борьбу против распространенной в Германии исторической пьесы, уводившей, как считалось, театр от современности.

На рубеже 900-х годов высказывается недоверие к сценическому слову вообще. Огромное значение придается подтексту. Паузы, которые умело расставляли драматурги-натуралисты (следующее поколение видело в этом не искусство, а лишь уподобление жизни), стали распространенным драматургическим приемом, призванным обозначить невыразимое. В значительной своей части литература показывала теперь человека изнутри. Всякий поступок, событие обуславливались не внешней жизнью, а изменчивостью внутреннего состояния.

Искусство будто не замечало устойчивых форм действительности. Предметы и люди воспринимались в бесконечной переменности, переливах, подобных изогнутой, льющейся линии, которая преобладала на полотнах югендштиля, воплотившего то же мироощущение в живописи (Франц фон Штук, Петер Беренс, Людвиг фон Гофман), или в графике англичанина О. Бердслея. Огромное значение приобретает орнамент, составленный из всякого рода растительных мотивов. Человек будто бы не знает границ, отделяющих его от природного мира. «Здесь, окруженные шелковой бахромой, переплелись люди, растения и животные», — писал Ст. Георге в стихотворении «Ковер» из сборника «Ковер жизни» (1899).

Даже в прикладном искусстве, в интерьере господствовала двузначность: каждый предмет маскировал свое подлинное назначение — нож для масла получал форму турецкого кинжала, рыцарский шлем оказывался пепельницей, барометр стыдливо прятался в футляр миниатюрного контрабаса. Как отмечал историк культуры Э. Фридель, это была эпоха «принципиальной подмены

материала»: крашенная жесь выдавала себя за мрамор, папье-маше — за розовое дерево, гипс — за блестящий алебастр, стекло — за изысканный оникс.

Писатели облачали своих героев в костюмы других эпох. Как на картинах русских художников «Мира искусства», в немецкой литературе возникают сценки из «галантного» XVIII в. — этого, по выражению Ст. Георге, «резвящегося столетия» (стих. «Маска»). Однако привлекали и другие времена — стилизованные античность, средневековые, поздний Ренессанс, эпоха романтизма, как и дальние края, экзотические страны (на рубеже веков вновь разгорелся интерес к Дальнему Востоку — Японии, Индии, Китаю).

Сама форма и стиль этой литературы так же, как соответствующий стиль жизни, свидетельствовали об отсутствии твердых ориентиров, о кажущемся равнодушии к социальным проблемам, еще так недавно занимавшим натуралистов.

Показательным для состояния литературы было возникновение двух разных художественных концепций, ориентированных на романтизм и античность (в ином варианте — на классицизм). Интерес к прошлому был сам по себе знаменателен: прошедшие эпохи должны были стать заказчиками общезначимых идей, не обнаруженных в современности.

С неоромантизмом в Германии связано творчество Р. Хух 90—900-х годов, некоторые пьесы Г. Гауптмана, произведения молодого Г. Гессе, ранние романы Я. Вассермана и Б. Келлермана и др.

Объединяющим, «романтическим» началом был отказ от исповедуемого натурализмом отражения современной действительности в ее конкретных формах. Переживаниям героев обычно придавалось особое метафизическое значение. Человек существовал в состоянии постоянного нервного возбуждения, охваченный тоской по приоткрывавшимся ему иным, нездешним мирам. Как говорилось о молодой героине в ранней новелле Хух «Хадувиг в монастырской галерее» (1897), «с ней то и дело случались самые невероятные происшествия, что-нибудь такое, что никак не вписывается в наш земной зримый мир, где все имеет свои разумные причины». Душа человека будто мучительно разрывалась между двумя правдами — правдой земного и иного, неземного существования. Мистическое значение получала порой сама полнота земного существования. Земное, чувственное, внедуховное — «жизнь» становилась, в развитие идей, идущих от Ницше, высшим и единственным воплощением смысла существования. Привычное получало непривычную многозначительность. Формой, характерной не только для немецкой, но и для всей европейской литературы становится фрагмент, оставляющий просторы невысказанному, дающий возможность наметить, но не закончить картину, намекнуть на целое, мерцающее

за частностью. Мастером фрагмента в Германии был Петер Хилле (1854—1904), представитель нарождавшейся богемы.

Неоромантическая окрашенность получала неодинаковое значение в творчестве разных писателей. Показательным примером может служить творчество **Рикарды Хух** (1864—1947). На рубеже веков она писала новеллы и романы, героям которых свойственны многие неоромантические черты — исключительность, гениальность, «дар божий» (новелла «Фра Челесте», 1899) и в то же время болезненность, утонченность, отдаленность от реальной жизни. В принесшем ей широкую известность романе «Воспоминания Лудольфа Урслея младшего» (1893) писательница изображает патрицианский род ганзейского города, представители которого считают главным содержанием жизни красоту и радость. Романистка с симпатией описывает их стремление жить по собственным высоким законам, не подчиняясь обыденности. Противоречащие друг другу истины уживаются в душе героя наиболее известной новеллы Хух «Фра Челесте»: священник, с необычайным вдохновением проповедующий отказ от земных благ и смирение, втайне любит одарившую его ответным чувством женщину, и эта любовь, ее «песня», кажется ему столь же значительной, как религия. Рикарда Хух не упивалась, однако, подобно многим своим современникам, относительностью истины и глубочайшей противоречивостью человека. Гораздо точнее было бы сказать, что она их констатировала. Писательнице — образованнейшему историку и филологу — принадлежит двухтомное исследование «Расцвет романтизма» (1899) и «Распространение и упадок романтизма» (1902). Вслед за литературоведом О. Вальцелем она подчеркивает веру ранних немецких романтиков в разум, их интеллектуализм, впоследствии сменившийся мистикой. В новеллах Хух часто появляется рассказчик, — посредник между героями и автором, — оставляющий писательнице простор для отстранения и иронии. Язык писательницы отмечен благородной простотой, свидетельствующей о глубине ее связей с немецкой классикой. В литературе рубежа веков стилю Хух был ближе всего стиль Томаса Манна и проза австрийца Гуго фон Гофманстала.

Гуманистические и демократические взгляды писательницы, выявившиеся в ее социальных романах («Михаэль Унтер»), в полной мере раскрылись в произведениях на исторические темы — в романах «Оборона Рима» (1906) и «Борьба за Рим» (1907). Хух с неизменным восхищением пишет о Гарибальди. Ей принадлежит также беллетризованная история Тридцатилетней войны в Германии. В 1934—1949 гг. Хух создает три тома «Немецкой истории». Протестуя против прихода к власти фашистов, она вышла из Прусской академии искусств.

Неоромантизм включал в себя черты символистской эстетики. Большое внимание в Германии рубежа веков привлекал Метерлинк и поздние символистские драмы Ибсена. Однако аналогии мистическому символизму Метерлинка в немецкой литературе редки. Обычно подчеркивалась двуплановость: суть конфликта состояла в несоединимости повседневного и вечного, житейского и духовного, обычного и таинственного.

Казалось бы, именно в Германии была подготовлена почва для расцвета импрессионизма. «Последовательный натурализм» требовал все более точного «моментального» отражения меняющихся вместе с освещением и положением предметов. «Секундный стиль» в посленатуралистическом творчестве И. Шлафа членил реальность на множество моментальных восприятий («Весна», 1895). Поэт Макс Даутендей воспринимал мир как переливы красок, звуковую симфонию, благоухание.

И все-таки в немецкой литературе, равно как и в немецкой живописи (полотна М. Слефогта и Л. Коринта), импрессионизм не получил столь широкого распространения, как в Австрии. Немецких писателей реже привлекал анализ бесконечно изменчивых состояний человека. Нечасто занимались они и исследованием небывалого, особых психологических состояний (в качестве исключения может быть названа неоромантическая пьеса Г. Гауптмана «Эльга», 1905, где в центре внимания роковые и противоречивые страсти героини). В целом же психология героев в немецкой литературе гораздо более обобщена: внутренний мир она стремится поставить в связи с внеличными закономерностями — социальными (как в реалистических пьесах Г. Гауптмана «Бобровая шуба», «Извозчик Геншель», «Крысы»), с подмеченными писателем сдвигами в действительности (Т. Манн «Смерть в Венеции»), с космическими законами (поэзия А. Момберта).

Если немецкая литература и получила от импрессионизма плодотворные импульсы (а они несомненны, например, у Т. Манна в «Будденброках» и новеллах 900-х годов), то шли они скорее от литературы Австрии, которую отличала на рубеже веков чрезвычайная непосредственность, полнота и глубина сиюминутного восприятия жизни.

Другой попыткой найти общую художественную идею, которая могла бы объединить утративший общезначимые ценности мир, было обращение к античности или эпохе классицизма.

Идеал классицизма привлекал Пауля Эрнста (1866—1933) и Вильгельма Шольца (1874—1969). Широкая и цельная картина действительности, по мысли П. Эрнста и В. Шольца, могла быть создана на сцене столкновением «высокого» героя с объективной необходимостью, которой он вынужден был в конце концов под-

чиниться, не утрачивая при этом своей внутренней свободы. Ориентация на эстетику французского классицизма, а из немецких традиций — на творчество Геббеля очевидна. Пафос неоклассицизма антидемократичен. В натурализме неоклассиков не удовлетворял «низкий» герой и обыденность обстоятельств. Неоклассицизм Эрнста и Шольца находит параллели в немецкой архитектуре и изобразительном искусстве — в монументальных тяжелых постройках Петера Беренса (здание немецкого посольства в Петербурге, 1912), в скульптурах Ф. Мецнера или А. Ланге. Но в целом он не оставил заметного следа в художественной жизни Германии.

Гораздо существеннее было обращение к античности, часто переосмыслявшейся в духе Ницше. Особое значение в немецкой культуре приобретает противопоставление античности дальнейшему христианскому развитию Европы, или, согласно типологическому членению, разработанному философом Оскаром Шпенглером в его двухтомном труде «Закат Европы» (1918—1922), «фаустовской эпохе». В античном мироощущении подчеркивались сосредоточенность на текущем дне, зависимость человека не от его воли и поступков, а от судьбы, рока. Не только на рубеже веков, но и в дальнейшем понимаемая так античность стала отправной точкой для утверждения преимуществ статики перед движением, созерцания — перед активностью, бытия — перед становлением или, в терминологии, свойственной многим немецким философам и писателям этого и следующих десятилетий, жизни перед духом. Со становлением, развитием «духа» часто связывалась идея прогресса и демократии; с «жизнью», бытием — ориентация на патриархальность, аристократизм, почвенничество.

Литература рубежа веков воплотила в многочисленных вариантах идею неподвижности, навсегда пресеченного развития, конца, остановки, статики. Разумеется, подобное восприятие жизни отнюдь не было механическим отражением в искусстве философских концепций. Как и эти философские концепции, оно было рождено действительностью, неверием в благо прогресса, духовным вакуумом эпохи. В декадентстве рубежа веков культивируется сладостное умирание или, как выражался австрийский писатель Герман Брох, «веселый апокалипсис». Но в покое, неподвижности, уравновешенности нередко искалось и положительное содержание, опора среди бурь современности.

Подобное понимание античности и связанное с ним утверждение статики в дальнейшем определило поэзию Готфрида Бенна. Оно принималось (публицистическая книга «Размышления аполитичного»), а позднее оспаривалось в творчестве Т. Манна (роман «Волшебная гора»), Г. Гессе (застывшая в своем развитии «республика духа» Касталия в романе «Игра в бисер»). В начале века оно

стало основополагающим для **Стефана Георге (1868—1933)**, единственного крупного поэта, близкого мироощущению декаданса.

Как и во многих других художественных явлениях рубежа веков, в поэзии Георге переплелись черты импрессионизма, символизма, неоромантизма, неоклассицизма. Ранние циклы Георге близки поэтическому кредо австрийца **Гуго фон Гофманстала (1874—1929)**. Мир был воспринят как живой, дышащий, в каждой его частице таился потаенный смысл. Но сходство это не глубоко. С первых же сборников поэзию Георге отличала особого рода ровная ясность, по сравнению с которой мир Гофманстала зыбок, текуч, переменчив. Предметы и темы Георге камерны. Пространство в его поэзии ограничено: парк, берег реки, комната, освещенная светом настольной лампы. Но и в интимном интерьере, и в пейзаже никакой расплывчатости. Контур предметов предельно четок, как четки и полнозвучны скрепляющие стих рифмы. Во всем ощущается «укрошенность» жизни (так писал Гофмансталь о Георге).

Идея избранничества, вера в способность красоты и высокого искусства решительно изменить реальность определили не только поэзию, но и практическую деятельность Георге. Стиль его поэзии был для него и стилем жизни. Вместе с немногими друзьями и приверженцами Георге издавал с 1892 по 1919 г. журнал «Листки искусства». Журнал выходил мизерным тиражом и, как говорилось на обложке, «для замкнутого, избранного круга читателей». Журнал Георге может восприниматься как классический образец «искусства для искусства». Художник не должен служить, утверждалось на его страницах, «ни извращенности буржуазии», ни «требованиям дня», «ни актуальному». Именно тут впервые появилась в дальнейшем широко вошедшая в обиход литературной борьбы презрительная кличка «литератор» — так называли писателей, поставивших свое перо на службу демократии. Георге освобождал литературу от союза с политикой: «Прежние поэты в своем большинстве создавали произведения... как опору какой-нибудь мысли, мировоззрения, — мы же видим в каждом событии, в каждой эпохе средство художественного возбуждения».

Но оторванность от реальности не была абсолютной. Георге был убежден, что тот высокий строй жизни, который, как он надеялся, воспитывался его поэзией, в конечном счете «может дать для всеобщего образования и жизни в целом больше, чем самые удивительные объективные открытия или новое «мировоззрение». Его поэзия год от года все больше изменяла своей камерности. Предвоенный сборник Георге «Звезда союза» (1914) был собранием заповедей и правил, обращенных к молодежи. Союз трактовался Георге как объединение чистых духом молодых людей под эгидой учителя-мастера. Мастер обладал «тайным знанием», которое он постепенно и не полностью открывал ученикам. В последней

книге стихов Георге «Новое царство» (1928) рисуется образ утопического государства, которое может вырасти из Союза. Его отличает строгая иерархия, тоталитарное подчинение главе. Важнейшая для Георге идея служения была у него (в отличие, например, от позднего Г. Гессе) односторонней: она предполагала лишь подчинение вождю, учителю, мастеру.

Из творчества Георге позднее извлекались противоречивые политические идеи. После прихода Гитлера к власти фашистские идеологи пытались отождествить «новое царство» Георге с Третьим рейхом, что вызвало возмущение эмигрировавшего в Швейцарию поэта. Вместе с тем эзотерическая поэзия Георге с ее культом подвижничества почиталась участниками генеральского заговора против Гитлера 20 июля 1944 г.

Огромное значение Георге придавал форме. Форма и мера должны были противостоять хаосу действительности. Не свойственная немецкой поэзии сдержанная ровность его стихотворений имела свое обоснование: жизнь в поэзии должна была быть стеснена строгостью объективных законов, ее направляющих и умиряющих. Но поэзии Георге, «укрошающей» жизнь, свойственна порой необузданная яркость красок. Естественность смешивается с изощренностью, строгость — со вседозволенностью. Эта особенность отличает поэму «Альгабал» (1892), переносящую читателя во времена позднего Рима. «Тонкость слуха» и «твердость слова» (автохарактеристика Георге в одном из стихотворений сборника «Год души») сочетаются у него с культом силы. Ясный и ровный свет не изгоняет в его поэзии внезапно открывающийся хаос. Впрочем, и оргиастическое темное начало, торжество инстинктивного и иррационального, также входило в укоренившийся на рубеже веков образ античности. После Ницше античность не воспринималась как светлое детство человечества: гармония и соразмерность лишь прикрывали разгул первозданных страстей. Новый образ античности был для многих писателей рубежа веков скрытой интерпретацией современности.

В 1891 г., на год раньше «Ткачей» Гауптмана и «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка, появилась драма **Франка Ведекинда (1864—1918)** «Пробуждение весны», знаменовавшая собой новое направление художественных поисков. Бурный успех постановки вызвал в критике весьма различные интерпретации пьесы. Если одни рецензии подчеркивали ее сатирическую направленность («натуралистическое» прочтение), а другие — атмосферу грустной элегии (прочтение в духе литературы «конца века»), то позднее в пьесе были замечены нарочитая отстраненность и холодная точность анализа — те важнейшие качества таланта Ведекинда, которые сам он обозначал словом «юмор».

В натурализме конфликт не разнимал среду и героя, а, напротив, крепко спаивал их, рассматривая в конечном итоге в роковой

нерушимой связанности. Так было даже в неоромантически окрашенной пьесе Гауптмана «Потонувший колокол», где мастер Генрих, удалившийся в горы, в финале все-таки оказывался внизу, на равнине. «Среда» не отпускала героя. Литература рубежа веков поставила под сомнение прямолинейность этой зависимости: нащупывались непредсказуемые возможности в человеке, а вместе с тем и в действительности. В обоих случаях, однако, мир еще воспринимался как цельность.

У Ведекинда, как и у К. Штернгейма, писавших пьесы на материале из современной жизни и в данном смысле весьма обязанных натурализму, эта цельность разрушается.

В «Пробуждении весны» жизнь даже в самом своем простом бытовом и семейном варианте явно распадается на две действительности: одну, отливающуюся в привычные ходы и представления (где детям объясняют акт рождения сказкой об аисте), и другую, где подростков мучают непонятные желания, а мальчика и девочку толкает друг к другу не любовь, но «пробуждение весны».

Начиная с этой пьесы Ведекинда долгое время воспринимали как защитника прав подсознательного, инстинктов «тела». Такая репутация, казалось бы, еще более подтвердилась диалогией о Лулу — «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1904), в русской критике так и оцененной А. Блоком. Победоносно и разрушительно шествует Лулу по жизни. В конце каждого акта «Духа земли» она отодвигает в сторону очередного партнера. Но суть замысла состояла отнюдь не в неоромантическом возвеличивании демонической героини. Не подошла диалогия и под шаблоны натурализма, хотя во второй части перед зрителями развертывалась «натуралистическая» история падения, нищеты и гибели обладавшей когда-то неодолимой силой женщины-вамп. Против такой трактовки предостерегает сам стиль пьесы — экономный, сухой, не разрешавший ни расчувствоваться, ни проникнуться атмосферой, окружавшей героиню.

От Ведекинда во многом шел Брехт, положивший в основу своей эстетики «эффект очуждения» — взгляд на происходящее на сцене как бы со стороны, глазами беспристрастного судьи, размышляющего над представленными событиями. В драматургии Ведекинда «очуждающий эффект» нередко производил пролог, в котором автор с холодной иронией открывал замысел своего произведения. «Очуждающим» был и стремительный темп пьесы, отменивший тягучую медлительность натурализма и торжественную многозначительность неоромантиков. Он казался заимствованным у других зрелищ, не театральным. Это был темп кабаре (одним из основателей которых в Германии стал Ведекинд), темп цирка, восхищавшего драматурга. Темп не давал сосредоточиться на глубинах душевных переживаний героев и намекал на иное содержание сценического действия. Зрителям демонстрировалась некая история, которая должна была доказать верность принятой автором мысли о жизни, обнажить существо современности, какой она представляла писателю.

Персонажи не задерживались на сцене ни секунды после того, как выполняли возложенную на них функцию. Сюжет фиксировал не только развитие событий, но прежде всего развитие идеи. Именно развитию идеи соответствовало членение пьесы на короткие, резко обрывающиеся эпизоды, заменившие плавные переходы от явления к явлению, от действия к действию (так называемая *Stationendrama*, разработанная вслед за Ведекиндом экспрессионистами. В современной Ведекинду драматургии сходную структуру пьесы предложил Август Стриндберг). Интеллектуализму Ведекинда соответствовала драматургическая техника, позволявшая разрывать явление и сущность, показывать их неплотно прилегающими друг к другу.

Персонажи Ведекинда если не экзотичны, как Лулу, то во всяком случае экстравагантны. Важно, однако, что в них заметно не только индивидуальное, но и стереотипное. Люди у Ведекинда к чему-то страстно стремятся, но терпят неудачу. В этом отношении Лулу, жаждущая любви, сходна с маркизом фон Кейтом, главным героем другой его пьесы, страстно добивающимся обогащения.

Ведекинд возродил в немецкой литературе материалистическое мышление. Его материализм не ограничивался той плоско понятой причинностью, которая увлекала натуралистов. Материалистическим, а отчасти даже циничным, ибо он отрицал высокие бескорыстные порывы, был взгляд Ведекинда на природу человека. На дне тех иррациональных бездн, в которые заглядывали неоромантики или символисты, он обнаруживает эгоистический интерес — важнейший стимул поведения человека. На свете, говорится в трагикомедии «Маркиз фон Кейт» (1901), «нет таких идей, которые имели бы своим предметом что-либо иное, кроме собственности». Любовь, как сказано в той же пьесе, есть прежде всего любовь к собственной персоне. Даже любовь к Богу есть любовь к себе.

В «Маркизе фон Кейте» представлены две противоположные жизненные позиции: герой с безудержной авантюристичностью стремится к обогащению, а его друг Шольц хочет посвятить свою жизнь служению человечеству. В конце оба они на пороге крушения. Служение человечеству не дало удовлетворения Шольцу, и он хочет найти покой в санатории для душевнобольных. Не достиг своего и Кейт — он накануне полного разорения. Шольц молит своего друга отказаться от иллюзии, ибо жизнь — непрерывная цепь поражений. Но Кейт, упав на колени, молит Шольца о спасительных для него сорока тысячах марок. На этом сцена, однако, не обрывается. Кейт вскакивал на письменный стол, хватался за переплет оконной рамы и застывал, будто распытый. (Так Т. Манн описывает спектакль, где главную роль играл сам Ведекинд.) Стремительный бег героев вдруг прекращается. Они трагически застывают на месте.

С неослабевающим упорством Ведекинд выводил наружу «внутреннюю необходимость» человека (слова самого драматурга о пьесе

«Замок Веттерштейн»). Но необходимость эта (эгоистический интерес) не становилась необходимостью объективной, по сути, не отвечали ей и поступки героев. Человек превращается из субъекта в чей-то объект, он опредмечивается, отчуждается. Желания людей не реализуются полностью, они загнаны внутрь, в то время как видимую жизнь составляют вынужденные поступки и ставшие привычными реакции. Главным содержанием пьес Ведекинда было неполное осуществление человека, его отчуждение и раздвоение в современном обществе.

Художественные идеи Ведекинда были подхвачены **Карлом Штернгеймом (1878—1942)**, чьи лучшие произведения — цикл пьес «Из героической жизни мещанина» — были созданы в 10-е годы («Панталоны», 1911; «Шкатулка», 1912; «Бюргер Шиппель», 1913; «Сноб», 1914; «1913», 1915).

Драматургия Штернгейма передает обстановку жизни мелкого буржуа, чьи тесные квартиры неизменное место действия его пьес. Драматург ни на минуту «не отпускает» среду. Однако она утратила неподвижность, незыблемость, прочность и вязкость, какой отличалась в пьесах натуралистов. Штернгейм убедительно показал «двойное дно» современности. Он показал, как далеко разошлись видимость и сущность, как катастрофически не совпадают, казалось бы, твердый порядок, в котором мелкий буржуа чувствует себя стабильно и уверенно, и темный хаос его затаенных желаний. Для персонажей Штернгейма не имеют реального веса понятия, мелькающие в их разговоре: высокие слова героев пародируются их низменными мыслями. Единственный их интерес — деньги и самоутверждение. Штернгейм не нуждался в экзотичности и эксцентричности Ведекинда, он писал об обыденном и тривиальном, но взрывал эту обыденность изнутри.

Герои Штернгейма моментально перестраиваются вместе с изменяющейся ситуацией и новым светом, пролитым ею на их интересы. С большой изобретательностью писатель создает в своих пьесах и прозе все новые и новые провоцирующие положения. Герой Штернгейма — это флюгер, не сознающий своей опасной подвижности из-за вписанности в обыденность. Этот герой претендует на внутреннюю жизнь, культуру и индивидуальность. Но как раз индивидуальности и лишает его автор. В своем персонаже он видит типологически-общее. Под покровом упорядоченной обыденности он слышит гул хаоса. С изощренной эlegantностью он играет двумя действительностями. Их столкновение в драматургии Штернгейма смешно и страшно.

Новые пути немецкой поэзии открыл **Христиан Моргенштерн (1871—1914)**. Он начинал как неоромантик. Но истинную известность ему принесли стихи, собранные в 1905 г. в книге «Песни висельника» (вторая книга — «Пальмштрем», 1910), два сборника опубликованы посмертно.

Сделанное Моргенштерном в поэзии сопоставимо с драматургическими открытиями Ведекинда и Штернгейма: этот автор тоже испытывал глубокое недоверие к поверхности жизни и взрывал ее в своих стихах. «Песни висельника», писавшиеся сначала для узкого круга друзей, скоро стали звучать, как и стихи Ведекинда, с подмошков кабаре. Но если поэзия Ведекинда, ясная и четкая по форме, но гораздо менее глубокая, чем его пьесы, исчерпывалась задачей политической сатиры, то Моргенштерн выражал свое несогласие с торжествующей буржуазностью далеко не так прямо и гораздо более изощренно.

Моргенштерн первым ввел в немецкую поэзию язык детей и детское восприятие мира. Его стихи — это бесконечная, радостная, не знающая усталости игра со словом. Его занимали и вспыхивавшие при этом блестящие нового смысла, и смешные нелепицы, и забавы с рифмами, и чистая звукопись, и графически-визуальные эффекты. Моргенштерн проложил пути «детскому лепету» дадаистов, но сам был мастером несравненно более значительным.

Поэт вывел из привычного словоупотребления и пустил гулять по своим стихам абстрактные категории, предметы и части предметов, превратив их в живые лица. Коленный сустав, оторванный снарядом, зажил у него как вполне самостоятельное существо (как тут не вспомнить гротески Гоголя!). Его фантазия и образотворчество столь же безудержны, как и игра со словом. Но связь с действительностью никогда не рвется.

Моргенштерн создал мир веселый и страшный, полный творческой энергии и в то же время неустойчивый, ломкий. Сама эта трепетная зыбкость, а не только критические мотивы, определенной всего выразившиеся в его эпитаграммах, были поэтическим противостоянием вильгельмовской Германии. Моргенштерн видел трещины в тяжеловесном фасаде преуспевающего государства.

Так же остро он ощущал «пропасти языка». Увлекаясь идеями историка культуры и философа Фрица Маутнера, отрицавшего соответствия между словом и действительностью («К критике языка», 1901—1902), Моргенштерн написал ряд стихотворений на эту тему. Уповать на совпадение слов и явлений кажется ему суеверием. Но сам он создал своими стихами образец совершенного владения словом, усмирленным, дисциплинированным, подчинившимся его искусству. Глубокая, но легкая, насмешливая и суховатая поэзия Моргенштерна стала важной традицией для многих немецких поэтов — от Вальтера Меринга до Брехта.

Литература

История немецкой литературы. Т. IV. 1948—1968. М., 1968.

Экспрессионизм

Одно из самых значительных явлений в немецкой культуре первой четверти XX в. — экспрессионизм. Теперь экспрессионизм изучен, осмыслен, классифицирован. Возвращены публике, за исключением безвозвратно погибшего, экспрессионистическая живопись, графика, скульптура, объявленные фашистами «выродившимся искусством» и выброшенные из музеев Германии. Вновь изданы книги, горевшие на кострах в мае 1933 г. Переизданы тексты, в том числе знаменитые антологии экспрессионистической поэзии — «Сумерки человечества» и «Товарищи человечества» (обе увидели свет в 1919 г.).

Читая сегодня книги экспрессионистов, листая альбомы их живописи и графики, мы с должным спокойствием и подготовленностью воспринимаем выработанную ими манеру. Но задевает не столько неистовство этого искусства, деформировавшее образы, искажавшее реальные пропорции в живописи и графике, превращавшее пьесы экспрессионизма в «драму крика», а многие стихи поэтов в памфлеты и воззвания, сколько аскетическое самоограничение, неспособность видеть жизнь в ее многокрасочной сложности, думать о чем-либо, кроме того, что казалось единственно важным — судьбе человеческого в бесчеловечном мире. Такая сосредоточенность рождала новый художественный язык, обладавший у ряда экспрессионистов большой выразительной силой.

* * *

Экспрессионизм возник в середине 900-х годов. Его родиной была Германия, хотя некоторое распространение он получил в Австро-Венгрии, а отчасти и в Бельгии, Румынии, Польше. В России с экспрессионистической эстетикой принято связывать творчество Леонида Андреева, но гораздо заметней его сходство с русским футуризмом. Экспрессионисты видели своих предшественников в Ван-Гоге, Гогене, Руо, Мунке (Норвегия). В Бельгии им близка живопись Энсора.

Отрицая пассивность и эстетизм 900-х годов, экспрессионизм начал с того, что счел себя в ответе за действительность. Он отодвинул все частное, пренебрег деталями, полутонами и нюансировкой, ибо видел свою обязанность в обнаружении главного, существа и сути жизни, скрытой поверхностным слоем «видимостей».

Среди всех авангардистских течений начала века именно экспрессионизм отличается истовой серьезностью своих намерений. В нем меньше всего от того шутовства, формального трюкачества, эпатажа, которые свойственны, например, дадаизму. За наслоени-

ями буржуазной цивилизации, не помешавшей начавшейся вскоре при всенародном ликовании в Германии мировой войне, экспрессионисты пытались увидеть первичный смысл вещей.

Тут и проясняется смысл того тяготения к абстракции, которое присуще течению в целом. На мировоззрение, а значит, и эстетику экспрессионистов существенное влияние оказали философы разных школ и направлений. Экспрессионисты были восприимчивы к интуитивизму А. Бергсона, учившему воспринимать мир вне анализа, целиком и сразу. Некоторые их идеи будто заимствованы из теории познания Э. Гуссерля, выступившего в своих «Логических исследованиях» (1900) с идеей редукции, абстрагирования, обнажения закона и «идеальных сущностей». Некоторым экспрессионистам близок и витализм «философии жизни». Но эти и многие другие учения воспринимались экспрессионистами неполно, частично и, так сказать, в своих интересах. Гораздо существенней было другое.

На глазах экспрессионистов рушилось старое и начиналось новое время. Новый жизненный материал требовал осмысления. Свои представления о действительности экспрессионисты пытались выразить в обобщенных абстрактных образах. «Не падающий камень, а закон тяготения!» — вот формулировка одного из главных эстетических принципов экспрессионизма.

В характере времени коренится и другая особенность экспрессионизма — напряженная субъективность. Задолго до рождения термина, обозначавшего новое течение, под пером его адептов повторяются слова «интенсивность», «экстаз», «радикализм», «непомерность чувства». В эстетических программах и манифестах пестрят выражения, более уместные в религиозной проповеди, философском трактате или политической статье: речь идет о преображении мира силой человеческого духа. В противовес сюрреализму, объявившему общим для всех только область бессознательного, экспрессионизм хотел сломать всякие (в том числе и социальные) перегородки между людьми, найти общее для всех в сфере духовной и общественной жизни. «Не индивидуальное, а свойственное всем людям, не разделяющее, а объединяющее, не действительность, но дух», — писал в предисловии к антологии «Сумерки человечества» ее составитель Курт Пинтус.

Формирование экспрессионизма началось с объединений художников. В 1905 г. в Дрездене возникла группа «Мост». В нее вошли Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрих Хекель, Карл Шмидт-Ротлюф, а позднее Эмиль Нольде, Отто Мюллер и Макс Пехштейн. В 1911 г. в Мюнхене было создано второе объединение экспрессионистов — группа «Голубой всадник» (Франц Марк, Август Маке, Василий Кандинский, Лионель Фейнингер, Пауль Клее и др.). Важнейший документ этой группы — альманах «Голубой всадник» (1912). В альманахе Марк писал о французских фовистах и о духовной

сущности новой немецкой живописи; Август Маке в статье «Маски» говорил о том, что искусство превращает в понятное и постижимое сокровенное содержание жизни. Композитор Шенберг выступал со статьей о новой музыке. В соответствии с интернациональными интересами «Голубого всадника» характеризовался французский кубизм и новые тенденции в искусстве России (статья Бурлюка). На обложке — изображение Голубого Всадника работы Кандинского; ему же принадлежала программная для группы статья о новых формах в живописи.

С 1911 г. в Берлине стал выходить журнал «Акцион» («Действие»), сплотивший силы левого экспрессионизма, так называемого «активизма» (Иоганнес Бехер, Эрнст Толлер, Рудольф Леонгард, Альфред Вольфенштейн и др. Издатель журнала — Франц Пфемферт). Именно здесь наиболее ярко выразился социально-бунтарский дух направления.

Объединивший многих писателей и художников журнал «Штурм» (Август Штрамм, Рудольф Блюмнер и др.; журнал выходил в Берлине с 1910 г.; издатель Герхарт Вальден) был сосредоточен по преимуществу на художественных проблемах. Именно по этому важному поводу журнал находился в полемике с «Акцион». Однако, особенно в первые годы, на страницах обоих изданий печатались одни и те же писатели — А. Деблин, А. Эренштейн, П. Цех. Незадолго до войны возникли и другие экспрессионистические журналы, так же, как многочисленные объединения, называвшие себя «энтернистами», «поэтами бури» и т. п.

Литературный экспрессионизм начался с творчества нескольких больших поэтов. Двое из них — Георг Тракль и Эрнст Штадлер так же, как художники Франц Марк, Август Маке и многие другие, стали жертвами мировой войны. Война будто смела их с лица земли. Открыв путь экспрессионизму, ими созданному, они были участниками общего движения только на небольшой части пути.

Каждый из названных поэтов самобытен, как самобытна и начинавшая в то же время поэтесса Эльза Ласкер-Шюлер (1876—1945). Ее первые сборники («Стикс», 1902, «Седьмой день», 1905) в большей или меньшей степени связаны с искусством рубежа веков. У Эльзы Ласкер-Шюлер эта связь заметна в спаянности сплетенных друг с другом строчек, как будто воспроизводящих бесконечные изгибы растительных орнаментов в искусстве 900-х годов.

У австрийца Тракля, у немца Гейма та же связь заметна в сладостно-томительной мелодичности, напоминающей музыкальность некоторых стихов Блока.

Важным для Гейма, Тракля и Штадлера был опыт французского символизма — Бодлера, Верлена, Малларме, Рембо. Блестящим переводчиком Малларме был поэтический жрец предшествовавшей эпохи Стефан Георге. Но не Георге, а Тракль и Гейм ввели в

австрийскую и немецкую поэзию то, что можно назвать «абсолютной метафорой». Эти поэты не занимались больше образным отражением действительности — они создавали «вторую действительность». Она могла быть (что и характерно для Тракля и Гейма) конкретной и все же творилась затем, чтобы, оторвав стихи от кипения жизни, наглядно воссоздать в них ее незримое существо, ее скрытые процессы, ее тайны, которые вот-вот готовы были обнаружить себя не только в существовании отдельного человека, но и в действительности общественной и политической. В стихотворении **Георга Тракля (1887—1914)** «Покой и молчание» сказано не о заходе, а о похоронах солнца, о мире, в котором солнце хоронят. Хоронят его там, где все умерло уже раньше — в голом лесу. Смерть и гибель надвигаются неотвратно, ибо совершались не один раз. Хоронят солнце те, кто призван пестовать, оберегать жизнь — пастухи, пастыри. Метафора у Тракля обнимает весь мир, воссоздает его состояние; сущность и суть выведены наружу, представлены зримо.

Вся поэзия Тракля, две тонкие книжки его стихов — «Стихи» (1913), «Сны Себастьяна» (1915), — построена на колебаниях между невыносимой чистотой, прозрачностью, тишиной, светом (в этом он благодарный наследник Гельдерлина) и окаменением, выжженностью, ужасом. Каждое из этих состояний донельзя усилено в стихах, доведено до предела возможного. Что может быть нежнее, легче, прозрачней строчки: «Тихо звучит солнце в облаке роз на холме...» (стих. «Весна души»)? Что может быть тяжелее, ужаснее, апокалиптическиее каменных объятий любящих, мертвых сирот, лежащих у стен сада, нерожденных потомков, мертвеца, малюющего белой рукой оскал молчания на стене? Каждая из двух контрастных сторон жизни еще старается удержать свою самостоятельность. Но главное содержание этих стихов в том, что преграды рухнули, что свет и тишина двусмысленны.

Разумеется, поэзия Тракля вбирала опыт его судьбы. Исследователи обнаруживали реалии и исходные стимулы его стихов в его жизни в Зальцбурге, а затем на фронте первой мировой войны («Гродек»). Но под пером Тракля стихи тотчас разрывали узкие границы, его поэтическая реальность была иного состава — в ней виделся образ мировой катастрофы. В 1913 г. в стихотворении, озаглавленном «Человечество», Тракль нарисовал еще не начавшуюся войну как всепожирающую гибель в шквале огня, как позор и предательство.

В сравнительно спокойные довоенные годы экспрессионисты видели приближающуюся катастрофу. Еще в 1902-м было написано стихотворение Ласкер-Шюлер «Конец мира». Людвиг Мейднер рисовал свои апокалиптические городские пейзажи с падавшими от подземных толчков домами. В 1911 г. было напечатано стихо-

творение «Конец века» Якоба ван Годдиса — поэта, ставшего впоследствии жертвой фашизма. Не только Тракль, но и Эрнст Штадлер, будто снимая чертеж с необычного объекта — с будущего, нарисовал в 1913 г. в ставшем потом знаменитом стихотворении «Выступление» мировую войну уже начавшейся.

Но сила поэзии экспрессионистов не только в предвидении. Эта поэзия прорицала и там, где о будущей войне не говорилось. **Георг Гейм (1887—1912)** написал в это время «о больших городах, павших на колени» (стих. «Бог городов»). Он писал, как толпы людей (читай: человечество) неподвижно стоят, покинув дома, на улицах и смотрят в небо. Его поэзия, не знавшая больших форм, и в малых отличается монументальной эпичностью. Порой он видит землю как бы с невысказанной высоты, со сгрудившимися в города домами, пересеченную реками, по одной из которых плывет ставшая тоже огромной утопленница Офелия с поселившимися в спутанных волосах крысами.

Стихи о городе считаются завоеванием экспрессионистической лирики. О городе много писал **Иоганнес Бехер (1891—1958)** («De Profundis Domine», 1913). Во все представительные хрестоматии немецкой поэзии вошли стихи Гейма «Берлин», «Демоны городов», «Пригород». [Города изображались экспрессионистами иначе, чем это делали, например, натуралисты, также внимательные к городской жизни. Экспрессионистов не занимал городской быт — они показали экспансию города в сферу внутренней жизни, психики человека, его запечатлели как ландшафт души. Душа эта чутка к боли, и поэтому в экспрессионистическом городе так резко сталкиваются богатство, блеск и нищета, бедность с ее «подвальным лицом» (Л. Рубинер). Этому течению совершенно чуждо то восхищение «моторизованным столетием», аэропланами, аэростатами, дирижаблями, которое было так свойственно итальянскому футуризму. И хоть известное стихотворение Эрнста Штадлера «Переправа ночью через Рейн в Кельне» передает стремительность мчащегося поезда, этих писателей и художников занимала не техника и не скорость, а подвижность, конфликтность, «незастылость» бытия.]

Вслед за Рембо экспрессионисты отождествляли всякого рода неподвижность с омертвлением (Рембо «Сидящие»). Как застывший неподвижностью воспринимался старый мир. Вынужденной неподвижностью грозил человеку стискивающий его промышленный город. Заведенный природой порядок не вершился здесь сам собой. В стихах Гейма мертвой неподвижностью охвачено даже море, и корабли повисли на волнах (стих. «Umbra vitae»). Движение включает не только жизнь, но и смерть. Границы человеческого бытия были беспредельно раздвинуты. Смерть казалась порой более живой, чем мертвая механика каждодневности, и более светлой, чем

муки, принятые на земле человеком. Жизни противопоставлялся не условный образ «смерть есть сон», а сам распад, само тление: человек распадался на «прах и свет» (Г. Гейм «Спящий в лесу»).

В ранней экспрессионистической поэзии, графике и живописи большое место занимает пейзаж. Однако природа перестает восприниматься как надежное убежище для человека. В экспрессионизме она больше, чем в каком-либо другом искусстве, выведена из положения кажущейся изоляции от мира людей. Еще в начале 900-х годов Георг Гейм писал об облаках как о «скольжении серых мертвецов» (стих. «Вечерние облака», 1905). Это сопоставление укоренится. В воздухе ему будут видятся цепочки, стаи, косяки мертвых. И у Тракля: птицы исчезают в воздухе, как «похоронная процессия» (стих. «Воронье»). Однако ощущение внутреннего трагизма не только «переносится» на природу извне, не только приписывается ей воображением поэта: трагизм обнаружен и в ней самой.

Мир был воспринят экспрессионистами двояко: и как изживший себя, дряхлый, и как способный к обновлению. Это двойственное восприятие заметно даже в названии антологии экспрессионистической лирики: «Сумерки человечества» — это и сумерки, это и рассвет, перед которым стоит человечество. Современная жизнь понималась как неестественная и потому неединственная, необязательная форма человеческого существования. Возможно было перевоссоздание жизни, новые пути эволюции, которые найдет для себя не только человеческое общество, но и сама природа. «Спящие формы», «Борющиеся формы», «Играющие формы» — так подписал художник Франс Марк последние рисунки, сделанные им во фронтовом блокноте незадолго до гибели. Если судить экспрессионизм, вникая в смысл его поисков, надо признать, что трагически воспринявшего войну Марка занимали не формальные изыски, а мысль о множественности путей, которые может проложить себе жизнь, мысль о возможности перевоссоздания мира. (В том же далеко не формальном смысле «играл формами» и Пауль Клее: на его гораздо более абстрактных, чем у Марка, рисунках изображаются «формы», каждый раз напоминающие реально существующие, но чем-то отличные, новые.) Изображенные на многих полотнах Марка лошади неслыханной красоты, окрашенные в оранжевый, красный, зеленый, голубой тона, — это часть первоизданного, прекрасного мира, похожего на тот сказочный, из которого появился и красный конь Петрова-Водкина. Экспрессионисты с энтузиазмом продолжили ту революцию в области цвета, которую начали французские фовисты (Матисс, Дерен, Марке и др.). Именно от фовистов экспрессионисты восприняли оргиастическую яркость цветовых сочетаний. Вслед за фовистами на их полотнах цвет заменил светотень как основу организации художественного про-

странства. Интенсивность цвета естественно сочеталась с упрощенностью форм и плоскостностью изображения. Часто очерченные толстым и грубым контуром (на полотнах художников из группы «Мост» — М. Пехштейна, К. Шмидта-Ротлюфа) фигуры и вещи обозначены «вчерне» — крупными мазками, яркими цветовыми пятнами. Краска воспринимается на их полотнах, в их прозе и стихах, как на рисунках детей, в качестве чего-то более первичного, чем форма, опережающего ее возникновение. В поэзии экспрессионизма цвет часто заменяет описание предмета: он существует как будто раньше понятий, в то время, когда они еще не родились:

Пурпурно забьется рыба в зеленом пруду,
Под округлым небом
Молча рыбак в синем челне проплывает.

Этому-то миру — миру естественности и красоты — и противостоит мир капитализма и его порождение — мировая война. В 1913 г. Фр. Марк написал апокалиптическую картину «Судьбы животных», изображающую их гибель. Комментарием к ней может служить одно из последних стихотворений Георга Гейма — «Но внезапно приходит великое умирание».

Чтобы по достоинству оценить антивоенный пафос экспрессионистов, надо помнить о том всеобщем энтузиазме, с которым мировая война была встречена в Германии и Австро-Венгрии. Писатели, художники, ученые, только что разделявшие издавна распространенное в Германии убеждение о несоединимости политики и культуры, превратились в восторженных патриотов. Именно это и было выражено в опубликованном в октябре 1914 г. «Манифесте девяноста трех», под которым стояли подписи Т. Манна и Г. Гауптмана, художников Крингера и Либермана, режиссера Рейнгардта.

На страницах экспрессионистического журнала «Акция» получили развитие мысли Генриха Манна, высказанные им еще в 1910 г. в знаменитом эссе «Дух и действие». Не разделявший художественных концепций экспрессионизма (хоть он и предвосхитил некоторые приемы экспрессионистического письма), Г. Манн был воспринят левым крылом экспрессионизма как духовный вождь немецкой демократии, как писатель, своим творчеством доказавший неразрывную связь духа и действия, культуры и демократии. В первое десятилетие своего существования журнал «Акция» был не только трибуной экспрессионизма, но и трибуной демократической общественной жизни.

Однако яснее всего об отношении экспрессионистов к войне говорили их произведения. Все определялось в них той пронзительной болью за человека, которая и всегда составляла душу этого искусства.

«Человек — центр мира, он должен стать центром мира!» — писал в 1917 г. поэт, драматург, теоретик левого экспрессионизма **Людвиг Рубинер (1881—1920)** в книге «Человек в центре!». В этой книге характерно и ее название, и ее идеи, и та напряженность тона, которая рождалась несоответствием между реальным и желаемым. Если в довоенной поэзии Тракля, Штадлера, Гейма преобладали классические, размеренные ритмы, если слова там иной раз почти так же просты, как в народной песне, если трудность восприятия этой поэзии была не столько в словах, а в их соположении, в созданной новой образности, то в годы войны и революционных потрясений, в политической лирике, публицистике, драматургии экспрессионистов интонация судорожна, речь полна неологизмов, законы грамматики ломаются, создается собственный синтаксис — о чем, как о требовании новой поэтики, писал еще до войны И. Бехер (стих. «Новый синтаксис»).

В 1910 г. в стихотворении «К читателю» Франц Верфель восклицал: «Мое единственное желание быть близким тебе, человек!» По справедливому замечанию Эрнста Штадлера, тут было выражено больше чем сочувствие: вслед за Уитменом и Верхарном Верфель ощущал жизнь в ее всеохватности, где каждый связан, обязан быть связан, со всеми. В 1914 г. Верфель написал полное отчаяния стихотворение «Все мы чужие на земле». Затерянность человека в мире возводится войной в такую степень, что он теряет и сам себя — свой разум, свою душу. В пьесе Рейнгарда Гёринга «Морская битва» (1918) процесс физического и духовного уничтожения на войне был показан с гротескной наглядностью: матросы на гибнущем броненосце натягивали по приказу командования газовые маски, маска скрывала последнее, что отличало человека, — его лицо.

Многим экспрессионистам пришлось стать солдатами; многим не суждено было вернуться. И все же конкретность войны исчезала в произведениях этих писателей, сгущаясь в фантастических, грандиозных образах. «Даже о войне, — писал в предисловии к антологии «Сумерки человечества» ее составитель Курт Пинтус, — рассказывается не вещественно-реалистически: она присутствует всегда как видение, разбухает, как всеобщий ужас, растягивается, как нечеловеческое зло».

Чудовищно фантастический парад полуживых солдат; жалкие обломки людей, выстроившиеся в госпитале под слепящим светом прожектора, чтобы получить свидетельство о полной пригодности для фронта; поднявшиеся из могил возле брошенных окопов, где-то на нейтральной полосе мертвецы. Враги и союзники, офицеры и рядовые — они теперь неотличимы. Только один скелет прячется в тени. Это девушка, когда-то изнасилованная солдатами. «Долой стыд!.. — кричат мертвецы. — Вас изнасиловали. Господи, ведь и нас тоже!» Начинался общий танец — одна из бесчисленных плясок

смерти в произведениях экспрессионистов. Так писал о войне в своей первой, начатой в окопах, пьесе «Превращение» (1917—1919) **Эрнст Толлер (1893—1939)**. Пьеса кончалась сценой всеобщего революционного порыва. Молодой герой, обращаясь к обступившей его толпе, призывал каждого вспомнить, что он — человек. Эта мысль настолько потрясла людей, что уже через минуту герой Толлера видел себя во главе мощного шествия — шествия пробудившейся человечности. Слышались возгласы: «Революция! Революция!»

Превращение — одна из самых распространенных ситуаций в поздней экспрессионистической литературе. В новых людях, осознавших изжитость старого мира, превращались герои пьесы Л. Рубинера «Люди без насилия» (1919). Грандиозное шествие осознавших свою вину двигалось в драматургической трилогии Г. Кайзера «Ад — Путь — Земля» (1919). В новелле Леонгарда Франка «Отец» из книги «Человек добр!» (1916) случайно собравшимся людям становилась ясна их ответственность за ужасы войны: они не научили своих ставших солдатами детей любить и сами любили недостаточно.

Нет ничего проще, чем обвинить все эти произведения в искажении реальности, декларативности, неубедительности моментального прозрения в эпилоге. Но и пьесы Толлера, Рубинера, Кайзера, и новелла Франка — это не реалистическое изображение эпохи: это небывало сгущенное ее отражение. В посвященных войне и революции литературных произведениях (как в экспрессионистической графике и живописи) в известной мере происходило то же, что и в ранней экспрессионистической поэзии: фиксировалась не столько действительность, сколько ее переживание, получившее самостоятельное опредмеченное воплощение.

Экспрессионизм не идеализировал человека. Он видел его духовное оупение, его жалкую зависимость от обстоятельств, его подвластность темным порывам. «Венец создания, свинья, человек!» — насмешливо восклицал **Готфрид Бенн (1886—1956)** в стихотворении «Врач», приводя в обоснование зависимость каждого от его физиологической природы. Но, пожалуй, лишь Бенн среди экспрессионистов не признавал за людьми возможность подняться и воспарить душой. основополагающим принципом его поэзии было отрицание движения, утверждение неподвижности, статики («Статичные стихи», 1948, так назван его поздний сборник). На уровне языка это выражалось абсолютным преобладанием существительных. Некоторые стихотворения Бенна кажутся реестром предметов и названий. Но не техника монтажа занимала Бенна. Его стихи разных периодов творчества — это картины. Они шокирующе резки в экспрессионистическом сборнике «Морг» (1912).

В 20-е годы его поэзия как будто передает полноту бытия. Современность и древность; Восток и Запад; любимое Бенном Средиземноморье — точка пересечения разных культур и разных эпох; географические, зоологические, ботанические реалии; большой город и миф — «геология» культуры, «геология» человечества — все замкнуто рамой четко отграниченного пространства, зафиксировано, закруглено, представлено как исчерпавшее себя движение. В немецкой поэзии Готфрид Бенн, отрицавший для человечества любую возможность положительного развития, — одна из самых крупных, трагических фигур модернизма. Лишь однажды, на недолгий срок, замкнутый в одиночество Бенн обольстился «грандиозным всенародным движением», за которое принял фашизм.

И все же скептическое отношение Бенна к человеку не было в экспрессионизме исключением. Состояние рода человеческого оценено экспрессионистами в целом достаточно трезво. «Человек добр!» — утверждали эти писатели, непременно ставя в конце знак восклицания и тем признаваясь, что и для них самих это не констатация, а призыв, лозунг.

С довоенных лет в экспрессионизме варьировались религиозные мотивы. Серию «Религиозные гравюры» создал в 1918 г. Шмидт-Ротлюф. В 1912 г. Пехштейн изобразил на двенадцати графических листах молитву «Отче наш». Но внимание экспрессионистов сосредоточено на человеке. Люди и Бог уравниваются в правах, объединены общей бедой. На гравюрах из серии «Превращение Бога» (1912) художник, скульптор, писатель Эрнст Барлах (1870—1938) показал Бога грузным, отягощенным земным весом. Большинство барлаховских парящих фигур, в том числе знаменитый ангел, горизонтально подвешенный на цепях в соборе города Гюстрова в память жертв первой мировой войны, лишены неперемennого атрибута полета — крыльев. С другой стороны, люди — герои его скульптурных групп часто едва прикасаются к земле, кажется, что их можно сдуть ветром, они готовы взмыться вверх («Женщина на ветру», 1931; некоторые фигуры из фриза «Прислушивающиеся», 1930—1935). Барлах часто изображал слабых людей, непрочно стоящих на земле, способных, кажется, быть только жертвами, но не противостоять грядущим бурям и установившемуся в Германии в 1933 г. фашизму.

С концом мировой войны совпадает взлет экспрессионистической драматургии, занимающей то лидирующее положение, которое принадлежало раньше поэзии. Ставятся и публикуются и те пьесы, которые были созданы раньше, но не могли дойти до читателя и зрителя из-за запретов военной цензуры. Только в 1919 г. были поставлены «Газ» Георга Кайзера, «Род» Фрица Унру, «Антигона» Вальтера Газенклевера (его первой пьесой «Сын» начался на пороге войны выход экспрессионистической драматургии на сцену), «Превращение» Эрнста Толлера и т. д. В том же году в Берлине поста-

новкой этой пьесы Толлера открылся экспериментальный театр «Трибуне», основанный режиссером Карлом Гейнцем Мартином и писателем Рудольфом Лонгардом. Театр был специально приспособлен для постановок экспрессионистической драматургии. «Не сцена, а кафедра проповедника», — написано в манифесте, посвященном его открытию.

Само построение пьес, сама их структура косвенно отражают экспрессионистическую концепцию современности. По-прежнему сохраняется отстраненность от конкретных обстоятельств в Германии. «Время — сегодня. Место — мир», — писал Газенклевер во вводной ремарке к драме «Люди» (1918). По-прежнему не вдается это искусство в тонкости психологии человека. Наиболее решительное отрицание психологизма было высказано именно драматургом. «Существуют моменты, — писал в статье «Одухотворенный и психологический человек» (1918) Пауль Корнфельд, — когда мы чувствуем, как безразлично все то, что мы можем сказать о том или другом человеке». Характер рассматривался экспрессионистами как атрибут повседневности. В моменты потрясений частные особенности человека не имели значения или приобретали иной смысл. В человеке могли быть превосходные качества, которые не оказывались таковыми в «звездный миг». Человек интересовал экспрессионистов в момент наивысшего напряжения духовных сил. Как шелуха, спадала с него оболочка обыденного. Перед зрителем разворачивалась цепь стремительных поступков. Актер, выступавший в спектаклях по пьесам Толлера или Унру, стоял перед сложной задачей: он должен был убить в себе присущую ему характерность. Облаченный в серые бесформенные одежды, не похожие на костюмы какой-либо эпохи, он становился сжатой пружиной, готовой стремительно распрямиться в одном-единственном возможном направлении — направлении владычествующей героим идеи.

Завоеванием экспрессионизма были впечатляющие массовые сцены. В театре, графике, поэзии экспрессионисты умели передать величие объединяющего тысячи людей порыва, выразительную отчетливость общего движения. Масса, Мужчина, Женщина, Безымянный действовали в пьесе Толлера, имевшей характерное название «Человек — масса» (1921). «Всемир!» — назвал Бехер сборник своих стихов 1919 г. Однако рядом с возмущенной толпой в творчестве левых экспрессионистов неизменно возникал еще более характерный образ — мессии, пророка.

Действующие лица экспрессионистической драматургии обычно делились на несколько иерархических групп: немые персонажи — «толпа»; «люди» — те, кто способен понять героя; герой, излагающий близкие автору идеи. Конфликт возникал не из скрещения разных точек зрения: истиной обладала одна сторона. Сталкивались знание и незнание, одержимость и пассивность, высокий дух и косность. Диалог вытеснялся монологом или той особой формой

обмена непрекращающимися репликами (Vorreden), при которой партнеры как бы не слышат друг друга.

Внимание зрителей экспрессионистических спектаклей было приковано прежде всего к актеру. Актер не стремился к правдоподобию, вкладывая в свою игру обобщенный патетический, агитационный смысл. Часто он говорил, прямо обращаясь к зрителям. В разрушение театральной иллюзии ему было позволено увидеть людей в зале. Конфликт, не меняя своего существа, переносился из одной сцены в другую: герою могло противостоять любое количество противников. Несколько раз повторяется в пьесе Рубинера «Люди без насилия» обращение людей в «новую веру». Возможность разных вариантов не интересует автора: встрече «нового человека» с «людьми» придается всеобщее значение — как исходной ситуации современной действительности.

Упорное повторение одинаковой ситуации призвано было, нагнетая пафос, эмоционально воздействовать на зрителей. Как говорилось в пьесе Кайзера «Газ», «в самое тугое ухо проникает провозвестие, повторенное шесть раз». Отсутствие развивающегося сюжета отражало убеждение в невозможности «закрывать проблему»: действительность была воспринята как незаконченная. Но еще более веской причиной было то, что экспрессионисты не видели в самой действительности иных возможностей, кроме пробуждения человека, пробуждения, начинавшего и заканчивавшего всякое общественное развитие. Экспрессионистская динамичная картина мира в конце концов застывала в неподвижности. Проблем больше будто не существовало.

В годы революции в России и революционного кризиса в Германии художественное творчество экспрессионистов приобретает все большую радикальность. В драмах Г. Кайзера («Газ»), под карандашом Георга Гросса (циклы «Лицо правящего класса», 1921; «Разбойники», 1922) возникают гротескные маски капиталистов. Но трагической проблемой остаются противоречия между убеждением и насилием, обновлением и невозможностью закрепить его в жизни.

Пределы обновления с сознательной наглядностью демонстрирует творчество **Георга Кайзера (1878—1945)**, самого крупного мастера экспрессионистической драматургии, высоко ценимого Брехтом. Кайзер обладал острым чувством сцены, чувством ритма, которому с выверенной точностью подчинялось стремительное развитие действия, мастерством сжатого диалога. В его драматургии Брехт усматривал расчет на невозможную у других экспрессионистов критическую позицию зрителя к показанному на сцене.

В пьесе Кайзера «С утра до полуночи» (1916) скромный чиновник-кассир похищает под влиянием внезапного импульса крупную сумму денег. Деньги дают ему на короткое время возможность

распоряжаться собой и чужими судьбами. Однако они же обнажают людскую алчность, ненадежно прикрытую лозунгами всеобщего братства в Армии спасения, куда попадает герой. «Превращение» в этой пьесе отнюдь не ведет к возвышению человека.

Характерная ситуация «превращения» была еще возможна для Кайзера в пьесе «Коралл» (1917). Главного героя пьесы — миллиардера и его сына все больше тяготит богатство. Деньги не могут оградить человека ни от ужасов жизни, ни от мук совести. Благотворительность бессильна что-нибудь изменить. Убедившись в нечеловеческих условиях труда рабочих, сын добровольно отказывается от своего капитала. Однако ко времени создания следующей пьесы «Газ» (часть I — 1918; часть II — 1920) Кайзеру уже ясно, что порыв одиночки не в силах повлиять на ход вещей в мире. «Газ» начинается с того момента, которым обычно кончались многие экспрессионистические произведения. Прозрение героев и их слияние с народом достигнуто. Однако ожидавшейся гармонии не наступает. Рабочие, превращенные сыном миллиардера в равноправных пайщиков предприятия, не внимают его призыву прекратить производство газа, нужного правительству для войны и уже приведшего однажды к катастрофическому взрыву завода: газ дает им средства к существованию. Сиюминутные соображения затемняют мысль о последствиях. Пьесу предваряет пессимистический эпиграф: «Но глубочайшая истина открывается лишь одиночке. И тогда она так огромна, что совершенно бессильна действовать». Люди и жизнь в их взаимодействии оказались гораздо сложнее, чем мечтали экспрессионисты. Инженер в пьесе «Газ» был уверен, что формула производства газа верна, но газ все равно продолжал взрываться. Как будто верен был и расчет экспрессионистов на высокий дух и доброту человека. Однако в столкновении с действительностью общая формула преобразования мира давала непредвиденные результаты.

Литература

Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.
Экспрессионизм. М., 1966.

«Интеллектуальный роман»

Термин «интеллектуальный роман» был впервые предложен Томасом Манном. В 1924 г., в год выхода в свет романа «Волшебная гора», писатель заметил в статье «Об учении Шпенглера», что «исторический и мировой перелом» 1914—1923 гг. с необычайной силой обострил в сознании современников потребность постижения эпохи, и это определенным образом преломилось в художественном творчестве. «Процесс этот, — писал Т. Манн, — стирает границы

между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который... может быть назван «интеллектуальным романом». К «интеллектуальным романам» Т. Манн относил и работы Фр. Ницше. Именно «интеллектуальный роман» стал жанром, впервые реализовавшим одну из характерных новых особенностей реализма XX в.— обостренную потребность в интерпретации жизни, ее осмыслении, истолковании, превышавшую потребность в «рассказывании», воплощении жизни в художественных образах. В мировой литературе он представлен не только немцами — Т. Манном, Г. Гессе, А. Дёблином, но и австрийцами Р. Музилом и Г. Брохом, русским М. Булгаковым, чехом К. Чапком, американцами У. Фолкнером и Т. Вулфом, и многими другими. Но у истоков его стоял Т. Манн.

Никогда прежде и никогда потом (после второй мировой войны) характерной тенденцией прозы стало обращение — с новыми возможностями и средствами — к отражению конкретности) литература не стремилась с такой настойчивостью найти для суда над современностью лежащие вне ее масштабы. Характерным явлением времени стала модификация исторического романа: прошлое становилось удобным плацдармом для прояснения социальных и политических пружин современности (Фейхтвангер). Настоящее пронизывалось светом другой действительности, не похожей и все же в чем-то похожей на первую.

Многослойность, многосоставность, присутствие в едином художественном целом далеко отстоящих друг от друга пластов действительности стало одним из самых распространенных принципов в построении романов XX в. Романисты члелят действительность. Они делят ее на жизнь в долине и на Волшебной горе (Т. Манн), на море житейское и строгую уединенность республики Касталии (Г. Гессе). Вычлеляют жизнь биологическую, инстинктивную и жизнь духа (немецкий «интеллектуальный роман»). Создают провинцию Йокнапатофу (Фолкнер), которая и становится второй вселенной, представляющей за современность.

Первая половина XX в. выдвинула особое понимание и функциональное употребление мифа. Миф перестал быть, как это обычно для литературы прошлого, условным одеянием современности. Как и многое другое, под пером писателей XX в. миф обрел исторические черты, был воспринят в своей самостоятельности и отдельности — как порождение далекой давности, освещающей повторяющиеся закономерности в общей жизни человечества. Обращение к мифу широко раздвигало временные границы произведения. Но помимо этого миф, заполнявший собой все пространство произведения («Иосиф и его братья» Т. Манна) или являвшийся в отдельных напоминаниях, а порою только в названии («Иов» авст-

рийца И. Рота), давал возможность для бесконечной художественной игры, бесчисленных аналогий и параллелей, неожиданных «встреч», соответствий, бросающих свет на современность и ее объясняющих.

Немецкий «интеллектуальный роман» можно было бы назвать философским, имея в виду его очевидную связь с традиционным для немецкой литературы, начиная с ее классики, философствованием в художественном творчестве. Немецкая литература всегда стремилась понять мироздание. Прочной опорой для этого был «Фауст» Гёте. Поднявшись на высоту, не достигавшуюся немецкой прозой на протяжении всей второй половины XIX в., «интеллектуальный роман» стал уникальным явлением мировой культуры именно благодаря своему своеобразию.

Сам тип интеллектуализма или философствования был тут особого рода. В немецком «интеллектуальном романе», у трех крупнейших его представителей — Томаса Манна, Германа Гессе, Альфреда Дёблина, — заметно стремление исходить из законченной, замкнутой концепции мироздания, продуманной концепции космического устройства, к законам которого «подверстывается» человеческое существование. Это не означает, что немецкий «интеллектуальный роман» парил в заоблачных далях и не был связан со жгучими проблемами политической ситуации в Германии и мире. Напротив, названные выше авторы дали наиболее глубокую интерпретацию современности. И все-таки немецкий «интеллектуальный роман» стремился к всеохватывающей системности. (За пределами романа подобное намерение очевидно у Брехта, всегда стремившегося связать острейший социальный анализ с натурой человека, а в ранних стихах и с законами природы.)

Сам национальный тип философии, на почве которой вырос этот роман, был разительно иным, чем, например, у философии австрийской, взятой как некая цельность. Относительность, релятивизм — важный принцип австрийской философии (в XX в. он наиболее ярко выразился в работах Э. Маха или Л. Витгенштейна) — косвенно сказался и в намеренной разомкнутости, незавершенности и асистемности такого выдающегося образца австрийского литературного интеллектуализма, как роман «Человек без свойств» Р. Музиля. Через любое число опосредований на литературу мощно влиял сложившийся за века тип национального мышления.

Разумеется, космические концепции немецких романистов не претендовали на научную интерпретацию мироустройства. Сама потребность в этих концепциях имела прежде всего художественный, эстетический смысл (в противном случае немецкий «интеллектуальный роман» легко можно было бы обвинить в научном инфантилизме). Об этой потребности точно писал Томас Манн:

«Удовольствие, которое можно найти в метафизической системе, удовольствие, которое доставляет духовная организация мира в логически замкнутом, гармоничном, самодостаточном логическом построении, всегда по преимуществу эстетического свойства; оно того же происхождения, что и радостное удовлетворение, которым дарит нас искусство, упорядочивающее, формирующее, делающее обозримой и прозрачной путаницу жизни» (статья «Шопенгауэр», 1938). Но, воспринимая этот роман, согласно желанию его создателей, не как философию, а как искусство, важно осознать некоторые важнейшие законы его построения.

К ним относится прежде всего обязательное присутствие нескольких не сливающихся слоев действительности, и прежде всего сиюминутного существования человека и космоса. Если в американском «интеллектуальном романе», у Вулфа и Фолкнера, герои ощущали себя органической частью огромного пространства страны и вселенной, если в русской литературе общая жизнь людей традиционно несла возможность высшей в себе самой духовности, то немецкий «интеллектуальный роман» — многосоставное и сложное художественное целое. Романы Т. Манна или Г. Гессе интеллектуальны не только потому, что здесь много рассуждают и философствуют. Они «философичны» по самому своему построению — по обязательному наличию в них разных «этажей» бытия, постоянно соотносимых друг с другом, друг другом оцениваемых и измеряемых. Труд сопряжения этих слоев в единое целое составляет художественное напряжение этих романов.

Исследователи неоднократно писали об особой трактовке времени в романе XX в. Особое видели в вольных разрывах действия, в перемещениях в прошлое и будущее, в произвольном замедлении или убыстрении повествования в соответствии с субъективным ощущением героя (это последнее относилось и к «Волшебной горе» Т. Манна).

Однако на самом деле время трактовалось в романе XX в. гораздо более разнообразно. В немецком «интеллектуальном романе» оно дискретно не только в смысле отсутствия непрерывного развития: время разорвано еще на качественно разные «куски». Ни в одной другой литературе не существует столь напряженных отношений между временем истории, вечностью и временем личностным, временем существования человека. Единое время существует для Фолкнера, оно неделимо, хоть и по-разному переживается разными персонажами. «Время, — писал Фолкнер, — это текучее состояние, не существующее вне моментальных воплощений индивидуальных людей». В немецком «интеллектуальном романе» именно «существующее»... Разные ипостаси времени часто даже разнесены, будто для пушей наглядности, по разным пространствам. Историческое время проложило свое русло вниз, в долине (так и

в «Волшебной горе» Т. Манна, и в «Игре в бисер» Гессе). Наверху же, в санатории Бергоф, в разреженном горном воздухе Касталии протекает некое иное «полное» время, время, дистиллированное от бурь истории.

Внутреннее напряжение в немецком философском романе во многом рождается именно тем явственно ощутимым усилием, которое нужно, чтобы держать в цельности, сопрягать реально распавшееся время. Сама форма насыщена актуальным политическим содержанием: художественное творчество выполняет задачу прочерчивания связей там, где как будто бы образовались разрывы, где личность как будто свободна от обязательств перед человечеством, где она существует по видимости в своем обособленном времени, хотя реально она включена в космическое и «большое историческое время» (М. Бахтин).

Особый характер имеет изображение внутреннего мира человека. Психологизм у Т. Манна или Гессе существенно отличается от психологизма, например, у Дёблина. Однако немецкому «интеллектуальному роману» в целом свойственно укрупненное, генерализованное изображение человека. Интерес состоит не в прояснении тайны скрытой внутренней жизни людей, как это было у великих психологов Толстого и Достоевского, не в описании неповторимых изгибов психологии личности, что составляло несомненную силу австрийцев (А. Шницлер, Р. Шаукаль, Ст. Цвейг, Р. Музиль, Х. фон Додерер), — герой выступал не только как личность, не только как социальный тип, но (с большей или меньшей определенностью) как представитель рода человеческого.

Если образ человека и стал менее разработанным в новом типе романа, то он стал более объемным, вместил в себя — прямое и непосредственное — более широкое содержание. Характер ли являет собой Леверкюн в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна? Этот образ, показательный для XX в., являет собой в большей мере не характер (в нем есть намеренная романтическая неопределенность), но «мир», симптоматичные его черты. Автор вспоминал впоследствии о невозможности подробнее описать героя: препятствием этому была «какая-то невозможность, какая-то таинственная недозволенность». Образ человека стал конденсатором иместилищем «обстоятельств» — некоторых их показательных свойств и симптомов. Душевная жизнь персонажей получила могучий внешний регулятор. Это не столько среда, сколько события мировой истории и общее состояние мира.

Большинство немецких «интеллектуальных романов» продолжили сложившийся на немецкой почве в XVIII в. жанр романа воспитания. Но воспитание понималось согласно традиции («Фауст» Гёте, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса) не только как нравственное совершенствование. Герои не заняты обузданием

своих страстей и буйных порывов, не задают себе уроков, не принимают программ, как это делал, например, герой «Детства», «Отрочества» и «Юности» у Толстого. Их облик вообще существенно не меняется, характер стабилен. Постепенно они освобождаются только от случайного и лишнего (так это было и с Вильгельмом Мейстером у Гёте, и с Иосифом у Т. Манна). Происходит лишь, как говорил Гёте о своем Фаусте, «неустанная до конца жизни деятельность, которая становится все выше и чище». Главный конфликт в романе, посвященном воспитанию человека, не внутренний (не толстовское: как примирить стремление к самосовершенствованию со стремлением к личному благополучию) — главная трудность в познании. Если герой «Фиесты» Хемингуэя говорил: «Мне все равно, как устроен мир. Все, что я хочу знать, это как в нем жить», — то такая позиция невозможна в немецком воспитательном романе. Знать, как жить, тут можно только зная законы, по которым живет огромная целостность мироздания. Жить можно в гармонии или, в случае несогласия и бунта, в протivoстоянии вечным законам. Но без познания этих законов ориентир теряется. Знать, как жить, тогда нельзя. В этом романе часто действуют причины, лежащие за пределами компетенции человека. В силу вступают законы, перед лицом которых бессильны поступки по совести. Тем большее впечатление производит, однако, когда в этих романах, где жизнь личности поставлена в зависимости от законов истории, от вечных законов человеческой природы и космоса, человек все-таки объявляет себя ответственным, принимает на себя «всю тяжесть мира», когда Левекюн, герой «Доктора Фаустуса» Т. Манна, признает перед собравшимися, подобно Раскольникову, свою вину, и о своей вине думает дёблиновский Гамлет. Немецкому роману оказывается в конце концов недостаточно познания законов мироздания, времени и истории (что тоже, несомненно, было актом героическим). Задачей становится их преодоление. Следование законам осознается тогда как «удобство» (Новалис) и как предательство по отношению к духу и самому человеку. Однако в реальной художественной практике дальние сферы были подчинены в этих романах единому центру — проблемам существования современного мира и современного человека.

Томас Манн (1875—1955) может считаться создателем романа нового типа не потому, что он опередил других писателей: вышедший в 1924 г. роман «Волшебная гора» был не только одним из первых, но и самым определенным образцом новой интеллектуальной прозы.

До «Волшебной горы» писатель только искал новые способы отражения жизни. После «Будденброков» (1901), раннего шедевра, вобравшего опыт реализма XIX в., а отчасти и технику импрессионистического письма, после ряда не менее знаменитых новелл

(«Тристан», «Тонио Крегер») — он ставит себе новые задачи разве что в новелле «Смерть в Венеции» (1912) и в романе «Королевское высочество» (1909). Произошедшие после этого изменения его поэтики в самых общих чертах состояли в том, что суть и существо действительности, как они представляли писателю, не растворялись больше без остатка в единичном и индивидуальном. Если история семьи Будденброков еще естественно отражала в себе конец целой эпохи и особым образом организованной ею жизни, то в дальнейшем — после мировой войны и периода революционных потрясений — во много раз усложнившееся существо современной жизни выражалось писателем иными способами.

Главным предметом его исследования было не то, что он описывал в своих новых романах. Нарисованная им вполне конкретно и осязаемо жизнь, хоть и увлекала читателя сама по себе, все же играла служебную роль, роль посредника между ней и не выражавшейся ею более сложной сутью действительности. Об этой-то сути и велась речь в романе. После выхода в свет «Волшебной горы» писатель опубликовал специальную статью, полемизируя с теми, кто, не успев освоить новые формы литературы, увидел в романе только сатиру на нравы в привилегированном высокогорном санатории для легочных больных. Содержание «Волшебной горы» не сводилось и к тем откровенным диспутам о важных общественных, политических тенденциях эпохи, которыми заняты десятки страниц этого романа.

Ничем не примечательный инженер из Гамбурга Ганс Касторп попадает в санаторий «Бергхоф» и застревает тут на семь долгих лет по достаточно сложным и смутным причинам, отнюдь не сводящимся к его влюбленности в русскую Клавдию Шоша. Воспитателями и наставниками его незрелого ума становятся Лодовико Сеттембрини и Лео Нафта, в спорах которых скрещиваются многие важнейшие проблемы Европы, стоящей на историческом перепутье.

Время, изображенное Т. Манном в романе, — эпоха, предшествовавшая первой мировой войне. Но насыщен этот роман вопросами, обретшими острейшую актуальность после войны и революции 1918 г. в Германии. Сеттембрини представляет в романе благородный пафос старого гуманизма и либерализма и поэтому гораздо привлекательнее своего отталкивающего противника Нафты, защищающего силу, жестокость, перевес в человеке и человечестве темного инстинктивного начала над светом разума. Ганс Касторп, однако, отнюдь не сразу отдает предпочтение первому своему наставнику. Разрешение их споров вообще не может привести к развязке идейных узлов романа, хотя в фигуре Нафты Т. Манн отразил многие общественные тенденции, приведшие к победе фашизма в Германии. Причина колебаний Касторпа не только в практической слабости отвлеченных идеалов Сеттембрини, поте-

рванных в XX в. опору в реальной действительности. Причина в том, что споры Сеттембрини и Нафты не отражают всей сложности жизни, как не отражают они и сложности романа.

Политический либерализм и идеологический комплекс, близкий фашизму (Нафта в романе не фашист, а иезуит, мечтающий о тоталитаризме и диктатуре церкви с кострами инквизиции, казнями еретиков, запрещением вольнодумных книг и т. д.), писатель выразил еще относительно традиционным «представительным» способом. Чрезвычайно лишь упор, который делается на столкновениях Сеттембрини и Нафты, количество страниц, которые отведены их спорам в романе. Но самый этот нажим и эта чрезвычайность нужны автору для того, чтобы возможно более ясно обозначить для читателя некоторые важнейшие мотивы произведения. Столкновение дистиллированной духовности и разгула инстинктов происходят в «Волшебной горе» далеко не только в диспутах двух наставников, как не только в политических общественных программах реализуется оно и в жизни. Интеллектуальное содержание романа глубоко и выражено гораздо тоньше.

Вторым слоем, поверх написанного, придавая живой художественной конкретности высший символический смысл (как придан он, например, и самой изолированной от внешнего мира Волшебной горе — испытательной колбе, где ставится опыт познания жизни), ведет Т. Манн важнейшие для него темы, и среди них тему об элементарном, необузданно-инстинктивном, сильном не только в горячечных видениях Нафты, но и в самой жизни.

При первой же прогулке Ганса Касторпа по коридору санатория за одной из дверей раздается необычный кашель, «будто видишь нутро человека». Смерть не влезает в санатории Бергхоф в то торжественное фрачное облачение, в каком герой привык встречать ее на равнине. Но и многие стороны праздного существования обитателей санатория отмечены в романе подчеркнутым биологизмом. Устрашают обильные трапезы, с жадностью поглощаемые больными, а часто и полуживыми людьми. Устрашает царящая здесь взвинченная эротичность. Сама болезнь начинает восприниматься как следствие распущенности, отсутствия дисциплины, nepозволи- тельного разгула телесного начала.

Через приглядывание к болезни и смерти (посещение Гансом Касторпом комнат умирающих), а заодно и к рождению, смене поколений (главы, посвященные воспоминаниям о дедовском доме и купельной чаше), через упорное чтение героем книг о системе кровообращения, строения кожи и т. д. и т. п. («Я заставил его пережить явление медицины как событие», — писал впоследствии автор) ведет Томас Манн одну и ту же важнейшую для него тему.

Постепенно и исподволь читатель улавливает сходство разнообразных явлений, постепенно осознает, что взаимоборство хаоса и

порядка, телесного и духовного, инстинктов и разума происходит не только в санатории Бергхоф, но и во всеобщем существовании и в человеческой истории.

Точно так же и «Доктор Фаустус» (1947) — трагический роман, выросший из пережитого человечеством в годы фашизма и мировой войны, лишь внешне построен как последовательное хронологическое жизнеописание композитора Адриана Леверкюна. Хронист, друг Леверкюна Цейтблом, рассказывает сначала о его семье и увлечении отца Леверкюна Ионатана алхимией, различными странными и загадочными фокусами природы и вообще «размышлениями о стихиях». Затем разговор заходит о сохранившем средневековый облик родном городе Леверкюна Кайзерсашерне. Потом в строго хронологической последовательности — о годах учения Леверкюна композиции у Кречмара и их общих взглядах на музыку.

Но чему бы ни посвящались эти и следующие главы «Доктора Фаустуса», речь, в сущности, идет не о выдвинутых на передний план предметах, а об отражении на разных плоскостях все тех же нескольких важных для автора тем. О том же самом толкует автор и когда в романе заходит разговор о природе музыки. Музыка в понимании Кречмара и в творчестве Леверкюна и архисистемна, и в то же время иррациональна. На примере истории музыки в ткань произведения вплетены идеи о кризисе европейского гуманизма, питавшего культуру со времен Возрождения. На примере Бетховена, самого звучания его произведений, переданного в слове (гл. VIII), в романе косвенно преподнесена широко усвоенная после работ Ницше концепция, согласно которой вслед за горделивым вознесением и отрывом самонадеянного «я» от природы, вслед за последовавшими за этим муками его невыносимой изолированности происходит возврат личности к мистическому, элементарному и инстинктивному, к иррациональным основам жизни. Этот последний этап совершается уже в современной музыке, в творчестве Леверкюна, одновременно и точнее выверенного, и «пышущего жаром преисподней». Далеко за пределами этого творчества, в исторической жизни разгул инстинктов — в 1933 г., когда в Германии на двенадцать лет восторжествовало варварство.

Роман, рассказывающий о трагической жизни Леверкюна, согласившегося, как Фауст из средневековых немецких народных книг, на стовор с чертом (не ради познания, а ради неограниченных возможностей в музыкальном творчестве), роман, повествующий о расплате не только гибелью, но и невозможностью для героя любить, «озвучен» контрапунктом многих мотивов и тем. Совокупность их звучания и создает одно из самых глубоких художественных отражений судеб Германии в первой половине XX в.

Огромное значение в произведениях Томаса Манна имеет идея «середины» — идея творческого посредничества человека как цен-

тра мироздания между сферой «духа» и сферой органического, инстинктивного, иррационального, нуждающихся во взаимном ограничении, но и в оплодотворении друг другом. Эта идея, как и контрастное видение жизни, всегда распадавшейся под пером писателя на противоположные начала: дух — жизнь, болезнь — здоровье, хаос — порядок и т. д. — не произвольная конструкция. Подобное же биполярное восприятие действительности характерно и для других представителей «интеллектуального романа» в Германии (у Г. Гессе это те же дух — жизнь, но и сиюминутность — вечность, молодость — старость), и для немецкой классики (Фауст и Мефистофель в трагедии Гёте). Через множество опосредований они отражают трагическую особенность немецкой истории — высочайшие взлеты культуры и «духа» веками не находили здесь реализации в практической общественной жизни. Как писал К. Маркс, «... немцы *размышляли* в политике о том, что другие народы *делали*»¹. Немецкий «интеллектуальный роман» XX в., к каким бы заоблачным высям он ни устремлялся, отзывался на одно из самых глубоких противоречий национальной действительности. Более того, он звал воссоздать целое, соединить воедино разошедшиеся ряды жизни.

Для скромного героя «Волшебной горы» Ганса Касторпа идея «овладения противоречиями» оставалась минутным озарением (глава «Снег»). Герою открывается теперь то, что упорно, но ненавязчиво приоткрывалось читателю на протяжении сотен страниц романа. «Человек — хозяин противоречий», — заключает Ганс Касторп. Но это означает ускользающую возможность и трудную задачу, а не извне подаренное решение. Вопрос, волновавший всех великих романистов XX в., вопрос о том, как правильно жить, воспринимается Томасом Манном как постоянно стоящая перед каждым задача.

В законченной в эмиграции тетралогии «Иосиф и его братья» (1933—1942) идея «овладения противоречиями» оценивалась как важнейшая для воспитания рода человеческого. «В этой книге, — утверждал Томас Манн, — миф был выбит из рук фашизма». Это означало, что вместо иррационального и инстинктивного как изначального и определяющего для человека и человеческой истории (именно в таком ее понимании мифология привлекала фашизм), Т. Манн показал, развернув в четырех книгах краткую библейскую легенду об Иосифе Прекрасном, как еще в доисторической давности формировались моральные устои человечества, как личность, выделяясь из коллектива, училась обуздывать свои порывы, училась сосуществованию и сотрудничеству с другими людьми.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 421.

В «Иосифе и его братьях» Т. Манн изобразил героя, занятого созидательной государственной деятельностью. Это был важный аспект для всей немецкой антифашистской литературы. Несколькими годами позже была создана дилогия Г. Манна о Генрихе IV. В пору разрушения человеческих ценностей, предпринятого фашизмом, немецкая литература в эмиграции защищала необходимость жизнестроительства и созидания, отвечающего интересам народа. Опорой для веры в будущее стала и гуманистическая немецкая культура. В написанном между частями тетралогии об Иосифе «маленьком романе» «Лотта в Веймаре» (1939) Т. Манн создал образ Гёте, представивший другую Германию во всем богатстве ее возможностей.

И все же творчество писателя не отличалось ни простотой решений, ни поверхностным оптимизмом. Если «Волшебную гору», а тем более «Иосифа и его братьев» еще есть основания считать воспитательными романами, так как их герои еще видят перед собой возможность познания или плодотворной практической деятельности, то в «Докторе Фаустусе» воспитывать некого. Это действительно «роман конца», как называл его сам автор, роман, в котором различные темы доведены до своего предела: гибель Леверкюна, гибель Германии. Образ обрыва, взрыва, предела объединяет в единое созвучие разные мотивы произведения: опасный предел, к которому пришло искусство; последняя черта, к которой подошло человечество.

Творческий облик **Германа Гессе (1877—1962)** во многом близок Томасу Манну. Сами писатели отдавали себе отчет в этой близости, проявившейся и в органичной для каждого опоре на немецкую классику, и в часто совпадавшем отношении к действительности XX в. Сходство, разумеется, не исключало различий. «Интеллектуальные романы» Гессе — неповторимый художественный мир, построенный по своим особым законам. Если для обоих писателей высоким образцом оставалось творчество Гёте, то Гессе свойственно живое восприятие романтизма — Гельдерлина, Новалиса, Эйхендорфа. Продолжением этих традиций были не столько ранние неоромантические опыты писателя, во многом несамостоятельные и эпигонские (сборник стихов «Романтические песни», 1899; лирическая проза «Час после полуночи», 1899; «Посмертно изданные записи и стихотворения Германа Лаушера», 1901; «Петер Каменцинд», 1904), — продолжателем романтизма, обогатившего реализм двадцатого столетия, он стал тогда, когда его творчество косвенно отразило трагические события современности.

Как и для Томаса Манна, вехой в развитии Гессе стала первая мировая война, коренным образом изменившая восприятие им действительности. Первым опытом ее отражения стал роман «Демиан» (1919). Восторженные читатели (к ним принадлежал и Т. Манн) не угадали автора этого опубликованного под псевдонимом произведе-

дения. Со всей непосредственностью молодости в нем было передано смятение ума и чувств, вызванное столкновением юного героя с хаосом действительности. Жизнь не желала складываться в единую цельную картину. Светлое детство в родительском доме не соединялось не только с темными пропастями жизни, открывшимися подростку Синклеру еще в гимназии. Не соединялось оно и с темными порывами в его собственной душе. Мир будто распался. Именно этот хаос и был отражением мировой войны, врывавшейся в быт героев лишь на последних страницах. Столкновение разных ликов жизни, «несклеивающейся» действительности стало после «Дамиана» одной из главных особенностей романов Гессе, знаком отразившейся в них современности.

Такое восприятие было подготовлено и собственной его судьбой. Гессе относится к тем писателям, жизнь которых играет особую роль в их творчестве. Он родился в захолустной Швабии, в семье протестантского миссионера, долгие годы проведшего в Индии, а затем продолжавшего жить интересами миссии. Эта среда воспитала в писателе высокие нравственные идеалы, но отнюдь не знание жизни. Перевороты и открытия должны были стать законом этой биографии.

Как и другие создатели «интеллектуального романа», Гессе не изображал и после «Дамиана» реальности мировой катастрофы. В его книгах опущено то, что составляло главный предмет в антивоинных романах Э. М. Ремарка («На западном фронте без перемен», 1928) или А. Цвейга («Спор об унтере Грише», 1927), а в других литературах — А. Барбюса или Э. Хемингуэя. Тем не менее творчество Гессе отразило современность с большой точностью. Писатель имел, например, право утверждать в 1946 г., что предсказал в своем вышедшем в 1927 г. романе «Степной волк» опасность фашизма.

Средоточием интереса Гессе были те изменения, которые ход истории совершал в душах людей, и — обратный процесс — то мощное воздействие, которое оказывала скрытая от глаз внутренняя жизнь человека и человечества на повороты истории. Именно в этом чрезвычайном внимании к невидимой внутренней жизни, невидимой действительности — Гессе и был продолжателем романтизма.

Следуя главному направлению своего творчества, Гессе острее, чем многие немецкие писатели, воспринял увеличение доли бессознательного в частной и общественной жизни людей (всемирное одобрение первой мировой войны в Германии, успех фашистской демагогии). В годы первой мировой войны писателя особенно поразило, что культуры, духовности, «духа» как обособленной чистой сферы больше не существовало: огромное большинство деятелей культуры выступило на стороне своих империалистических

правительств. Писателем было глубоко пережито особое положение человека в мире, утратившем всякие нравственные ориентиры.

В романе «Демиан», как потом в повести «Клейн и Вагнер» (1919) и романе «Степной волк», Гессе показал человека будто выкроенным из разных материалов. Такой человек лабилен. Два лица — преследуемого и преследователя — проглядывают в облике главного героя «Степного волка» Гарри Галлера. Попав в волшебный Магический театр, служащий автору своего рода экраном, на который проецировалось состояние душ в префашистской Германии, Гарри Галлер видит в зеркале тысячи лиц, на которые распадается его лицо. Школьный товарищ Гарри, ставший профессором богословия, в Магическом театре с удовольствием стреляет в проезжающие автомобили. Но смешение всех понятий и правил простирается куда шире. Подозрительный саксофонист и наркоман Пабло, как и его подруга Гермина, оказываются для Гарри учителями жизни. Больше того, Пабло обнаруживает неожиданное сходство с Моцартом.

Огромное значение для Гессе имело исследование бессознательной жизни человека в работах З. Фрейда и, особенно, Г. К. Юнга. Гессе был страстным защитником личности. Но для того, чтобы прийти к себе, личность должна была, полагал Гессе, сбросить навязанные ей маски, стать в полном смысле собой или, как выражается Юнг, «самостью», включающей как сознание, так и бессознательные порывы человека. При этом, в отличие от многих современных ему писателей (например, Ст. Цвейга), Гессе занимали не прихотливые изгибы индивидуальной психологии, не то, что разъединяет людей, а то, что их объединяет. В нарисованном в «Степном волке» Магическом театре происходит распад лица Гарри на множество лиц. Образы теряют четкие контуры, сходятся, сближаются друг с другом. И это тайное единство золотой нитью проходит через многие произведения Гессе.

«Степной волк», так же как роман «Демиан» и повесть «Клейн и Вагнер», входят в тот ряд произведений Гессе, которые в наибольшей степени отразили хаотичность и разорванность своего времени. Эти книги составляют резкий контраст с его поздним творчеством, с произведениями, важнейшими из которых была повесть «Паломничество в страну Востока» (1932) и роман «Игра в бисер» (1930—1943). Но противоречие это поверхностно. И не только потому, что и в 10-х, и в 20-х годах Гессе создавал произведения, исполненные гармонии («Сиддхарта», 1922), а гармония позднего его творчества включает в себя трагизм времени.

Гессе всегда был верен главному направлению своей работы — он был сосредоточен на внутренней жизни людей. В сравнительно мирные годы Веймарской республики, не доверяя этому, по его выражению, «шаткому и мрачному государству», он писал книги,

полные ощущения приближающейся катастрофы. Напротив, когда катастрофа свершилась, в его произведениях засиял ровный неугасимый свет.

В «Паломничестве в страну Востока», как и в «Игре в бисер», Гессе нарисовал действительность, которой практически не существовало, о которой люди лишь догадывались по выражению лиц друг друга. Оба эти произведения легки и прозрачны, как мираж. Они готовы взмыться, раствориться в воздухе. Но у мечтаний Гессе была своя почва. Они были прочнее укоренены в действительности, чем страшная реальность фашизма. Миражам Гессе суждено было пережить фашизм и восторжествовать в действительности.

В «Паломничестве в страну Востока» Гессе изобразил фантастическое путешествие через века и пространства случайно сошедшихся людей, среди которых и современники автора, и герои его произведений, и герои литературы прошлого. Внешним сюжетом служит история отступничества главного героя, носящего инициалы автора (Г. Г.). Но в повести есть и противоположная, мощно звучащая тема, утверждающая несокрушимое братство человечества. Точно так же и в «Игре в бисер» есть несколько взаимно дополняющих и корректирующих друг друга пластов содержания. Сюжет не раскрывает, как может показаться, полного смысла романа.

Действие «Игры в бисер» отнесено к будущему, оставившему далеко позади эпоху мировых войн. На развалинах культуры, из неистребимой способности духа возрождаться возникает республика Касталия, сохраняющая в недостижимости для бурь истории богатства культуры, накопленные человечеством. Роман Гессе ставил вопрос, актуальнейший для XX в.: должны ли хоть в одном-единственном месте мира храниться во всей чистоте и неприкосновенности богатства духа, ибо при их «практическом употреблении», как доказал тот же XX век, они часто теряют свою чистоту, превращаясь в антикультуру и антидуховность? Или же в «неупотреблении» дух — лишь бессодержательная абстракция?

Именно на столкновении этих идей строится главный сюжетный стержень романа — диспуты двух друзей-противников, Иозефа Кнехта, скромного ученика, а потом студента, ставшего с годами главным магистром Игры в Касталии, и отпрыска знатного патрицианского рода, представляющего море житейское — Плинию Дезиньори. Если следовать логике сюжета, победа оказывается на стороне Плинию. Кнехт покидает Касталию, придя к выводу о призрачности ее существования вне мировой истории, он идет к людям и гибнет, пытаясь спасти своего единственного ученика. Но в романе, как и в предшествовавшей ему повести, ясно выражена и обратная по смыслу идея. В приложенных к основному тексту жизнеописаниях Кнехта, других возможных вариантах его жизни, главный герой одной из них Даса, т. е. тот же Кнехт, навеки покидает

мир и видит смысл своего существования в уединенном служении лесному йогу.

Содержательнейшая для Гессе идея, почерпнутая им из религий и философий Востока, заключалась в относительности противоположностей. Глубокий трагизм этой гармоничной книги, трагизм, отражавший ситуацию современной действительности, заключался в том, что ни одна из утверждавшихся в романе истин не была абсолютной, что ни одной из них нельзя было, по мысли Гессе, отдаться навечно. Абсолютной истиной не была ни идея созерцательной жизни, провозглашенная лесным йогом, ни идея творческой активности, за которой стояла вековая традиция европейского гуманизма. Антагонисты в романах Гессе не только противостоят друг другу — они и связаны. Таинственно связаны противоположные друг другу персонажи — Гарри Галлер и Гермина, Моцарт и Пабло в «Степном волке». Точно так же не только яростно спорят, но соглашаются, видят правоту друг друга, а потом и меняются местами, подчиняясь сложным узорам произведения, Иозеф Кнехт и Плинио Дезиньори. Все это отнюдь не означало всеядности Гессе и релятивизма его творчества. Напротив, как раньше, так и теперь Гессе был полон величайшей требовательности к людям.

Имя героя — Кнехт — означает по-немецки «слуга». Идея служения у Гессе далеко не проста. Кнехт не случайно перестает быть слугой Кастилии и уходит к людям. Не случаен и уход в лесное уединение его индийского воплощения Дасы. Перед человеком стояла задача ясно увидеть менявшиеся очертания целого и его перемещавшийся центр. Чтобы воплотить идею служения, герой Гессе должен был привести свое желание, закон своей собственной личности в соответствие с продуктивным развитием общества.

Романы Гессе не дают ни уроков, ни окончательных ответов и решения конфликтов. Конфликт в «Игре в бисер» состоит не в разрыве Кнехта с кастилийской действительностью, Кнехт рвет и не рвет с республикой духа, оставаясь кастилийцем и за ее пределами. Подлинный конфликт — в отважном утверждении за личностью права на подвижное соотнесение себя и мира, права и обязанности самостоятельно постичь контуры и задачи целого и подчинить им свою судьбу.

Творчество **Альфреда Дёблина (1878—1957)** во многом противоположно творчеству Гессе и Томаса Манна. Для Дёблина в высшей степени характерно то, что не характерно для этих писателей, — интерес к самому «материалу», к материальной поверхности жизни. Именно такой интерес роднил его роман со многими художественными явлениями 20-х годов в различных странах. На 20-е годы приходится первая волна документализма. Точно зафиксированный материал (в частности, документ), казалось, гарантировал постижение действительности. В литературе распростра-

ненным приемом стал монтаж, потеснивший сюжет («выдумку»). Именно монтаж был главным в писательской технике американца Дос Пассоса, роман которого «Манхеттен» (1925) был переведен в Германии в том же году и оказал известное влияние на Дёблина. В Германии творчество Дёблина было связано в конце 20-х годов со стилем «новой деловитости».

Как в романах Эриха Кестнера (1899—1974) и Германа Кестена (род. в 1900 г.) — двух крупнейших прозаиков «новой деловитости», в главном романе Дёблина «Берлин — Александерплац» (1929) человек до предела заполнен жизнью. Если поступки людей не имели сколько-нибудь решающего значения, то, напротив, решающее значение имело давление на них действительности. Как будто в полном соответствии с характерными представлениями «новой деловитости» Дёблин показал своего героя — бывшего цементщика и каменщика Франца Биберкопфа, отсидевшего в тюрьме за убийство своей невесты, а потом решившего во что бы то ни стало стать порядочным, — в бессильных схватках с этой действительностью. Не один раз поднимается Биберкопф, принимается за новое дело, обзаводится новой любовью и все в его жизни начинается заново. Но каждая из этих попыток обречена. В конце романа Франц Биберкопф, бессильный и искалеченный, завершает свою жизнь ночным сторожем на заштатной фабрике. Как и многие другие выдающиеся произведения «новой деловитости», роман запечатлел кризисную ситуацию в Германии накануне прихода к власти фашизма в стихии безнаказанной преступности.

Но произведение Дёблина не только соприкасалось с «новой деловитостью», оно было шире и глубже этой литературы. Писатель расстилал перед своими читателями широчайший ковер действительности, однако его художественный мир имел не только это измерение. Всегда настороженно относившийся к интеллектуализму в литературе, убежденный в «эпической слабости» произведений Т. Манна, Дёблин сам не в меньшей степени, хотя и своим особым способом, «философствовал» в своих произведениях.

Мало кто в литературе XX в. был заморожен, как Дёблин, количеством, массой. В своих романах, весьма разнообразных по замыслу и посвященных самым различным эпохам («Три прыжка Ван Луна», 1915, — романе о религиозно-оппозиционном движении бедноты в Китае XVIII в.; «Горы, моря и гиганты», 1924, — утопическом романе из далекого будущего земли; «Ноябрь 1918», 1937—1942, — трилогии о революции 1918 г. в Германии), Дёблин всегда, за исключением последнего своего романа «Гамлет, или Длинная ночь кончается», рисовал столкновения огромных масштабов, пришедшие в движение глыбы действительности. В отличие от Т. Манна и Гессе, он был сосредоточен именно на том, что в их романах имело малое значение, — непосредственном конфликте, взаимо-

борстве. Но взаимоборство это даже в «Берлин — Александерплац» не сводилось только к попытке героя сопротивляться гнету социальных обстоятельств. Роман Дёблина об отбывшем тюремное наказание человеке, которому были отрезаны все пути к «порядочной жизни», был не похож на роман шедшего другим путем Ганса Фаллады «Кто однажды отведал тюремной похлебки» (1934), где попытки героя завоевать себе скромное место в жизни и составляли суть содержания.

Даже сама организация материала привычным для 20-х годов «объективным» способом монтажа была наполнена в романе Дёблина лирическим, философским, интеллектуальным смыслом. Франц Биберкопф испытывал не только давление обстоятельств — он испытывал гнет нерушимых механизмов жизни, космоса, мироздания. На героя, как «железный каток», надвигается тяжелая масса — жизнь. Описание чикагских скотобоев — большой монтажный кусок, разрывающий рассказ о Биберкопфе, — не только выражало бесчеловечность окружающей жизни (хотя этой цели оно, несомненно, служило), но было и образным выражением ее беспощадности, подвергающей непрерывному разрушению и уничтожению все свои создания. «Есть жнец, смертью зовется он», — звучит в романе библейское изречение. Перемежение разных срезов жизни — биологического, бытового, социального, политического и, наконец, заоблачного, вечного, космического — неизмеримо расширяет мир дёблиновского романа. Этот-то мир во всех своих проявлениях и давит на человека, и вызывает попытки сопротивления.

Исследователи неоднократно писали о «потоке сознания» у Дёблина, обычно настаивая на его зависимости от Джойса. Дёблин действительно посвятил «Улиссу» Джойса восторженную рецензию. Немаловажно и то, что на немецком языке перевод «Улисса» появился в конце 20-х годов, в пору работы Дёблина над «Берлин — Александерплац». Писатель, однако, не заимствовал чужую технику. «Поток сознания» у Дёблина имел иные, чем у Джойса, художественные задачи. Он должен был не только, как это было и у Джойса, возможно более прямо, без опосредований, без успевших оформиться для сообщения окружающим мыслей показать внутренний мир человека. Глубоко драматично Дёблин воспринял само столкновение внутреннего и внешнего: внешним по отношению к человеку было даже его тело, которое могло болеть, причиняя «мне» страдание.

При таком мировосприятии сопротивление человека действительности казалось трагически трудным и в итоге безнадежным. Долгие годы, в пору увлечения идеями буддизма, затронувшего и многих других немецких писателей (Гессе, молодого Фейхтвангера), Дёблин видел выход в идее непротивления. Единственно возмож-

ным проявлением сознательной роли человека, противостоящего железным законам бытия, представлялась героическая самоотверженность, реализовавшаяся в пассивности и слабости. Эти идеи наиболее полно выразились в «китайском» романе Дёблина «Три прыжка Ван Луна». Противопоставление активности и слабости с предпочтением, отданным последней, можно найти и в грандиозной по замыслу «латиноамериканской» трилогии Дёблина «Страна без смерти» (1935—1948), и в трилогии о революции «Ноябрь 1918», да и в романе «Берлин — Александерплац». Параллели этим идеям Дёблина можно найти в романе Р. Музиля «Человек без свойств», и в творчестве Г. Гессе, и в романах одного из крупнейших немецких романистов этого времени Г. Х. Янна (1894—1959), оставшегося почти неизвестным за пределами Германии.

В приложении к общественной и политической жизни эта идея, однако, вызывала у Дёблина серьезные сомнения. Если писатель и был на стороне слабости, то потому, что не принимал культ силы, насилия, бездумной активности, который пропагандировался фашизмом.

Перед ним была европейская действительность первой половины XX в. Он видел надвигавшийся, а затем восторжествовавший на двенадцать лет нацизм. Народ, сопротивляющийся политической реакции, присутствовал уже в «Берлин — Александерплац», где аккомпанементом к развитию сюжета были не только изречения из Библии, но и строки «Интернационала». В написанном уже в эмиграции романе «Пощады нет» (1935) Дёблин связывает свои надежды с борьбой пролетариата, в котором он видит теперь самую могучую оппозиционную силу. В этом романе революционная борьба показана как бы «изнутри», через сознание главного героя — капиталиста Карла, опустошенного бессмысленностью своей жизни. Однако Карл погибает с белым платком в руках, не успев добежать до красных баррикад.

В трилогии «Ноябрь 1918» Дёблин разворачивает перед читателем широкое эпическое полотно. Среди выдающихся произведений немецкой литературы, посвященных революции (романы Б. Келлермана, Э. Глезера, Л. Фейхтвангера, Л. Ренна и др.), нет равного трилогии Дёблина по размаху. Но отношение автора к революции не однозначно. Глубоко сочувствуя восставшему пролетариату, спартаковцам, К. Либкнехту, с горьким сарказмом изобразив верхушку социал-демократии, писатель в то же время считает, что революционному движению не доставало высокой идеи. Сблизившись в последние годы жизни с католицизмом, Дёблин мечтал соединить народное возмущение и веру, революцию и религию.

В последнем романе Дёблина «Гамлет, или Конец длинной ночи» (1956) ответственность за историю возложена на слабые плечи отдельного человека. В этом произведении заметно влияние экзистенциализма с характерной для него идеей сопротивления без

надежды на успех. В послевоенном развитии европейской литературы роман Дёблина замечателен, однако, и как один из первых опытов расчета с прошлым, привлечения человека к суду истории. «Гамлет» отличается не свойственным ранее писателю углубленным психологизмом. Действие замкнуто в тесные рамки семейного разбирательства. Сын английского писателя Аллисона, искалеченный на войне, пытается выяснить соучастие каждого, и прежде всего своих родителей, в пережитых человечеством потрясениях, предъявляя им обвинение в пассивности и соглашательстве. Границы сюжета, стесняющего действие, расширяются непривычным для автора способом: широта достигнута в «Гамлете» не сопоставлением разных «этажей мира», а вставными новеллами, комментирующими главное действие.

Лучшие образцы социального и исторического романа во многих случаях развивали технику, близкую «роману интеллектуальному».

К числу ранних побед реализма XX в. относятся романы Генриха Манна, написанные в 1900 — 1910-х годах. **Генрих Манн (1871—1950)** продолжил вековые традиции немецкой сатиры. Вместе с тем подобно Веерту и Гейне писатель испытал на себе значительное воздействие французской общественной мысли и литературы. Именно французская литература помогла ему овладеть жанром социально-обличительного романа, который приобрел у Г. Манна неповторимые черты. Позднее Г. Манн открыл для себя русскую литературу.

Имя Г. Манна стало широко известным после выхода в свет романа «Страна кисельных берегов» (1900). В оригинале роман называется «Schlarafenland», что обещает читателю знакомство со сказочной страной благоденствия. Но это фольклорное название иронично. Г. Манн вводит читателя в мир немецкой буржуазии. В этом мире все ненавидят друг друга, хотя и не могут друг без друга обойтись, будучи связанными не только материальными интересами, но и характером бытовых отношений, взглядами, уверенностью в том, что все на свете продается и покупается.

Автор создает образ по законам карикатуры, преднамеренно смещая пропорции, заостряя и гиперболизируя характеристики персонажей. Персонажам Г. Манна, обрисованным резкими штрихами, свойственны застылость и неподвижность масок. «Геометрический стиль» Г. Манна — один из вариантов условности, столь характерной для реализма XX в. Автор то и дело балансирует на грани достоверности и правдоподобия. Но его социальное чутье и мастерство сатирика не позволяют читателю усомниться в точном отражении существа явления. Существо обнажается, «выводится наружу», само становится, как в карикатуре или плакате, предметом непосредственного художественного изображения. Уже в этом письме Г. Манна близко технике сформировавшегося позже «интеллектуального романа».

Всемирную известность принес Г. Манну его роман «Верноподданный», законченный перед первой мировой войной. В 1916 г. он был напечатан в количестве всего лишь 10 экземпляров: широкая немецкая публика познакомилась с «Верноподданным» по изданию 1918 г., а в России роман вышел в 1915 г., будучи переведенным с рукописи. Роман «Верноподданный» наряду с романами «Бедные» (1917) и «Голова» (1925) составил трилогию «Империя». Герой романа — не один из многих, он само существо верноподданничества, его воплощенная в живом характере суть. Роман строился как жизнеописание героя, с детства преклонявшегося перед властью — отца, учителя, полицейского. Учение в университете, служба в армии, возвращение в родной город, фабрика, которую он возглавил после смерти отца, выгодная женитьба, борьба с либералом Буком, руководителем «партии народа», — все эти картины нужны автору, чтобы еще и еще раз подчеркнуть главные свойства натуры Геслингга. Подобно учителю Гнусу из раннего романа «Учитель Унрат» (1905) Геслингг раб и деспот одновременно. В основе его психологии лежит низкопоклонство перед сильными мира сего и жажда власти для унижения слабых. Лишь так Геслингг понимает жизнь, лишь в этом он видит возможность самореализации.

Жизнеподобие трансформируется неизменно занимавшей Г. Манна механикой взаимодействия человека и обстоятельств. Рассказ о Дидрихе Геслингге фиксирует его то и дело меняющуюся социальную позицию (то же самое относится и ко множеству героев в других романах Г. Манна). Писателя не интересовало последовательное описание жизни героя, зато в каждой детали просматривается социальная установка Геслингга — поза и жест подчиненного или властителя, желание выказать силу или, напротив, скрыть страх. Г. Манн представляет читателю срез всего немецкого общества, всех его социальных слоев от кайзера Вильгельма II до социал-демократов. Геслингг быстро превращается в автоматически действующий робот, и так же механистично само общество. В разговорах, в реакциях на происходящее выявляется стереотипная психология взаимозависимых и взаимосвязанных людей. Ничтожества жаждут власти, ничтожества ее получают. В статье «К моим советским читателям», помещенной в «Правде» 2 июля 1938 г., Г. Манн писал: «Теперь всякому ясно, что мой роман «Верноподданный» не был ни преувеличением, ни искажением. <...> Роман изображает предшествующую стадию развития того типа, который затем достиг власти».

К типу социального романа, созданного Генрихом Манном, примыкают многие другие произведения — романы Эриха Кестнера и Германа Кестена, выдержанные в стиле «новой деловитости», известный антифашистский роман Клауса Манна (1906—1949) «Мефисто» (1936). Все они добиваются предельной ясности «чертежа», демонстрирующего читателю некоторые важные закономерности действительности.

Разумеется, в немецкой литературе было множество социальных романов, создававшихся и на иных творческих основах. Достаточно назвать **Э. М. Ремарка (1898—1970)** с его лучшим антивоенным романом «На западном фронте без перемен», романами «Три товарища», «Черный обелиск» и др.

Особое место принадлежит романам **Ганса Фаллады (1893—1947)**. Его книги читали в конце 20-х годов и те, кто никогда не слышал о Дёблине, Томасе Манне или Гессе. Их покупали на скудные заработки в годы экономического кризиса. Не отличаясь ни философской глубиной, ни особой политической прозорливостью, они ставили один вопрос: как выжить маленькому человеку? «Маленький человек, что же дальше?» — назывался вышедший в 1932 г. роман, пользовавшийся огромной популярностью.

Постоянным свойством романов Фаллады, открывавшим ему сердца, было не только превосходное знание повседневной жизни трудового народа, но и откровенная привязанность автора к своим героям. Фаллада начинал с романов, в которых положение главных персонажей почти безнадежно. Но героев, а вместе с ними и читателя не покидает надежда. Автор и читатели страстно хотят, чтобы любимый герой отвоевал себе хоть скромное место в жизни. Обаяние романов Фаллады — в соответствии их поэтики той самой жизненной логике, согласно которой каждый живет и надеется.

В 30-х годах оставшийся в фашистской Германии Фаллада написал, наряду со многими малозначительными произведениями, большие свои романы «Волк среди волков» (1937) и «Железный Густав» (1938). Но главным достижением писателя стал последний его роман «Каждый умирает в одиночку» (1947).

Творчество Г. Фаллады — пример, доказывающий неисчерпанность в немецкой литературе и в первой половине XX в. традиционного «жизнеподобия», традиционных форм реализма.

В значительной мере зависим от техники «интеллектуального романа» немецкий исторический роман. Определяющей его чертой у Генриха Манна, Лиона Фейхтвангера, Бруно Франка, Стефана Цвейга является перенесение сугубо современных, остроактуальных проблем, волнующих писателя как свидетеля и участника общественной и идейной борьбы своего времени, в обстановку далекого прошлого, моделирование их в историческом сюжете, т. е., иначе говоря, модернизация истории или историзация современности.

В пределах этой общей характеристики исторического романа нового типа диапазон переходов и разновидностей достаточно велик: от «модернизации истории», т. е. романа, в котором исторически достоверны сюжет, основные факты, описание быта, национальный и временный колорит, но в конфликты и отношения героев внесены современные мотивировки и проблемы («Безобразная герцогиня» или «Еврей Зюсс» Л. Фейхтвангера), до «историзации

современности», т. е. романа, представляющего собой, в сущности, исторически костюмированную современность, романа намеков и иносказаний, в котором в условно-исторической оболочке изображены вполне современные события и лица («Лже-Нерон» Л. Фейхтвангера или «Дела господина Юлия Цезаря» Б. Брехта).

Литература

Манн Т. Будденброки. Волшебная гора. Доктор Фаустус.

Манн Г. Верноподданный. Юность короля Генриха IV.

Гессе Г. Игра в бисер.

Дёблин А. Берлин — Александерплац.

История немецкой литературы. Т. V. 1918—1945. М., 1976.

Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918—1945 годов (эволюция жанра). Пермь, 1975.

Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900—1945. М., 1982.

Алт С. К. Над страницами Томаса Манна. М., 1980.

Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. М., 1981.

Русакова А. В. Томас Манн. Л., 1975.

Березина А. Г. Герман Гессе. Л., 1976.

Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984.

Бертольт Брехт

Бертольт Брехт (1898—1956) родился в Аугсбурге, в семье директора фабрики, учился в гимназии, занимался медициной в Мюнхене и был призван в армию как санитар. Песни и стихотворения молодого санитара привлекали внимание духом ненависти к войне, к прусской военщине, к немецкому империализму. В революционные дни ноября 1918 г. Брехт был избран членом Аугсбургского солдатского совета, что свидетельствовало об авторитете совсем еще молодого поэта.

Уже в самых ранних стихотворениях Брехта мы видим сочетание броских, рассчитанных на мгновенное запоминание лозунгов и сложной образности, вызывающей ассоциации с классической немецкой литературой. Эти ассоциации — не подражания, а неожиданное переосмысление старых ситуаций и приемов. Брехт словно перемещает их в современную жизнь, заставляет взглянуть на них по-новому, «очужденно». Так уже в самой ранней лирике Брехт нащупывает свой знаменитый драматургический прием «очуждения». В стихотворении «Легенда о мертвом солдате» сатирические приемы напоминают приемы романтизма: солдат, идущий в бой на врага, — давно уже только призрак, люди, провожающие его, — филлистеры, которых немецкая литература издавна рисует в облике зверей. И вместе с тем стихотворение Брехта злободневно — в нем и интонации, и картины, и ненависть времен первой мировой войны. Немецкий милитаризм, войну Брехт клеймит и в стихотво-

рени 1924 г. «Баллада о матери и солдате»; поэт понимает, что Веймарская республика далеко не искоренила воинственный пангерманизм.

В годы Веймарской республики поэтический мир Брехта расширяется. Действительность предстает в острейших классовых потрясениях. Но Брехт не довольствуется только воссозданием картин угнетения. Его стихотворения — всегда революционный призыв: такковы «Песня единого фронта», «Померкшая слава Нью-Йорка, города-гиганта», «Песня о классовом враге». Эти стихотворения наглядно показывают, как в конце 20-х годов Брехт приходит к коммунистическому мировоззрению, как его стихийное юношеское бунтарство вырастает в пролетарскую революционность.

Лирика Брехта очень широка по своему диапазону, поэт может запечатлеть реальную картину немецкого быта во всей ее исторической и психологической конкретности, но он может создать и стихотворение-раздумье, где поэтический эффект достигается не описанием, а точностью и глубиной философской мысли, соединенной с изысканным, отнюдь не надуманным иносказанием. Поэтичность для Брехта — это прежде всего точность философской и гражданской мысли. Брехт считал поэзией даже философские трактаты или исполненные гражданского пафоса абзацы пролетарских газет (так, например, стиль стихотворения «Послание товарищу Димитрову, боровшемуся в Лейпциге с фашистским трибуналом» — попытка сблизить язык поэзии и газеты). Но эти эксперименты в конце концов убедили Брехта в том, что о повседневности искусство должно говорить далеко не повседневным языком. В этом смысле Брехт-лирик помог Брехту-драматургу.

В 20-е годы Брехт обращается к театру. В Мюнхене он становится режиссером, а затем и драматургом городского театра. В 1924 г. Брехт переселяется в Берлин, где работает в театре. Он выступает одновременно как драматург и как теоретик — реформатор театра. Уже в эти годы в своих решающих чертах сложилась эстетика Брехта, его новаторский взгляд на задачи драматургии и театра. Свои теоретические взгляды на искусство Брехт изложил в 20-е годы в отдельных статьях и выступлениях, позднее объединенных в сборник «Против театральной рутины» и «На пути к современному театру». Позднее, в 30-е годы, Брехт систематизировал свою театральную теорию, уточняя и развивая ее, в трактатах «О неаристотелевской драме», «Новые принципы актерского искусства», «Малый органон для театра», «Покупка меди» и некоторых других.

Брехт называет свою эстетику и драматургию «эпическим», «неаристотелевским» театром; этим названием он подчеркивает свое несогласие с важнейшим, по мнению Аристотеля, принципом античной трагедии, воспринятым впоследствии в большей или меньшей степени всей мировой театральной традицией. Драматург

выступает против аристотелевского учения о катарсисе. Катарсис — необычайная, высшая эмоциональная напряженность. Эту сторону катарсиса Брехт признавал и сохранил для своего театра; эмоциональную силу, пафос, открытое проявление страстей мы видим в его пьесах. Но очищение чувств в катарсисе, по мнению Брехта, вело к примирению с трагедией, жизненный ужас становился театральным и потому привлекательным, зритель даже был бы не прочь пережить нечто подобное. Брехт постоянно пытался развеять легенды о красоте страдания и терпения. В «Жизни Галилея» он пишет о том, что голодный не имеет права терпеть голод, что «голодать — это просто не есть, а не проявлять терпение, угодное небу». Брехт хотел, чтобы трагедия возбуждала размышления о путях предотвращения трагедии. Поэтому он считал недостатком Шекспира то, что на представлениях его трагедий немыслима, например, «дискуссия о поведении короля Лира» и создается впечатление, будто горе Лира неизбежно: «...так было всегда, это естественно».

Идея катарсиса, порожденная античной драмой, была тесно связана с концепцией роковой предопределенности человеческой судьбы. Драматурги силой своего таланта раскрывали все мотивировки человеческого поведения, в минуты катарсиса словно молнии освещали все причины действий человека, и власть этих причин оказывалась абсолютной. Именно поэтому Брехт называл аристотелевский театр фаталистическим.

Брехт видел противоречие между принципом перевоплощения в театре, принципом растворения автора в героях и необходимостью непосредственного, агитационно-наглядного выявления философской и политической позиции писателя. Даже в наиболее удачных и тенденциозных в лучшем смысле слова традиционных драмах позиция автора, по мнению Брехта, была связана с фигурами резонеров. Так обстояло дело и в драмах Шиллера, которого Брехт высоко ценил за его гражданственность и этический пафос. Драматург справедливо считал, что характеры героев не должны быть «рупорами идей», что это снижает художественную действенность пьесы: «...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 набитые чучела...»

Брехт находит свое решение этого противоречивого вопроса: театральные спектакль, сценическое действие не совпадают у него с фабулой пьесы. Фабула, история действующих лиц прерывается прямыми авторскими комментариями, лирическими отступлениями, а иногда даже и демонстрацией физических опытов, чтением газет и своеобразным, всегда актуальным конферансом. Брехт разбивает в театре иллюзию непрерывного развития событий, разрушает магию скрупулезного воспроизведения действительности.

Театр — подлинное творчество, далеко превосходящее простое правдоподобие. Творчество для Брехта и игра актеров, для которых совершенно недостаточно лишь «естественное поведение в предлагаемых обстоятельствах». Развивая свою эстетику, Брехт использует традиции, преданные забвению в бытовом, психологическом театре конца XIX — начала XX в., он вводит хоры и зонги современных ему политических кабаре, лирические отступления, характерные для поэм, и философские трактаты. Брехт допускает изменение комментирующего начала при возобновлениях своих пьес: у него иногда два варианта зонгов и хоров к одной и той же фабуле (например, различны зонги в постановках «Трехгрошовой оперы» в 1928 и 1946 гг.).

Искусство перевоплощения Брехт считал обязательным, но совершенно недостаточным для актера. Гораздо более важным он полагал умение проявить, продемонстрировать на сцене свою личность — и в гражданском, и в творческом плане. В игре перевоплощение обязательно должно чередоваться, сочетаться с демонстрацией художественных данных (декламации, пластики, пения), которые интересны как раз своей неповторимостью, и, главное, с демонстрацией личной гражданской позиции актера, его человеческого *specto*.

Брехт считал, что человек сохраняет способность свободного выбора и ответственного решения в самых трудных обстоятельствах. В этом убеждении драматурга проявилась вера в человека, глубокая убежденность в том, что буржуазное общество при всей силе своего разлагающего влияния не может перекроить человечество в духе своих принципов. Брехт пишет, что задача «эпического театра» — заставить зрителей «отказаться... от иллюзии, будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы так же». Драматург глубоко постигает диалектику развития общества и поэтому сокрушительно громит вульгарную социологию, связанную с позитивизмом. Брехт всегда выбирает сложные, «неидеальные» пути разоблачения капиталистического общества. «Политический примитив», по мнению драматурга, недопустим на сцене. Брехт хотел, чтобы жизнь и поступки героев в пьесах из жизни собственнического общества всегда производили впечатление неестественности. Он ставит перед театральным представлением очень сложную задачу: зрителя он сравнивает с гидростроителем, который «способен увидеть реку одновременно и в ее действительном русле, и в том воображаемом, по которому она могла бы течь, если бы наклон плато и уровень воды были бы иными».

Брехт считал, что правдивое изображение действительности не ограничивается только воспроизведением социальных обстоятельств жизни, что существуют общечеловеческие категории, которые социальный детерминизм не может объяснить в полной мере

(любовь героини «Кавказского мелового круга» Груше к незащищенному брошенному ребенку, неодолимый порыв Шен Де к добру). Их изображение возможно в форме мифа, символа, в жанре пьес-притч или пьес-парабол. Но в плане социально-психологического реализма драматургия Брехта может быть поставлена в один ряд с величайшими достижениями мирового театра. Драматург тщательно соблюдал основной закон реализма XIX в. — историческую конкретность социальных и психологических мотивировок. Постигание качественного многообразия мира всегда было для него первостепенной задачей. Подытоживая свой путь драматурга, Брехт писал: «Мы должны стремиться ко все более точному описанию действительности, а это, с эстетической точки зрения, все более тонкое и все более действенное понимание описания».

Новаторство Брехта проявилось и в том, что он сумел сплавить в нерасторжимое гармоническое целое традиционные, опосредованные приемы раскрытия эстетического содержания (характеры, конфликты, фабула) с отвлеченным рефлекслирующим началом. Что же придает удивительную художественную цельность, казалось бы, противоречивому соединению фабулы и комментария? Знаменитый брехтовский принцип «очуждения» — он пронизывает не только собственно комментарий, но и всю фабулу. «Очуждение» у Брехта и инструмент логики, и сама поэзия, полная неожиданностей и блеска.

Брехт делает «очуждение» важнейшим принципом философского познания мира, важнейшим условием реалистического творчества. Брехт считал, что детерминизм недостаточен для правды искусства, что исторической конкретности и социально-психологической полноты среды — «фальстафовского фона» — недостаточно для «эпического театра». Решение проблемы реализма Брехт связывает с концепцией фетишизма в «Капитале» Маркса. Вслед за Марксом он считает, что в буржуазном обществе картина мира часто предстает в «завороженном», «сокрытом» виде, что для каждого исторического этапа есть своя объективная, принудительная по отношению к людям «видимость вещей». Эта «объективная видимость» скрывает истину, как правило, более непроницаемо, чем демагогия, ложь или невежественность. Высшая цель и высший успех художника, по мысли Брехта, — это «очуждение», т. е. не только разоблачение пороков и субъективных заблуждений отдельных людей, но и прорыв за объективную видимость к подлинным, лишь намечающимся, лишь угадываемым в сегодняшнем дне законам.

«Объективная видимость», как понимал ее Брехт, способна превращаться в силу, которая «подчиняет себе весь строй обиходного языка и сознания». В этом Брехт как будто бы совпадает с экзистенциалистами. Хайдеггер и Ясперс, например, считали весь обиход буржуазных ценностей, включая обиходный язык, «молвой»,

«сплетней». Но Брехт, понимая, как и экзистенциалисты, что позитивизм и пантеизм всего лишь «молва», «объективная видимость», разоблачает и экзистенциализм как новую «молву», как новую «объективную видимость». Вживание в роль, в обстоятельства не прорывает «объективную видимость» и поэтому менее служит реализму, нежели «очуждение». Брехт не соглашался с тем, что вживание и перевоплощение — путь к правде. К. С. Станиславский, утверждавший это, был, по его мнению, «нетерпелив». Ибо вживание не делает различия между истиной и «объективной видимостью».

Пьесы Брехта начального периода творчества — эксперименты, поиски и первые художественные победы¹. Уже «Ваал» — первая пьеса Брехта — поражает смелой и необычной постановкой человеческих и художественных проблем. По поэтике и стилистическим особенностям «Ваал» близок к экспрессионизму. Брехт считает драматургию Г. Кайзера «решающе важной», «изменившей положение в европейском театре». Но Брехт сразу же очуждает экспрессионистическое понимание поэта и поэзии как экстатического медиума. Не отвергая экспрессионистическую поэтику первооснов, он отвергает пессимистическую интерпретацию этих первооснов. В пьесе он выявляет нелепость сведения поэзии к экстазу, к катарсису, показывает извращение человека на пути экстатических, расторможенных эмоций.

Первооснова, субстанция жизни — счастье. Она, по мысли Брехта, в змеиных кольцах могучего, но не фатального, субстанционально чуждого ей зла, во власти принуждения. Мир Брехта — и это должен воссоздать театр — словно постоянно балансирует на лезвии бритвы. Он то во власти «объективной видимости», она питает его скорбь, создает язык отчаяния, «сплетни», то находит опору в постижении эволюции. В театре Брехта эмоции подвижны, амбивалентны, слезы разрешаются смехом, а в самые светлые картины вкраплена затаенная, неистребимая грусть.

Драматург делает своего Ваала фокусом, средоточием философско-психологических тенденций времени. Ведь экспрессионистическое восприятие мира как ужаса и экзистенциалистская концепция человеческого существования как абсолютного одиночества появились почти одновременно, почти одновременно созданы пьесы экспрессионистов Газенклевера, Кайзера, Верфеля и первые философские труды экзистенциалистов Хайдеггера и Ясперса. Вместе с тем Брехт показывает, что песнь Ваала — это дурман, который обволакивает голову слушателей, духовный горизонт Ев-

¹ Ранние пьесы Брехта: «Ваал» (1918), «Барабаны в ночи» (1922), «Жизнь Эдуарда II Английского» (1924), «В джунглях городов» (1924), «Что тот солдат, что этот» (1927).

ропы. Брехт рисует жизнь Ваала так, что зрителям становится ясно, что бредовую фантазмагорию его существования нельзя назвать жизнью.

«Что тот солдат, что этот» — яркий пример новаторской во всех своих художественных компонентах пьесы. В ней Брехт не использует освященные традицией приемы. Он создает притчу; центральная сцена пьесы — зонг, опровергающий афоризм «Что тот солдат, что этот». Брехт «очуждает» молву о «взаимозаменяемости людей», говорит о неповторимости каждого человека и об относительности давления среды на него. Это глубокое предчувствие исторической вины немецкого обывателя, склонного трактовать свою поддержку фашизма как неизбежность, как естественную реакцию на несостоятельность Веймарской республики. Брехт находит новую энергию для движения драмы взамен иллюзии развивающихся характеров и естественно текущей жизни. Драматург и актеры словно экспериментируют с героями, фабула здесь — цепь экспериментов, реплики — не столько общение персонажей, сколько демонстрация их вероятного поведения. А затем — «очуждение» этого поведения.

Дальнейшие поиски Брехта отмечены созданием пьес «Трехгрошовая опера» (1928), «Святая Иоанна скотобоен» (1932) и «Мать», по роману Горького (1932).

За сюжетную основу своей «оперы» Брехт взял комедию английского драматурга XVIII в. Гея «Опера нищих». Но мир авантюристов, бандитов, проституток и нищих, изображенный Брехтом, имеет не только английскую специфику. Структура пьесы многопланова, острота сюжетных конфликтов напоминает кризисную атмосферу Германии времен Веймарской республики. Эта пьеса выдержана у Брехта в композиционных приемах «эпического театра». Непосредственно эстетическое содержание, заключенное в характерах и фабуле, сочетается в ней с зонгами, несущими теоретический комментарий и побуждающими зрителя к напряженной работе мысли.

В 1933 г. Брехт эмигрировал из фашистской Германии, жил в Австрии, затем в Швейцарии, Франции, Дании, Финляндии и с 1941 г. — в США. После второй мировой войны его преследовала в США Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности.

Стихотворения начала 30-х годов¹ были призваны рассеять гитлеровскую демагогию; поэт находил и выставлял напоказ порой незаметные обывателю противоречия в фашистских обещаниях. И здесь Брехту очень помог его принцип «очуждения». Общепринятое в гитлеровском государстве, привычное, ласкающее слух немца — под пером Брехта начинало выглядеть сомнительным, нелепым, а

¹ Также и пьесы: «Круглоголовые и остроголовые» (1936), «Карьера Артура Уи» (1941) и др.

затем и чудовищным. В 1933—1934 гг. поэт создает «Гитлеровские хоралы». Высокая форма оды, музыкальная интонация произведения только усиливают сатирический эффект, заключенный в афоризмах хоралов. Во многих стихотворениях Брехт подчеркивает, что последовательная борьба с фашизмом — это не только уничтожение гитлеровского государства, но и революция пролетариата (стихотворения «Все или никто», «Песнь против войны», «Резолюция коммунаров», «Великий Октябрь»).

В 1934 г. Брехт публикует свое самое значительное прозаическое произведение — «Трехгрошовый роман». На первый взгляд может показаться, что писатель создал лишь прозаический вариант «Трехгрошовой оперы». Однако «Трехгрошовый роман» — совершенно самостоятельное произведение. Брехт гораздо точнее конкретизирует здесь время действия. Все события в романе связаны с англо-бурской войной 1899—1902 гг. Знакомые по пьесе действующие лица — бандит Мэххит, глава «империи нищих» Пичем, полицейский Браун, Полли, дочь Пичема, и другие — преобразуются. Мы видим в них дельцов империалистической хватки и цинизма. Брехт выступает в этом романе как подлинный «доктор социальных наук». Он показывает механизм закулисных связей финансовых авантюристов (вроде Кокса) и правительства. Писатель изображает внешнюю, открытую сторону событий — отправление кораблей с новобранцами в Южную Африку, патриотические демонстрации, респектабельный суд и бдительную полицию Англии. Затем он рисует истинный и решающий ход событий в стране. Торговцы ради наживы отправляют солдат в «плавающих гробах», которые идут на дно; патриотизм раздувается нанятыми нищими; в суде бандит Мэххит-нож спокойно разыгрывает оскорбленного «честного торговца»; грабитель и начальник полиции связаны трогательной дружбой и оказывают друг другу массу услуг за счет общества.

В романе Брехта представлено классовое расслоение общества, классовый антагонизм и динамика борьбы. Фашистские преступления 30-х годов, по мнению Брехта, — не новость, английские буржуа начала века во многом предвосхитили демагогические приемы гитлеровцев. И когда мелкий торговец, сбывающий краденое, совсем как фашист обвиняет коммунистов, выступающих против порабощения буров, в измене родине, в отсутствии патриотизма, то это у Брехта не анахронизм, не антиисторизм. Наоборот, это глубокое прозрение некоторых повторяющихся закономерностей. Но вместе с тем для Брехта точное воспроизведение исторического быта и атмосферы — не главное. Для него важнее смысл исторического эпизода. Англо-бурская война и фашизм для художника — это разбушевавшаяся стихия собственничества. Многие эпизоды «Трехгрошового романа» напоминают диккенсовский мир. Брехт тонко схватывает национальный колорит английской жизни и

специфические интонации английской литературы: сложный калейдоскоп образов, напряженную динамику, детективный оттенок в изображении конфликтов и борьбы, английский характер социальных трагедий.

В эмиграции, в борьбе против фашизма расцвело драматургическое творчество Брехта. Оно было исключительно богатым по содержанию и разнообразным по форме. Среди наиболее знаменитых пьес эмиграции — «Матушка Кураж и ее дети» (1939). Чем острее и трагичнее конфликт, тем более критической должна быть, по мнению Брехта, мысль человека. В условиях 30-х годов «Матушка Кураж» звучала, конечно, как протест против демагогической пропаганды войны фашистами и адресовалась той части немецкого населения, которая поддалась этой демагогии. Война изображена в пьесе как стихия, органически враждебная человеческому существованию.

Сущность «эпического театра» становится особенно ясной в связи с «Матушкой Кураж». Теоретическое комментирование сочетается в пьесе с беспощадной в своей последовательности реалистической манерой. Брехт считает, что именно реализм — наиболее надежный путь воздействия. Поэтому в «Матушке Кураж» столь последовательный и выдержанный даже в мелких деталях «подлинный» лик жизни. Но следует иметь в виду двуплановость этой пьесы — эстетическое содержание характеров, т. е. воспроизведение жизни, где добро и зло смешаны независимо от наших желаний, и голос самого Брехта, не удовлетворенного подобной картиной, пытающегося утвердить добро. Позиция Брехта непосредственно проявляется в зонгах. Кроме того, как это следует из режиссерских указаний Брехта к пьесе, драматург предоставляет театрам широкие возможности для демонстрации авторской мысли с помощью различных «очуждений» (фотографии, кинопроекции, непосредственного обращения актеров к зрителям).

Характеры героев в «Матушке Кураж» обрисованы во всей их сложной противоречивости. Наиболее интересен образ Анны Фирлинг, прозванной матушкой Кураж. Многогранность этого характера вызывает разнообразные чувства зрителей. Героиня привлекает трезвым пониманием жизни. Но она — порождение меркантильного, жестокого и циничного духа Тридцатилетней войны. Кураж равнодушна к причинам этой войны. В зависимости от превратностей судьбы она водружает над своим фургоном то лотеранское, то католическое знамя. Кураж идет на войну в надежде на большие барыши.

Волнующий Брехта конфликт между практической мудростью и этическими порывами заражает всю пьесу страстью спора и энергией проповеди. В образе Катрин драматург нарисовал антипода матушки Кураж. Ни угрозы, ни посулы, ни смерть не заставили

Катрин отказаться от решения, продиктованного ее желанием хоть чем-то помочь людям. Говорливой Кураж противостоит немая Катрин, безмолвный подвиг девушки как бы перечеркивает все пространные рассуждения ее матери.

Реализм Брехта проявляется в пьесе не только в обрисовке главных характеров и в историзме конфликта, но и в жизненной достоверности эпизодических лиц, в шекспировской многокрасочности, напоминающей «фальстафовский фон». Каждый персонаж, втягиваясь в драматический конфликт пьесы, живет своей жизнью, мы догадываемся о его судьбе, о прошлой и будущей жизни и словно слышим каждый голос в нестройном хоре войны.

Помимо раскрытия конфликта посредством столкновения характеров Брехт дополняет картину жизни в пьесе зонгами, в которых дано непосредственное понимание конфликта. Наиболее значительный зонг — «Песня о великом смирении». Это сложный вид «очуждения», когда автор выступает словно от лица своей героини, заостряет ее ошибочные положения и тем самым спорит с ней, внушая читателю сомнение в мудрости «великого смирения». На циническую иронию матушки Кураж Брехт отвечает собственной иронией. И ирония Брехта ведет зрителя, совсем уже подавшегося философии принятия жизни как она есть, к совершенно иному взгляду на мир, к пониманию уязвимости и гибельности компромиссов. Песня о смирении — это своеобразный инородный контрагент, позволяющий понять истинную, противоположную ему мудрость Брехта. Вся пьеса, критически изображающая практическую, полную компромиссов «мудрость» героини, представляет собой непрерывный спор с «Песней о великом смирении». Матушка Кураж не прозревает в пьесе, пережив потрясение, она узнает «о его природе не больше, чем подопытный кролик о законе биологии». Трагический (личный и исторический) опыт, обогатив зрителя, ничему не научил матушку Кураж и несколько не обогатил ее. Катарсис, пережитый ею, оказался совершенно бесплодным. Так Брехт утверждает, что восприятие трагизма действительности только на уровне эмоциональных реакций само по себе не является познанием мира, мало чем отличается от полного невежества.

Пьеса «Жизнь Галилея» имеет две редакции: первая — 1938—1939 гг., окончательная — 1945—1946 гг. «Эпическое начало» составляет внутреннюю скрытую основу «Жизни Галилея». Реализм пьесы глубже традиционного. Всю драму пронизывает настойчивое требование Брехта теоретически осмыслить каждое явление жизни и ничего не принимать, полагаясь на веру и общепринятые нормы. Стремление представить каждую вещь требующей объяснения, стремление избавиться от примелькавшихся мнений очень ярко проявляется в пьесе.

В «Жизни Галилея» — необычайная чуткость Брехта к мучительным антагонизмам XX в., когда человеческий разум достиг невиданных высот в теоретическом мышлении, но не смог предотвратить использования научных открытий во зло. Замысел пьесы восходит к тем дням, когда в прессе появились первые сообщения об экспериментах немецких ученых в области ядерной физики. Но не случайно Брехт обратился не к современности, а к переломной эпохе в истории человечества, когда рушились основы старого миропонимания. В те времена — на рубеже XVI—XVII вв. — научные открытия впервые стали, как повествует Брехт, достоянием улиц, площадей и базаров. Но после отречения Галилея наука, по глубокому убеждению Брехта, сделалась достоянием лишь одних ученых. Физика и астрономия могли бы освободить человечество от груза старых догм, сковывающих мысль и инициативу. Но Галилей сам лишил свое открытие философской аргументации и тем самым, по мысли Брехта, лишил человечество не только научной астрономической системы, но и далеко идущих теоретических выводов из этой системы, затрагивающих коренные вопросы идеологии.

Брехт, вопреки традиции, резко осуждает Галилея, потому что именно этот ученый, в отличие от Коперника и Бруно, имея в руках неопровержимые и очевидные для каждого человека доказательства правоты гелиоцентрической системы, испугался пыток и отказался от единственно правильного учения. Бруно умер за гипотезу, а Галилей отрекся от истины.

Брехт «очуждает» представление о капитализме как эпохе небывалого развития науки. Он считает, что научный прогресс устремился лишь по одному руслу, а все остальные ветви засохли. Об атомной бомбе, сброшенной на Хиросиму, Брехт в замечаниях к драме писал: «...это была победа, но это был и позор — запрещенный прием». Создавая «Галилея», Брехт мечтал о гармонии науки и прогресса. Этот подтекст стоит за всеми грандиозными диссонансами пьесы, за словно распавшейся личностью Галилея стоит мечта Брехта о «сконструированной» в процессе научного мышления идеальной личности. Брехт показывает, что развитие науки в буржуазном мире — это процесс накопления отчужденных от человека знаний. В пьесе показано также, что другой процесс — «накопление культуры исследовательского действия в самих личностях» — прервался, что на исходе Ренессанса из этого важнейшего «процесса накопления исследовательской культуры» силами реакции были исключены народные массы: «Наука ушла с площадей в тишь кабинетов».

Фигура Галилея в пьесе — поворотный пункт в истории науки. В его лице давление тоталитарных и буржуазно-утилитарных тенденций разрушают и настоящего ученого, и живой процесс совершенствования всего человечества.

Замечательное мастерство Брехта проявляется не только в новаторски-сложном осмыслении проблемы науки, не только в блистательном воспроизведении интеллектуальной жизни героев, но и в создании могучих и многогранных характеров, в раскрытии их эмоциональной жизни. Монологи героев «Жизни Галилея» напоминают «поэтическое многословие» шекспировских героев. Все герои драмы несут в себе нечто возрожденческое.

Пьеса-притча «Добрый человек из Сезуана» (1941) посвящена утверждению вечного и прирожденного качества человека — доброты. Главная героиня пьесы Шен Де словно излучает добро, и это излучение не вызывается никакими внешними импульсами, оно имманентно. Брехт-драматург наследует в этом гуманистическую традицию просветителей. Мы видим связь Брехта со сказочной традицией и народными легендами. Шен Де напоминает Золушку, а боги, награждающие девушку за доброту, — фею-нищенку из той же сказки. Но традиционный материал Брехт осмысливает новаторски.

Брехт считает, что доброта далеко не всегда вознаграждается сказочным триумфом. В сказку и притчу драматург вводит социальные обстоятельства. Китай, изображенный в притче, лишен на первый взгляд достоверности, это просто «некоторое царство, некоторое государство». Но это государство — капиталистическое. И обстоятельства жизни Шен Де — это обстоятельства жизни дна буржуазного города. Брехт показывает, что на этом дне сказочные законы, вознаградившие Золушку, перестают действовать. Буржуазный климат губителен для лучших человеческих качеств, возникших задолго до капитализма; Брехт рассматривает буржуазную этику как глубокий регресс. Столь же губительной оказывается для Шен Де и любовь.

Шен Де воплощает в пьесе идеальную норму поведения. Шой Да, наоборот, руководствуется только трезво понятыми собственными интересами. Шен Де согласна со многими рассуждениями и действиями Шой Да, она увидела, что только в облике Шой Да она может реально существовать. Необходимость защищать своего сына в мире ожесточившихся и подлых людей, равнодушных друг к другу, доказывает ей правоту Шой Да. Видя, как мальчик ищет еду в помойном ведре, она клянется, что обеспечит будущее сына даже в самой жестокой борьбе.

Два облика главной героини — это яркое сценическое «очуждение», это наглядная демонстрация дуализма человеческой души. Но это и осуждение дуализма, ибо борьба добра и зла в человеке является, по Брехту, лишь порождением «дурных времен». Драматург наглядно доказывает, что зло в принципе — инородное тело в человеке, что злой Шой Да — это всего лишь защитная маска, а не

подлинное лицо героини. Шен Де никогда не становится на самом деле злой, не может вытравить в себе душевную чистоту и мягкость.

Содержание притчи подводит читателя не только к мысли о губительности атмосферы буржуазного мира. Эта мысль, по мнению Брехта, уже недостаточна для нового театра. Драматург заставляет думать о путях преодоления зла. Боги и Шен Де склоняются в пьесе к компромиссу, они словно не могут преодолеть инерцию мышления своей среды. Любопытно, что боги, в сущности, рекомендуют Шен Де тот же рецепт, по которому действовал в «Трехгрошовом романе» Мэкхит, грабивший склады и сбывавший по дешевой цене товары бедным владельцам лавочек, спасая их тем самым от голода. Но фабульный финал притчи не совпадает с комментарием драматурга. Эпилог по-новому углубляет и освещает проблематику пьесы, доказывает глубокую действенность «эпического театра». Читатель и зритель оказываются гораздо более зоркими, чем боги и Шен Де, которая так и не поняла, почему же великая доброта мешает ей. Драматург словно подсказывает в финале решение: жить самоотверженно — хорошо, но недостаточно; главное для людей — жить разумно. А это значит — построить разумный мир, мир без эксплуатации, мир социализма.

«Кавказский меловой круг» (1945) также принадлежит к наиболее известным пьесам-притчам Брехта. Обе пьесы роднит пафос этических исканий, стремление найти человека, в котором бы с наибольшей полнотой раскрылись духовное величие и доброта. Если в «Добром человеке из Сезуана» Брехт трагически изобразил невозможность воплощения этического идеала в будничной обстановке собственнического мира, то в «Кавказском меловом круге» он раскрыл героическую ситуацию, которая требует от людей бескомпромиссного следования нравственному долгу.

Казалось бы, все в пьесе классически традиционно: не нова фабула (сам Брехт уже раньше использовал ее в новелле «Аугсбургский меловой круг»). Груше Вахнадзе и по своей сущности, и даже по своему облику вызывает намеренные ассоциации и с Сикстинской мадонной, и с героинями сказок и песен. Но пьеса эта новаторская, и ее своеобразие тесно связано с главным принципом брехтовского реализма — «очуждением». Злоба, зависть, корысть, конформизм составляют неподвижную среду жизни, ее плоть. Но для Брехта это только видимость. Монолит зла крайне непрочен в пьесе. Вся жизнь словно пронизана ручейками человеческого света. Стихия света в самом факте существования человеческого разума и этического начала.

В богатой философскими и эмоциональными интонациями лирике «Круга», в чередовании живого, пластического диалога и песенных интермеццо, в мягкости и внутреннем свете картин мы явно ощущаем гетевские традиции. Груше, как и Гретхен, несет

в себе обаяние вечной женственности. Прекрасный человек и красота мира словно бы тяготеют друг к другу. Чем богаче и всестороннее одаренность человека, тем прекраснее для него мир, тем более значительного, горячего, неизмеримо ценного вложено в обращение к нему других людей. Много внешних препятствий встает на пути чувства Груше и Симона, но они ничтожны по сравнению с силой, вознаграждающей человека за его человеческую одаренность.

Только по возвращении из эмиграции в 1948 г. Брехт смог вновь обрести родину и практически осуществить свою мечту о новаторском драматическом театре. Он активно включается в дело возрождения демократической немецкой культуры. Литература ГДР сразу же получила в лице Брехта великого писателя. Деятельность его протекала не без трудностей. Его борьба с «аристотелевским» театром, его концепция реализма как «очуждения» встречали непонимание и со стороны публики, и со стороны догматической критики. Но Брехт писал в эти годы, что он считает литературную борьбу «хорошим признаком, признаком движения и развития».

В полемике возникает пьеса, завершающая путь драматурга, — «Дни Коммуны» (1949). Коллектив театра «Берлинер ансамбль», руководимого Брехтом, решил посвятить один из первых своих спектаклей Парижской Коммуне. Однако имевшиеся пьесы не соответствовали, по мнению Брехта, требованиям «эпического театра». Брехт сам создает пьесу для своего театра. В «Днях Коммуны» писатель использует традиции классической исторической драмы в ее лучших образцах (свободное чередование и насыщенность контрастных эпизодов, яркая бытовая живопись, энциклопедичность «фальстафовского фона»). «Дни Коммуны» — драма открытых политических страстей, в ней господствует атмосфера диспута, народного собрания, ее герои — ораторы и трибуны, ее действие разрывает узкие рамки театрального спектакля. Брехт в этом плане опирался на опыт Ромена Роллана, его «театра революции», в особенности «Робеспьера». И вместе с тем «Дни Коммуны» — неповторимое, «эпическое», брехтовское произведение. В пьесе органически сочетаются исторический фон, психологическая достоверность действующих лиц, социальная динамика и «эпический» рассказ, глубокая «лекция» о днях героической Парижской Коммуны; это и яркое воспроизведение истории, и научный ее анализ.

Текст Брехта — это прежде всего живой спектакль, ему необходимы театральная кровь, сценическая плоть. Ему нужны не только актеры-лищедеи, но личности с искрой Орлеанской девы, Груше Вахнадзе или Аздака. Можно возразить, что личности нужны любому драматургу-классику. Но в спектаклях Брехта такие личности дома; оказывается, что мир создан для них, создан ими. Именно театр должен и может создать реальность этого мира. Реальность! Разгадка ее — вот что прежде всего занимало Брехта.

Реальность, а не реализм. Художник-философ исповедовал простую, но далеко не очевидную мысль. Разговоры о реализме невозможны без предваряющих разговоров о реальности. Брехт, как и все деятели театра, знал, что сцена не терпит лжи, беспощадно освещает ее словно прожектором. Она не дает замаскироваться холодности под горение, пустоте — под содержательность, ничтожеству — под значительность. Брехт чуть продолжил эту мысль, он хотел, чтобы театр, сцена не дали бы расхожим представлениям о реализме замаскироваться под реальность. Чтобы реализм в понимании ограниченностей любого рода не воспринимался как реальность всеми.

Литература

Брехт Б. Матушка Кураж и ее дети. Жизнь Галилея.

Фрадкин И. М. Бертольд Брехт. Путь и метод. М., 1965.

Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966.

Райнер Мария Рильке

Райнер Мария Рильке (1875—1926) вошел в немецкоязычную поэзию на самом исходе XIX столетия, и дебют его был вполне успешным: начиная с 1894 г. к каждому Рождеству читающая публика неизменно получала томик стихов юного поэта — так вплоть до 1899 г. Продуктивность, достойная восхищения — но и сомнения. Усомнился позже и сам поэт: целые сборники ранних стихов он не включил в собрание своих сочинений, многие стихи неоднократно перерабатывал. Вся мозаика литературных мод конца века нашла доступ в его лирику — импрессионистическая техника впечатлений и нюансов, неоромантическое скорбничество и стилизованное народничество, мирно уживающееся с наивным аристократизмом. Пестроте этой способствовало своеобразие «анкетного» статуса молодого поэта: уроженец Праги, гражданин обреченной закату лоскутной Австро-Венгерской монархии, поэт немецкого языка, Рильке жил в межнациональной атмосфере, и в ранней его лирике и прозе немецкоязычная традиция сплавляется со славянскими и венгерскими влияниями. Это, однако, и обогащало его: в стилизованные «юношеские страдания» врывается чистая струя от фольклорных истоков, как, например, в знаменитом «Народном мотиве» — трогательно-искреннем гимне чешской народной песне.

Но в целом ранняя лирика Рильке («Жизнь и песни», 1894; «Жертвы ларам», 1896; «Венчанный снами», 1897) — это еще не Рильке. В ней живет пока лишь его глубоко лиричная душа, на удивление богатая и открытая миру, но и не очень взыскательная в своей отзывчивости, еще не отличающая властный зов вдохновения

от почти рефлекторного отклика на любое впечатление. Стихия лиризма, всезахлестывающий поток чувства — и непреложный формальный закон; порыв излить переполненную душу — и жажда воплотить, облечь в чувственный образ этот порыв, отлить его в единственно обязательную форму, — такая дилемма выкристаллизовывается в поэтических исканиях юного Рильке. Между этими полюсами колеблется его лирическое «я»; они же определяют и весь дальнейший путь зрелого поэта.

Два сильных внешних впечатления придадут особую остроту этой поэтической дилемме.

До весны 1899 г. поэт живет в основном в теплой атмосфере литературной богемы то Праги, то Мюнхена, то Берлина. Дух «конца века» оседает в ранней лирике модными настроениями одиночества, усталости, тоски по прошлому — настроениями пока в основном вторичными, заимствованными. Но исподволь вырабатывается и свое, незаемное: прежде всего принципиальная ориентированность на «тишину», на самоуглубленность. Эта самоуглубленность не означала для Рильке самовлюбленности, высокомерного отрицания внешнего мира; он стремился отстранять от себя лишь то, что считал суетным, ненастоящим и преходящим; прежде всего — современный буржуазно-индустриальный городской мир, это средоточие, так сказать, экзистенциального «шума», которому он и противопоставлял принцип «тишины». Как поэтическая и жизненная позиция этот принцип оформился у поэта и вполне осознанно: никогда Рильке не был натурой боевой, «агитаторской». Комплекс тишины (вплоть до молчания, безмолвия), внимание к немому языку жеста — все это станет одной из существеннейших черт поэтики Рильке.

Но вот тут и встает перед поэтом проблема мировоззренческая и этическая: как совместить самоуглубленность, отстранение от мира с любовью к миру и людям, любовью, которая воспринимается Рильке как непремненное качество истинной поэзии. Осознание этой проблемы было ускорено внешними импульсами.

Первый из них — впечатления от двух путешествий по России (весной 1899 и летом 1900 г.). Эти впечатления вызвали небывало бурную реакцию; поэт решил, что понял «русскую душу» и что это понимание должно все перевернуть в его собственной душе. Не раз потом вспоминал он Россию, называл ее своей духовной родиной, изучал ее язык и культуру, переводил ее поэзию, сам пробовал писать стихи по-русски.

В его культе России было немало экзальтации, образ России складывался во многом из расхожих к тому времени на Западе представлений об исконно русской религиозности, о терпеливом и молчаливом народе, живущем посреди бескрайних просторов. Народ этот, размышлял Рильке, не делает жизни — он лишь мудрым спокойным взором созерцает ее медлительное течение.

Сколь ни стилизованы были подобные представления, одно в русской культуре Рильке почувствовал безошибочно и глубоко: ее могучий нравственный пафос, ее органическую связь с судьбами народа, ее действенный гуманизм, основа которого — мораль единения, общности человеческой. Русская культура бесконечно далека от эстетской игры, она бытийно серьезна, она воспринимает себя как служение, служение высшему нравственному закону. Символом этого стал для Рильке прежде всего Толстой.

Под знаком России создан первый цельный поэтический сборник Рильке. Это «Часослов», три части которого были написаны соответственно в 1899, 1901, 1903 гг. и вышли отдельной книгой в 1905 г.

Внешне в сборнике не так уж много прямых русских мотивов, а из них, в свою очередь, немногие выходят за рамки чисто орнаментальной функции. Пожалуй, сильнее всего «русский стимул» ощущается в третьей книге «Часослова» — «Книге нищеты и смерти», где сострадание к социально обездоленным выражается порою с такой обостренностью нравственного чувства, которая, конечно же, не в последнюю очередь вдохновлена неистовым морализмом Толстого и Достоевского. Не случайно и то, что здесь гораздо более страстно и убежденно, чем у раннего Рильке, отвергаются «большие города», бесчеловечный буржуазный прогресс, идущий рука об руку с бедностью, с людскими страданиями.

Но все-таки гораздо отчетливей «русский опыт» выразился в другом — в осознании собственного дара как служения, «не терпящего суеты», как высочайшей ответственности. Ответственности перед собой, перед искусством — но и перед истиной, перед жизнью, перед теми, чей удел в ней «нищета и смерть».

Выбор монаха, отшельника, странника-пилигрима в качестве литературного героя тоже мог быть результатом впечатлений от русской «набожности»; так эта сторона «Часослова» нередко и воспринималась читателями и интерпретаторами. Однако не следует забывать о том, что эти впечатления могли лечь на благодатную почву доброй старой германской традиции: разве не было когда-то в Германии в романтическую эпоху, чуть ли не ровно столетие назад, книги Вакенродера под названием «Сердечные излияния брата-монаха, любителя искусств»?

Ибо прежде всего об искусстве и поэте идет речь в «Часослове». Да, по форме это «сборник молитв». Раздумья, заклинания, неизменно обращенные к Богу. Но как странно сочетаются здесь демонстративно нагнетаемые, так сказать, ритуальные жесты смирения с постоянно прорывающимся сознанием своего равноправия с Богом! Бог создает природу изменчивой и преходящей, а художники возвращают ему ее нетленной, вечной. Так и передают друг другу прерогативы творчества поэт и Бог. Так и сливаются до неразличи-

мости их образы в этом цикле «молитв», а точнее — лирической поэме, рассказывающей о гордом осознании поэтического дара. И так в этом по видимости экстатическом потоке молитвенных озарений обнаруживается, говоря словами другого австрийского художника слова Хаймито фон Додерера, «ясный луч твердо преследуемой цели».

Отмеченная ранее дилемма «лирическое излияние — пластическое воплощение» здесь, несомненно, в целом разрешилась в пользу первого принципа. Формообразующий закон (пусть и не в собственном смысле «пластический») здесь в единстве тона, в по-своему неумолимой логике эмоции — логике, подкрепляемой повторением и варьированием мотивов. Это поток, но он заключен в берега, и он сосредоточенно стремится к цели — к утверждению божественной природы и нравственного долга творческого гения.

Цикл «Новых стихотворений», две части которого появились в 1907 и 1908 гг., — второе воздвигнутое поэтом здание монументального лиризма. Но Рильке здесь во многом иной, ибо здание возводилось под иными светилами.

В 1902 г. Рильке жил в Париже. Город его не прельстил, скорее подавил (благодаря этому также усилилась антиурбанистическая нота в третьей книге «Часослова»). Но он подарил ему нового кумира — Родена. О Родене Рильке написал восторженную книгу-хвалу, в 1905—1906 гг. в течение восьми месяцев был его личным секретарем.

В творениях французского скульптора для Рильке воплотилась его мечта об осязаемом, пластическом совершенстве, о «превращении в предмет» человеческих «надежд и томлений». И конечно же, не случайно для Рильке, лирика по преимуществу, певца текучих душевных состояний, идеалом пластического совершенства оказался именно Роден — скульптор, стремившийся преодолеть изначальную статичность своего искусства. Скульптурные образы Родена — почти всегда образы единоробства со стихией неподвижности, они на наших глазах высвобождаются из каменных уз, они медлят на самом пороге порыва — будто лишь перед волей их творца склоняются они и покорствуют в последнем мгновении плена.

Но столь же не случайно, что новый идеал Рильке — именно скульптор. Как бы много динамики ни вносилось в скульптурный образ, он в то же время и осязаемо веществен; он не подвержен стихии переменчивости, быстротечности, преходящести, и это то, к чему направлены теперь помыслы Рильке. Осознав силу своего творческого дара, воплотив это осознание в той грандиозной панораме поэтической души, какой является «Часослов», поэт жаждет теперь ощущения постоянства, прочности, опоры, и взгляд его перемещается с субъективного на объективное. Лирическое стихотворение — это исстари, по самой жанровой сути своей, запечат-

ленная эмоция, настроение, впечатление — воплощенная текучесть; Рильке грезится теперь нечто прямо противоположное — «стихотворение-предмет».

В этом перемещении взгляда, в этой смене темы — суть и пафос цикла «Новых стихотворений», создаваемых под знаком Родена. Смысловый центр тяжести в нем — на изображении «предметов», объективного мира.

Но этот выход вовне тоже относителен: Рильке далек от созерцательного спокойствия, невозмутимой описательности, свойственной, например, парнасской традиции (Готье, Леконт де Лиль, Эредиа). Непоколебимая форма функционирует здесь как поверхностное натяжение в капле воды — она удерживает текучую, бурлящую жизнь на последнем, предельном напряжении. Предмет живет, как живет все сущее на земле. Оттого и становится у Рильке неодушевленный предмет в известном смысле аналогом столь неуловимой, «непредметной» субстанции, как душа поэта, душа человека вообще. Оттого и входят в корпус «Новых стихотворений» на равных правах с «Собором», «Порталом», «Архаическим торсом Аполлона» (образами внешне неподвижных предметов) и «Карусель» (механическое движение), и стихи о гелиотропах и гортензиях, о пантере и фламинго (движение-развитие в сфере органической природы), и «Пророк», «Слепнущая», «Одинокий» (движение человеческой души). В форму «стихотворения-предмета» отливается вся вселенная, во всем необъятном диапазоне от вещественного до духовного, и будто первичная формула такой поэтической установки — название одного из стихотворений — «Душа розы», «Роза изнутри».

Конечно, в основе всего этого по отношению к собственно объективному миру лежит давний поэтический прием одухотворения. Иной раз он у Рильке очевиден, обнажен и предстает в форме достаточно прозрачной символики, даже аллегории, например в «Лебеде» (аллегория смерти поэта), или в «Пантере» (символический образ затравленности и одиночества), или в «Газели» (параллелизм образов газели-животного и газели-стихотворения). Но чаще и мировоззренческая установка, и поэтическая техника Рильке сложнее и своеобразнее. Его предмет — не повод для символического самовыражения, Рильке настаивает на его суверенности, праве на самостоятельное бытие, и одухотворение предмета в таком случае позволительно расценивать как акт возвышенной поэтической «контрабанды», оправдание которой — в формотворческом всеисилии поэта, дерзающего не отражать, а как бы заново создавать предметный мир, хотя и делается вид, что высвечиваются, обнаруживаются с помощью поэтического дара внутренние потенции предмета, ему будто бы самому присущие («душа розы!»). Эта диалектика объективного и субъективного поразительна по виртуозности ее воплощения.

В «Архаическом торсе Аполлона» берется, казалось бы, предельно «бездушный» предмет, мраморный обрубок, безглавый и, стало быть «безглазый», но волей поэта он смотрит, вглядывается в глубь себя, и мы почти физически ощущаем движение этого живого взгляда, эту улыбку. Взглядом поэта оживлен каменный торс, этот взгляд здесь тоже присутствует, для него и «теплится», и «сияет» этот мрамор, его он «слепит», ему светит «как звезда». Этот удивительный обмен взглядами и замыкается в конце концов на поэте, переворачивая все и в нем, властно призывая его к новой жизни: «Ты понят. Жить ты должен по-иному».

Формальная структура «Новых стихотворений» исполнена в то же время и глубокого содержательного смысла.

Предмет у Рильке живет, но не только сам по себе. Во-первых, от него к созерцателю, поэту — и обратно — идут динамические токи, как в «Архаическом торсе Аполлона». Во-вторых, помимо этой связи, существуют еще неисчислимы связи-аналоги со всем миром. В этом смысле предмет у Рильке — как бы модель мироздания, микрокосм. В стихотворении «Фламинго» за образом экзотических птиц, зримо ярким, «вещественным» в своей красочности, встают — и умещаются в жестком каркасе сонета! — и мир фрагонаровских картин, и трогательный образ еще розовой со сна молодой женщины, и мимолетное напоминание о древнегреческой куртизанке Фрине. Они и уходят, эти фламинго, «в воображаемое» — переступают рамку «картины», рамки этого сонета.

Такая установка влечет за собой необычайно разветвленную и в то же время уплотненную метафорику, которая подчас может показаться громоздкой, затемненной. Но она тоже функциональна, она воплощает столь важную для Рильке идею всеобщей взаимосвязи, объединяющей мир, все в нем — малое и великое, плотское и духовное.

Эта идея лежит в основе излюбленного понятия зрелого Рильке — *Bezug*. Сухое абстрактное понятие дерзко вводится в сферу высочайшей лирики, но, подкрепляемое охарактеризованным выше поэтическим опытом, оно само приобретает возвышенный смысл: не просто «отношение», или «связь», или «взаимосвязь», а «сопричастность», «прикосновенность».

За этим *Bezug* приоткрывается не только общефилософская, но и этическая проблема: Рильке обращается к внесубъектному миру не просто как художник, пробуящий на этом материале свой формотворческий дар, — он тянется к нему как человек, душой, он жаждет ощущения сопричастности вселенной. Что говорили ему распознанные им в слепой глыбе мрамора «вещие зеницы» Аполлона? «Жить ты должен по-иному!»

Что в его жизни следовало менять? Рильке свято служил своему искусству, не изменял ему; искренне искал сопричастности, снова

и снова пробуя прочность нитей, связывающих его не только с цветком, статуей или звездой, но и со страждущими, с умирающими, со слепцами, с бедными умалишенными в саду, — все это образы из той же книги «Новых стихотворений», символы страстей и скорбей человеческих; их немало было и в ранней его лирике, и в «Часослове». Рильке делал, что мог, и дважды достиг вершин совершенства: вершины лиризма (в «Часослове») и вершины ему, Рильке, доступной объективности (в «Новых стихотворениях»).

На 1910 год приходится публикация романа о Мальте Лауридсе Бригге — до предела трагической исповеди. Внешне жизнь Рильке едва ли назовешь трагичной. Но настроения «заката Европы», «упадка», «декаданса», их социально-исторические причины Рильке не просто впитывал в себя — то было лишь в самых ранних его лирических излияниях, тех, что приурочивались ко времени очередного сочельника, — Рильке их переживал. И он с самого начала шел дальше многих своих современников — за пределы этой «экзистенциальной» тревоги. Этика человечности и сострадания всегда была для него существенна, хотя ни борцом, ни даже проповедником и просветителем он не был. Он не довольствовался «святым искусством», «башней из слоновой кости». Поиски причин, вины он начинал с себя. Этот поэт, достигший почти предельных высот в поэзии, познавший, казалось бы, все тайны эстетического совершенства, — этот поэт, как великого греха, чурался эстетизма и эстетства. Для «мага» поэзии его собственная «магия слов» была под подозрением. В этом суть его духовного кризиса 10-х годов.

Возможность обрыва связей с миром потенциально существовала в духовной позиции Рильке, в его принципе самоуглубления и «тишины». Но с самого начала Рильке и не сбрасывал эту опасность со счетов. Везде, где речь у него заходила о самоуглублении, о сосредоточенности на искусстве, сразу же возникала тень — не плодотворного уединения, а грозного, холодного одиночества. В замечательном по зрелости нравственного чувства документе — «Письмах к молодому поэту», написанных в основном в 1903—1904 гг., Рильке советует своему корреспонденту, казалось бы, именно отключение от мира прежде всего. Но обосновывает он эту позицию соображениями высокого художественного долга — долга, несомненно, нравственного. Здесь все естественно взаимосвязано — и завет подвижнического служения искусству, и завет чисто человеческой, элементарной доброты.

«Найди ему в пространстве место», — писал Рильке о сердце (в «Импровизациях»). Это лишний раз подтверждает неслучайность, внутреннюю потребность обращения поэта к вещному миру, к жанру «стихотворенья-предмета». Но образ «предмета» у Рильке имел склонность разрастаться до размеров космоса, внешний мир никогда не воспринимался Рильке как независимый от субъекта и само-

довлеющий. Субъективное поэтическое «я» всегда сразу же примысливалось к нему, совмещалось с ним и уже полновластно в нем распоряжалось. Так что не об объективном мире шла речь, а об этом нерасторжимом двуединстве «мир — я». Отсюда еще одна формула Рильке — *Weltinnenraum*, «душа мира», а не мир сам по себе. Не роза — «душа розы»...

Weltinnenraum был и гордостью, и горестью Рильке. Он поистине умел говорить со звездами на их языке, этот поэт, но хотел и другого, жаждал деятельной, действительной любви, тянулся к земным людям, к простым словам, а путь избрал через звезды и зоны — нелегкий, неблизкий обход. Можно сказать — в этом вечном, так до конца и не отпустившем напряжении была судьба Рильке-поэта.

Симптомы духовного кризиса не случайно обозначились в самый канун кризиса общественно-исторического, и затем переживанием его еще больше обострились. Первая мировая война, ноябрьская революция в Германии, поражение Баварской республики... Последнее событие происходило на глазах у Рильке, находившегося тогда в Мюнхене. Растерянно следил он за этими бурями, мучительно их осмыслял. Революция и страшила его, и притягивала. Он истолковывал ее, как многие художники символистского поколения в Европе, обобщенно и отвлеченно: «революционный кратер, из которого вырвалось глубинное пламя души человеческой». Контрреволюционный террор после подавления Баварской республики он решительно осудил. И по меньшей мере одно оформилось четко у Рильке в результате всех этих событий: отвращение к буржуа. То, что в пору «Часослова» было еще достаточно расплывчатым антиурбанизмом, обрело гораздо более резкие контуры.

Цикл «Дуинские элегии», завершенный в феврале 1922 г., как и созданный в том же феврале цикл «Сонетов к Орфею», — последние монументальные лирические создания Рильке, третья вершина его поэзии. В общем контексте творчества Рильке «Дуинские элегии» сопоставимы с «Часословом». Поэт возвращается к форме монументального лирического излияния. Элегии тоже выдержаны в едином эмоциональном ключе, они — одно произведение, а не «сборник».

Но тон элегий темен, трагичен, как темен и трагичен их язык. Это потому, что все горести века и горести сердца Рильке собирает здесь, создавая своего рода энциклопедию экзистенциального трагизма человеческого бытия. Именно энциклопедию: отдельные темы здесь не столько вытекают естественным образом одна из другой (как это было в «Часослове»), сколько сопологаются.

И в центре «Дуинских элегий» не столько поэт, сколько человек вообще. И во всяком случае, лирический герой «Элегий» если и поэт, то растерянный, скорбный, далекий от той уверенности, которая то и дело прорывалась сквозь ритуальное смирение героя «Часослова». Даже когда он вспоминает, что он поэт, он чаще всего

тут же горестно поправляется: но еще и человек, брэнное, страждущее создание, подверженное всем невзгодам мира.

И сам этот мир далек от того мира одухотворенных предметов, того двуединства «я — мир», каковым он предстал в «Новых стихотворениях». Связь распалась, предметы исчезли или обернулись бездушными аксессуарами быта (как в десятой элегии), осталась юдоль скорбей человеческих.

Знаменательным образом сменилась внутренняя иерархия этого мира. В «Часослове» мир соотнесен с некой высшей точкой и инстанцией — герой называет ее Богом, но, как мы видели, то и дело путает с ним себя самого; во всяком случае, она есть. В «Элегиях» высшая инстанция тоже представлена, но это символические образы «ангелов», о которых Рильке особо предупреждал, чтобы их не отождествляли с ангелами христианского учения. Бога в «Элегиях» нет. А «ангелы» и в самом деле неортодоксальны: к ним взывают, но они едва ли слышат; а если и услышат, если и пожалеют — человек не в силах перенести их сочувствие; ибо человек и ангелы — несоизмеримы. Человек мал и сир, а ангелы недоступны в своем величии. Они — знаки, символы духовного совершенства; но само лицемерие их лишь еще больше являет человеку глубину его собственного несовершенства. Оттого и этот убийственный парадокс, траурным вступительным аккордом открывающий мир «Элегий»: «Всякий ангел ужасен».

Новыми и новыми волнами накатывается трагическая музыка. Тема человеческой покинутости, обреченности всего сущего смерти переливается из первой элегии во вторую вместе с темой недоступности «ангелов», с сомнениями в возрождающей силе любви. Третья элегия вызывает сумрачный дух фрейдовской теории, стихию темного инстинкта, слепого голоса крови: поэт и хотел бы оградить от них светлый и дорогой ему мир чистой любви, да не уверен в успехе, полон сомнений. А в дополнение к этому — трагедия человеческого сознания, принесшего с собой утрату изначальной цельности, муку вечного раздвоения; в четвертой элегии эта раздвоенность человека противопоставляется блаженному неведению и «могуществу» ребенка, животного, растения — вплоть до куклы, неодушевленно-материального подобия человека. От марионетки — ассоциативный переход к образам акробатов в пятой элегии (навеянной картиной Пикассо); новая апелляция к человеческим возможностям, попытка как бы заново, по второму кругу, вдохнуть жизнь в куклу, в «сосуд скудельный» — но попытка робкая, неуверенная, полная сомнений и вопросов, ибо над образом живой жизни неотвратимо маячит гротескная тень театра, балагана. Потом, в конце, в девятой элегии, при изображении города, «города скорби», тема балагана, ярмарки выплеснется обнаженно-резко, в траурную музыку ворвется пронзительный диссонанс — один из

немногих случаев, когда Рильке открыто воспользуется экспрессионистической поэтикой гротеска, в целом оставшейся ему чуждой. И там же, завершая всю трагическую тему элегий, развернут образ юдолои скорби, «необъятной страны жалоб».

Горестное ощущение заброшенности и неукорененности, отъединенности от мира «ангелов» определяет и язык элегий. Нигде поэтическая речь Рильке не была столь темна, герметична, «некоммуникативна». Это особенно отчетливо выступает по контрасту с интимной, исповедальной доверительностью и разговорностью интонации — этим обилием вопросов, обращений, восклицаний, пауз. Мы остро чувствуем боль этих строк, но смысл часто закрыт. Поэт разговаривает, собственно, лишь с собой. Поэтому он естественным образом может соотносить свою речь с какими-то сугубо личными и конкретными впечатлениями, ассоциациями, фактами, так что понимание некоторых пассажей без соответствующего комментария заведомо исключено. Самое что ни есть материализованное выражение утраты, распада сопричастности.

Оттого столь существенным стал для поэтики позднего Рильке комплекс молчания и умолчания, прием внезапного обрыва, паузы. Эти интервалы в смысловой субстанции речи полагаются вовсе не пустыми, наоборот, за ними-то и скрывается самое главное, последнее, ускользающее от слов (принцип, нашедший свое выражение в поэтике Малларме, Валери, в музыкальной теории и практике Веберна). В этих паузах человек последним усилием мысли и чувства приближается к сути, к черте, за которой кончаются возможности человеческого познания и сфера «ангелов», закрытая для него, вступает в права.

В том мире, который создает Рильке в «Дуинских элегиях», слово готово отступить перед метой, знаком. Поэт готов отречься от своего исконного оружия. Это самая крайняя, нижняя точка в поэтической топографии «Элегий». Но тут-то и переламывается движение, и начинается восхождение к другому полюсу — к мысли о принятии мира и жизни вопреки всему.

Теперь поэт вспоминает, перебирает иные образы мира: есть весна с ее «провозвестьем» и «благовещением»... есть «дни лета, нежно склонившиеся над цветами»... есть величественные древние храмы, соборы, сфинксы, воздвигнутые человеческим гением и трудом... есть любящие девушки, есть дети... и есть звезды!

Рильке возвращается в свою сферу, в «душу мира». Жизнеутверждение предстает у него прежде всего как поэтическая позиция, не столько «наука жить», сколько *ars poetica*. С провозглашением «гимнического» принципа эта позиция стала, безусловно, более активной в эмоциональном отношении к внешнему миру — по сравнению с позицией созерцания, декларированной в «Новых стихотворениях». Но само восприятие внешнего мира, его статус в

сознании Рильке-поэта остается, по сути, неизменным. Это мир именно в сознании.

Тот взрыв и взлет гимнического энтузиазма, которым станут «Сонеты к Орфею», подготовлен уже в «Элегиях». Но он не был неожиданностью в творческой эволюции поэта, резкой сменой принципов. Жизнь Рильке любил и принимал всегда. Еще в «Письмах к молодому поэту», предостерегая от поспешного и легковесного сомнения, он сказал прямо и четко: «Жизнь всегда права, в любом случае». Итак, в принятии жизни Рильке целен от начала до конца. Но и за пределы «души мира» — при всей своей тяге к внешнему миру — он тоже не вышел.

Принцип «восхваления» надо осознать прежде всего от противного, в свете того трагизма, который запечатлен в «Элегиях». Именно этот предельный трагизм вызвал как бы форсированную реакцию сопротивления, ответный всплеск противоположного чувства. Любить мир — вопреки всему! И чем это «все» ужасней, тем упрямей любить! Любить уже не «тихо» — славить! Обмануть смерть тем, что принять и ее! Ибо в Weltinnenraum, в этом всецело принимаемом мире, что́ есть смерть, как не еще одна форма присутствия в нем, сопричастности ему? Мы не уходим из мира, скажет поэт за полгода до смерти в элегическом послании к Цветаевой, — мы, как падающие звезды, возвращаемся в ту же вселенную, и «уменьшить не может уход наш священную цифру».

«Сонеты к Орфею» Рильке создавал одновременно с последними элегиями — и, судя по всему, создавал, уже как бы спеша обогнать «время элегий», время трагической раздвоенности. Как светлый античный храм возвышаются «Сонеты к Орфею» рядом с темной готикой «Элегий». Если в последних принцип «быть на земле — прекрасно» находился еще, так сказать, в обороне, то здесь в обороне сила мрака и небытия.

И здесь очевидней всего, что их преодоление — поэтическое преодоление. После «безбожного» мира элегий в поэзию Рильке снова вернулся Бог — вершинная точка мироздания, как и в пространстве «Часослова». Но теперь это — «звонкий Бог», Орфей, поэт-певец, слившийся с образом поэта Рильке.

По-прежнему оставаясь преимущественно в пределах «души мира» и по-прежнему сознавая всю противоречивость и весь трагизм жизни реального мира, Рильке и к ней теперь относится как-то интимней и уравновешенней одновременно. Он славит труд тех, кто обрабатывает землю (25-й сонет второй части). Но и машинная цивилизация его уже не так страшит, как прежде, неоромантический комплекс машиноборчества и новой патриархальности его уже не тяготит — пусть и машине воздастся по заслугам (18-й сонет первой части).

Все прежние темы возникают в сонетах Рильке, но все в высветленных, «сияющими слезами омытых» тонах (образ из десятой дуинской элегии). Всплывает и тема России (в 20-м сонете первой части), оформляемая как подарок, как благодарное и благоговейное посвящение. Образ уже не мистически-стилизированный, а земной и радостный — образ вольного, галопом скачущего коня. Свобода, раскованность, радость бытия.

В «Сонетах к Орфею» Рильке поднялся из бездны сомнений и отчаяния, завершил круг. И утвердил изначальную, устоявшую перед всеми потрясениями основу своего поэтического дара — мысль о красоте бытия: «Быть на земле — прекрасно».

Литература

Рильке Р. М. Стихотворения.

Австрийский лиро-мифологический эпос

Франц Кафка (1883—1924) 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, одни только рассказы — на томик всего, а три своих романа — по сути, все три неоконченных, — он не только не стал публиковать, но и просил своего друга, писателя Макса Брода, сжечь вместе с другими оставшимися после него рукописями — набросками рассказов, дневниками. Он видел смысл своей собственной жизни только в творчестве, только в занятиях литературой, но он явно не считал свои произведения представляющими интерес для других.

В целом это была весьма необычная позиция для того времени. Оно как раз было очень шумным. Многочисленные литературные школы сменяли друг друга, соперничали друг с другом — это было время бесчисленных «измов», начиная еще с конца XIX в., а зрелые годы Кафки пришлось на период становления искусства экспрессионизма — яркого, шумного, кричащего, протестующего.

И вот парадокс: экспрессионисты открывали 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 экспрессионисты, Кафка в своем творчестве разрушал традиционные представления и структуры. Но внешне он меньше всего был сокрушителем — напротив, робкий, застенчивый, нерешительный, и в самом точном смысле слова закомплексованный человек. Он и революцию в языке

искусства XX в. прошел потихоньку — как бы даже и не претендуя на нее. Но он ее совершил. И даже писатель, чьи художественные принципы бесконечно далеки от него, Герман Гессе признал «державную» суверенность его нового языка, назвав его «тайновенчанным королем немецкой прозы».

Как и все его поколение, вступившее в литературу накануне первой мировой войны и последовавших революционных потрясений в России и Германии, Кафка проникнут ощущением распада традиционных скреп мира, глубочайшей враждебности этого мира, бездушного, технизированного и бюрократизированного, — человеку, человеческой индивидуальности. На этом основании его иной раз сближали с экспрессионистами. На самом деле его некуда пристроить — ни в какой «изм» его эпохи. Скорей уж он соприкасается с литературой абсурда — уже второй половины века. Но и там при ближайшем рассмотрении сходство оказывается скорее внешним — Кафка глубже, философичней, религиозней абсурдистов. С экспрессионистами же его язык, его стиль не имеет ничего общего, более того — он прямой антипод экспрессионистического стиля.

Раскройте начало любого романа Кафки — ничего разорванного, сумбурного, кричащего, экспрессивного; напротив, совершенно вроде бы традиционное, внешне вполне связное, очень спокойное, даже подчеркнуто суховатое изложение весьма обыденных обстоятельств. 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, начинаешь все больше озадачиваться: сама связность тут какая-то подозрительная, вроде бы чересчур подчеркиваемая, настолько связная, что в этой связности начинаешь все безнадежней запутываться, как в вязкой паутине; и обыденность подозрительная — потому что постепенно начинаешь осознавать, что на самом-то 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 он, сохранив всю традиционную структуру языкового сообщения, его грамматико-синтаксическую связность и логичность, воплотил в этой структуре кричащую, вопиющую нелогичность, бессвязность, абсурдность содержания. Специфически кафкианский эффект — все ясно, но ничего не понятно.

Новелла «Превращение» (1915) ошеломляет читателя не со временем, а с первой же фразы: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». Самый факт превращения человека в насекомое, так попросту, в классической повествова-

тельной манере сообщаемый в начале рассказа, конечно, способен вызвать у читателя чувство эстетического шока; и дело здесь не столько в неправдоподобии ситуации (нас не слишком шокирует, например, тот факт, что майор Ковалев у Гоголя не обнаружил утром у себя на лице носа), сколько, конечно, в том чувстве почти физического отвращения, которое вызывает у нас представление о насекомом человеческих размеров. Будучи как литературный прием вполне законным, фантастический образ Кафки тем не менее кажется вызывающим именно в силу своей демонстративной «неэстетичности».

Однако представим себе на минуту, что такое превращение все-таки случилось; попробуем примириться на время чтения рассказа с этой мыслью, так сказать, забыть реальный образ гиганта-насекомого, 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. Суховатым лаконичным языком повествует Кафка о вполне понятных житейских неудобствах, начавшихся для героя и для его семейства с момента превращения Грегора, — настолько сухо и лаконично, по-обыденному, что затем уже как бы произвольно забываешь о невероятности факта, легшего в основу истории.

Необходимо сделать отступление в некоторые обстоятельства жизни самого Кафки. Еврей по национальности, Кафка родился и всю жизнь прожил в Праге, а Чехия входила тогда в состав Австро-Венгерской империи. В семье Кафки говорили по-немецки (мать говорила и по-чешски). Отметим прежде всего это специфическое положение между национальностями — немецкой, еврейской, чешской, австрийской; оно способствовало формированию ощущения неукорененности, некоего промежуточного существования. Кафка был человеком чрезвычайно легко ранимым, 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 Максу Броду: «Вы спрашиваете, почему Франц так боится любви. Но я думаю, дело не в этом. Для него жизнь вообще — нечто решительно иное, чем для других людей, и прежде всего деньги, биржа, валютный банк, пишущая машинка для него совершенно мистические вещи... Для него служба — в том числе и его собственная — нечто столь же загадочное и удивительное, как локомотив для ребенка... Он абсолютно не способен солгать, как не способен напиться. У него нигде нет прибежища и приюта. Он как голый среди одетых... Человек, бойко печатающий на машинке,

и человек, имеющий четырех любовниц, для него равно непостижимы... непостижимы потому, что они живые. А Франц не умеет жить. Франц не способен жить. Франц никогда не выздоровеет. Франц скоро умрет».

Эта беззащитность перед внешней стороной жизни, это неумение к ней приспособиться, естественно в нее влиться доставляли Кафке непрекращающиеся мучения. А главное, они порождали в нем глубокое чувство вины перед жизнью и перед людьми. Можно ведь быть не в ладах с внешней жизнью, но делать из нужды добродетель: проникнуться презрением к ней как к пошлой и недостойной прозе, проникнуться убеждением в своей особости, 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 и в пору Кафки, — когда художники отгораживались от мира и создавали себе оплот в эстетизме, 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, не говоря уже о том, 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 с этой точки зрения новелла «Превращение» — грандиозная метафора этого комплекса. Грегор — жалкое бесполезно разросшееся насекомое, позор и мука для семьи, которая не знает, что с ним делать.

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

В общем, Кафка — это натура, очень болезненно переживающая свою неспособность наладить благодатный контакт с окружающим

миром. Приходится еще раз повторить: бывают люди, и особенно среди художников, которые в несовершенстве мира находят оправдание своему одиночеству и своему недовольству миром. Такая позиция может не обязательно быть эгоцентрической и эгоистической. Писатель может разоблачать несовершенство внешнего мира, показывать его враждебность человеку, как это делали, например, реалисты; это несовершенство внешнего мира тогда и предстает главным виновником индивидуальных страданий. Но уже в XIX в., в эпоху расцвета такого вот 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: «Да 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 уж если предьявлять счет жизни, то начинать надо с себя.

Вот это и позиция Кафки. «Среда заела» — это кажется ему слишком соблазнительным и слишком легким решением. Потому-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 более глубокие планы человеческой морали вообще.

Однако если бы творчество Кафки было только самобичеванием, только изживанием сугубо личных комплексов, едва ли бы оно получило такой мировой резонанс. Последующие поколения читателей снова и снова приходили в ошеломление от того, сколь многие черты общественного бытия XX в. пророчески предсказал Кафка в своих произведениях. Рассказ «В исправительной колонии» (написан в 1914 г., опубликован в 1919 г.), например, сейчас прочитывается как страшная метафора изощренно-бездушного, механического бесчеловечия фашизма и всякого тоталитаризма вообще. Атмосфера его 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 реальные размеры личной вины. Если в мире Кафки мало удобных оправданий у человека, то еще меньше их у жестокого, бесчеловечного мира.

Литературоведы, исследователи знают, отчего и почему герой Кафки входит в сюжеты его произведений виновным, но ведь эти

произведения существуют сами по себе, они подчиняются и другим законам восприятия: «обыкновенный» читатель берет рассказ или роман и отнюдь не обязательно знает его биографические основания, его «подоплеку», так сказать; 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 беззащитным человеком, — столь впечатляющи картины этой расправы. Пусть этот уровень восприятия с научной точки зрения поверхностен, но он существует, он реален.

И тогда, если мы читаем, скажем, рассказ «Превращение», то мы можем и ужаснуться, например, тому, что тут так спокоен сам тон повествования. Грегор Замза не ужасается своему превращению, не кричит о нем на весь мир — как кричали современники Кафки о деформациях человека в условиях машинной цивилизации XX в.; пережив первое недоумение, он 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 домашние с трудом преодолевают чувство отвращения, стараясь еще и скрыть от окружающих эту домашнюю неприятность, — а потом, в конце концов, всем это надоедает, и смерть этого сына-жука они встречают с явным облегчением.

Вопрос о вине и наказании уже совсем уходит на второй план, в подтекст. А на первом плане предстает перед нами предельно безрадостная аллегория: в один прекрасный день человек обнаруживает свое полное, абсолютное одиночество, одиночество, вызванное к тому же четким осознанием своей абсолютной непохожести на других, своей отмеченности. Кафка заостряет до предела именно эту обреченность героя с помощью страшной метонимии: полную духовную изоляцию героя он передает через невероятную, отвратительную метаморфозу его внешности.

Роман «Процесс», над которым Кафка работал в 1914—1915 гг. (опубл. в 1925 г. М. Бродом), начинается поразительно схоже с новеллой «Превращение»: действие романа тоже начинается утром, в момент пробуждения. 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.

Ни эти двое в черном, никто из «компетентных лиц» потом не говорят К., в чем он обвиняется. В первый момент, когда еще

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, ходит по адвокатам, один отсылает его к другому, дело обрастает побочными бюрократическими обстоятельствами и соображениями, некоей плотью. Но самое поразительное во все этом — К. обивает пороги бюрократических инстанций не для того, чтобы выяснить причину своего ареста или чтобы доказать свою невиновность. Он все больше и больше начинает действовать так, чтобы каким-нибудь образом улучшить исход будущего процесса, облегчить себе приговор. Он заискивает, ищет ходы, действует через знакомых, их родственников и т. д. То есть он ведет себя как виновный, он начинает приспособливаться — как и Грегор Замза.

Отчетливо вырисовываются две стороны конфликта, 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 — предельно обобщенное — Закон, так сказать, символизированная необходимость, власть внешнего мира, торжество необходимости над индивидуальной свободой. Если посмотреть на роман Кафки в этом ракурсе, то перед нами вариант маленького человека, задавленного этой бюрократической машиной, машинерией (параллель — образ машины «В штрафной колонии»).

Но это лишь одна сторона проблемы, лежащая на поверхности. Другая сторона вопроса — реакция самого индивида, то, о чем уже говорилось в связи с «Превращением». Сходная модель и в романе «Замок» (1912—1914, опублик. в 1926).

Впрочем, в романе «Замок» ситуация знаменательным образом видоизменяется. В «Процессе» был человек обвиняемый; здесь — человек недопускаемый. Героя пригласили в этот странный, недосягаемый Замок землемером, но в то же время его туда и не пускают, держат перед воротами. С ним ведут себя так, как будто Замок — это некая важная, прямо-таки государственная тайна, а он — вроде шпиона, стремящегося эту тайну раскрыть. В остальном же отношении героя и окружения — как 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 этот Замок — пригласил, а не выпускает?

Чтобы осознать эту ситуацию, вернемся снова к «Процессу». В одно прекрасное утро к К. приходят двое и ведут его в конец города, на пустырь за последними домами, в каменоломню.

Если в очень необычном, «загадочном» романе в последней сцене так подробно изображается, разрабатывается смерть героя, так скрупулезно фиксируются его предсмертные мысли и откровения — постоянно повторяется формула: «Вдруг осознал», — то в этом может быть ключ ко всему. И к тому же Кафка записал эту сцену в самом начале работы над романом, одновременно с завершением первой главы.

Итак, человек в этой страшной ситуации осознает, что ему следовало бы самому прервать эту жизнь, то есть проявить хоть тут мужество и достоинство. А нож ему в горло вонзают другие — делегаты «власти». «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, это последние слова романа. Человек умирает с сознанием позора. В чем позор? Прежде всего, конечно, в том, что он, как он уже чуть выше пожалел, не выхватил нож, не вонзил его в себя и тем самым не умер достойно. Но позволительно отнести эти 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 нею в многозначительной перекличке.

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 прямая апелляция к «высшему судии», и вообще одно из очень немногих упоминаний Кафки о наличии этой высшей силы. Но здесь эта сила подразумевается либо действующей заодно с внешним миром, либо как безучастная к нему.

В предшествующей, предпоследней сцене К. попадает в церковь, в собор — попадает как будто бы совершенно случайно. Но оказывается, что там его знали и ждали. В совершенно пустом соборе обнаруживается священник, который всходит на амвон и окликает героя по имени. В этой связи и стоит припомнить следующие 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 воротам 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. Мы оставим в стороне все тонкости и детали, 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. Когда-нибудь позже, поясняет он дальше, возможно, — но сейчас нельзя. Поскольку врата открыты, человек пытается заглянуть внутрь. А привратник смеется и говорит: «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 испугался, 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 именно для него! Однако Кафка, юрист по профессии, ставит тут ловушку именно «внешней», обыденной, соблазнительно-банальной логике. Потому что если вдуматься, то не так уж тут все и абсурдно. Если захотеть, то можно ведь и задать вопрос: а почему было 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! Именно ему, как никому другому, был открыт этот доступ, а он — из страха, из привычки повиноваться и просить на все 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 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, издевка даже — намек на то, что возможность все-таки упускается. Человек ищет проверенных путей, а непроверенных, но ведущих напрямиком 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 совершенно понятно, почему такого человека может осенить перед смертью прозрение: умираю, как собака, с чувством позора.

Перед нами вырисовывается некий очень серьезный — и в то же время, по сути, очень простой — этический постулат: бери ответственность на себя, ибо никто с тебя ее не снимет, и никто иной, никакая, даже самая высшая инстанция, вплоть до «высшего судии», тебе ее не облегчит. Раз ты не испробовал свои возможности сам, то уж если винить кого-то в твоей жалкой судьбе, если предъявлять счет жизни, то начинать надо 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 безвыходную ситуацию, в то же время ни на гран 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., пора-

зительно. Фантасмагории Кафки после его смерти все чаще стали восприниматься как пророчества. Такой степени обесчеловечения общественного механизма европейское общество времен Кафки не знало. Так что здесь какой-то поистине необыкновенный дар смотреть в корень, предвидеть будущее развитие определенных тенденций. Кафка на какой-то момент соприкасается с устремлениями экспрессионистов, это они мечтали в своем искусстве показать не единичные явления, а законы; мечтали — но не осуществили этой мечты, а вот Кафка осуществил. (Его сухая, жесткая, без метафор, без тропов, как бы лишенная плоти проза и есть воплощение формулы современного бытия, его самого общего закона; конкретные лица могут быть разными, но суть — одна, она и выражается формулой.

С чисто художественной, технической стороны Кафка достигает такого эффекта прежде всего с помощью вполне определенного приема. Это — материализация метафор, причем метафор так называемых языковых, уже стершихся, тех, чей переносный смысл уже не воспринимается. Когда мы, например, говорим о том или ином человеке «он потерял человеческий облик», 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» всего лишь есть сгущение нашего впечатления о каком-либо событии.

Кафка последовательно материализует именно эту уму-непостижимость, абсурдность, фантасмагоричность. Что больше всего озадачивает в его прозе — это снова и снова всплывающая алогичность, неправдоподобность причинно-следственных сцеплений; особенно это заметно, когда неизвестно откуда вдруг перед героем появляются предметы и люди, которых здесь просто не должно было быть.

Тут, в свою очередь, функционирует более частный художественный прием, но в этом же русле, конкретно материализуется метафора «кошмарный сон». Один французский ученый метко назвал Кафку «пробужденным сновидцем». 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. В сновидениях сплошь и рядом дело выглядит так: стоит по ходу сна подумать о каком-нибудь предмете или человеке, и он тут же вливается в длящуюся картину сна и сцепляется с другими предметами или людьми так, как в реальной жизни это совершенно невозможно, абсурдно; все, что по причудливым ассоциациям соединяет друг с другом раскованный, бесконтрольный мозг, во сне тут же представляется во взаимосвя-

занных образах, в результате чего и возникает абсурдный сюжет. У Кафки при желании можно проследить эту технику очень отчетливо — достаточно внимательно изучить первые страницы «Замка».

Но этот прием имеет и обобщающий смысл. Неспроста, например, «Превращение» и «Процесс» начинаются с пробуждения человека. В обычном, «нормальном» мире человек, бодрствуя, ищет в мире логических причинно-следственных связей, во всяком случае он так считает. Для него все привычно и объяснимо, а если что-то кажется необъяснимым, то он все равно это не считает принципиально необъяснимым, он просто в данный момент не знает причины, но она существует. А вот засыпая, человек погружается в сферу алогизма.

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

* * *

Роберт Музиль (1880—1942) при жизни много страдал от того, что ощущал себя не оцененным по достоинству. Слава одного из крупнейших художников и мыслителей австрийской, да и всей немецкоязычной литературы XX в. пришла к нему только посмертно, а умер он в неизвестности и нужде, в эмиграции, где жил с 1938 г. — после гитлеровского аншлюса Австрии, — ценимый лишь весьма ограниченным кругом знатоков.

В художественном мире Музиля много конкретных примет реального времени, в котором жил он сам и жили его герои. Место действия здесь — Австро-Венгерская империя рубежа веков, последних двух десятилетий ее существования. Но ее историю Музиль рассказывает в особом ракурсе. Точность исторических характеристик — а уж они у Музиля, как правило, отточены до блеска, до афористичности — это лишь необходимый фон, самый верхний пласт художественной структуры. И пласт, можно сказать, подчиненный; упомянутый блеск не должен вводить нас в заблуждение относительно главной заботы Музиля. Она — в том, чтобы показать мир сознания современного человека; сквозь него преломлены все реалии, оно их отбирает и располагает по значимости, оно их интерпретирует.

Установка на «взгляд изнутри» определила и специфическую монологичность музильевского творчества. Дело в том, что из понятия «современный человек» Музиль никоим образом не исключает и самого себя. Большинство главных героев в его произведениях —

в той или иной степени авторские самопроекции; да и менее главные, явно «характерные» персонажи, будь они даже объектом сатирического развенчания, иной раз, как бы вдруг проговариваясь, начинают изъясняться авторским языком.

Столь пристальный интерес к анатомии человеческого сознания не случаен. Среди западных художников слова XX в. Музиль — один из тех, кто особенно остро ощущал кризисное состояние буржуазной цивилизации, кричащий разрыв между гуманистическим кодексом, унаследованным от прошлых эпох, и девальвацией всех его установлений в настоящем. Этот кодекс существует теперь лишь как система выхолощенных, бескостных догм и фраз, под усыпительным покровом которых уже затаилась готовая в любой миг раскрыться бездна варварства и хаоса. Музиль пережил первую мировую войну и застал начало второй; на его глазах развалилась Австро-Венгерская империя, давшая ему место рождения и гражданство; он видел, как распалась по земле Европы фашистская чума. И все эти социальные катаклизмы сходились для него в едином фокусе — в сознании современного человека. Вот здесь для Музиля эпицентр кризиса. Веками лелеявшийся гармонический идеал *homo sapiens* вдруг обернулся чем угодно, только не гармонией: аморфность, безвольная податливость, изнурительная и бесплодная рефлексия идут рука об руку с необузданностью инстинктов, релятивизмом нравственных представлений, жестокостью.

От писателей декаданса Музиля резкой чертой отделяет то, что он не ограничивается фиксацией признаков упадка. Вся энергия его мысли сосредоточена на другом: где найти тот рычаг, с помощью которого можно было бы остановить цепную реакцию распада личности, ведущую к распаду человеческого сообщества? Музиль страстно жаждет изменения человека, а через него — и изменения мира; утопия — центральное понятие в его мировоззренческой системе; «иное состояние», «инобытие» — центральная утопия в его главном произведении, его Книге с большой буквы — романе «Человек без свойств» (опубл. в 1943 г.).

Этот роман Музиль писал, по сути, всю жизнь. В самых первых его дневниковых записях уже намечаются контуры образа Ульриха, будущего героя романа. Других беллетристических произведений у Музиля мало, они невелики по объему, а по содержанию своему расположены на той же линии, в них разрабатываются и варьируются те же темы, что и в романе; это как бы передышки, краткие остановки в пути. Путь же остался незаконченным, роман, по огромности своей едва ли не беспрецедентный в мировой литературе, так и не был завершен. И открытой осталась его главная проблема — возможность свершения утопической мечты об «ином состоянии» и ином человеке.

Музиль — художник не итоговых формул, не запечатленного свершения, а бесконечного напряженного поиска. Его стихия — не примирение и гармонизация противоречий, а домысливание, «проигрывание» антиномических возможностей до конца — даже ценой того, что в результате подобной операции они окажутся вдвойне, втройне непримиримыми.

Одно из ранних эссе Музиля носит программное название «Математический человек» (1913). Музиль — инженер, «техник» по образованию и в немалой степени по наклонностям. В 1901 г. он окончил технический институт в Брно, а в 1902—1903 гг. работал ассистентом технического института в Штутгарте. И когда затем его интересы переместились в сферу психологии, логики и философии, он и там обнаружил тяготение к точным методам: психологию он изучает экспериментальную и даже изобретает прибор для исследования механизма оптического восприятия цвета.

Но в «математической» этой натуре с самого начала действует и другая, противонаправленная сила — тяга к поэзии. Идеал Музиля — цельность мироощущения и бытия, полнота осуществления всех — и рациональных, и эмоциональных — возможностей человека. Ныне, полагает он, оба эти принципа в жизни человека и общества разошлись; рационализм в его современном, банализированном толковании ведет к бездушной механистичности и морали голого практицизма, а сфера эмоционального стала полем беспредметных, ни к чему не обязывающих «возвышенных» умствований. Человек лишился всех опор. Стремясь очистить принцип разума от аморфных, липких наслоений субъективизма «конца века», Музиль апеллирует к традициям Просвещения — к традициям последовательности рационализма. Мечтая о столь же изначальной незамутненности чувственного принципа, он обращается за поддержкой к самым радикальным иррационалистическим системам прошлого — вплоть до учений мистиков. Вивисектор и визионер, трезвый аналитик и опьяненный экстатик — таким поочередно и одновременно предстает Музиль в своих произведениях.

Именно этому сочетанию художественный мир Музиля обязан особым, неповторимым колоритом стиля, специфически музильевской атмосферой головокружительной интеллектуальной авантюры. Музиль сам однажды сказал о своем интересе к «мистике яви»; не менее захватывающи и его попытки представить реальным, явственным состояние мистической озаренности души, остановить и «расчислить» механику экстаза.

Вообще на уровне стиля Музилю как раз удается впечатляющий синтез обоих начал, особенно при изображении рациональной стороны человеческого сознания. Абстрактное умозаключение сплошь и рядом предстает у него не как простое развитие идеи, а

как ее приключение; идеи здесь — персонажи, герои, их взаимоотношения «сюжетны», силлогизмы превращаются в притчи.

Но Музиля волнует проблема не только стилистическая, но и экзистенциальная. «Самоубийство или писательство» — так эта дилемма была сформулирована в «Человеке без свойств», где отчетливой всего запечатлелось предельное напряжение между эстетикой и этикой. Роман этот — убийственно язвительный в изображении всего, что Музилем отрицается, и фанатически упорный в создании «конструктивных» утопий. Но рассказывается в романе о том, как распадаются все утопии, и неспроста он самой формой своей являет грандиозный символический образ неразрешенности и неразрешимости.

Конечный, идеальный образ человека для Музиля расплывчат, неуловим, неопределим. Не случайно одной из центральных опор всей его мировоззренческой и художественной системы становится категория «возможности». В ней, этой общей категории, внешне положительный, обнадеживающий смысл искусно снимает — а по сути, лишь маскирует — внутренний всеобъемлющий релятивизм, неоформленность каких бы то ни было положительных критериев и «свойств». Все возможно потому, что все относительно. Расчет на грядущее лучшее состояние выводится прежде всего из того, что все сущее равно непрочно, необязательно, доступно отрицанию и достойно его. На этом философском фундаменте и строит одну за другой свои утопии герой «Человека без свойств»; одна из них прямо называется утопией «эссеизма», т. е. — от исходного значения этого слова («попытка») — жизни «на пробу», жизни, открытой всему.

«Смятения воспитанника Тёрлеса» (1906) — так называется первый роман писателя. Он во многом автобиографичен и тем более помогает понять становление Музиля как мыслителя и художника.

Из традиционной схемы «романа воспитания» исключаются едва ли не все положительные импульсы, которые воздействовали бы на героя извне, все, что издавна повелось считать облагораживающим, возвышающим душу. Нет первой трепетной любви, этого почти неперемennого сюжетного мотива повествований о детстве и отрочестве, — есть напряженный, брезгливо-неодолимый интерес к женщине легкого поведения. Нет чистой юношеской дружбы — есть страшная история изощренного физического и психического истязания, которому одноклассники Тёрлеса подвергают одного из воспитанников, провинившегося в мелком воровстве. Тёрлеса эта утонченно садистская процедура и отталкивает, и завораживает одновременно; он впитывает в себя эти впечатления, удовлетворяя еще только пробуждающуюся, интуитивную жажду познания, полноты жизненного опыта.

Этим методическим расшатыванием сложившихся моральных норм и табу, пристальным интересом к оборотной стороне медали

Музиль, конечно, в первую голову обязан Ницше. И на этой линии — вполне закономерно — появляется искус эстетизма, восприятия зла лишь как средства «обогащения» и «утончения» художественной природы (мысль, весьма популярная у литераторов эпохи декаданса).

Стремление проникнуть в сферу подсознательного как будто бы сближает психологизм Музиля с фрейдовской методой. В самом деле, в ранних дневниковых записях писателя явственно слышны отголоски фрейдизма: душа человека внушает ему страх, как неукротенный зверь; снаружи она — безвредный препарат, но нервы в ней из пироксилина, и т. д. Во фрейдовской концепции Музиль изначально усматривает «игру на понижение», и эта его метафорическая формула многозначительна. Он лелеет убеждение в высоком достоинстве и предназначении человека, в его разумности и моральности. Оттого и в сфере психологизма его усилия сосредоточены прежде всего на анализе не столько данного человека, сколько человека возможного.

В романе о Тёрлесе чрезвычайно важно и то, как Музиль рисует окружение своего героя. Жестокость изошряющихся в садизме юнцов (не забудем — отпрысков привилегированных семейств!) не просто психологический срыв переходного возраста; они уже успели усвоить и подвести под эту жестокость целую философию, и глубочайшая прозорливость Музиля в том, что постулаты этой философии выводятся у него, по сути, из того же источника, что и «смятение» Тёрлеса.

Музиль отнюдь не вслепую бунтует против окостенелой буржуазной морали; он прекрасно знает о тех опасностях, которые таятся в принципе «искушения аморальностью», — даже если это искушение и трактуется как испытание и воспитание. Такое воспитание может привести, как он надеется в случае с Тёрлесом, к «закалке» души, к выстраданности знания, ко всеоружию «нравственной силы сопротивления». А к чему еще? Позднейшая критика не раз сопоставляла историю подросткового ницшеанства в романе о Тёрлесе с последующей историей Германии и увидела в нем горькое пророчество...

Переломный рубеж в движении Музиля от камерности и несколько искусственной глубины к панорамности и подлинной глубине «Человека без свойств» ознаменован циклом новелл «Три женщины» (1924). Изолированность эксперимента здесь в известной мере сохраняется. Мука любви двух «неродственных» натур лежит в основе сюжета «Тонки»; в экзотической остраничности и «приподнятости» горного мира разворачивается «тяжкое испытание души» Гомо в «Гриджии»; мистический путь духовного выздоровления и преображения барона фон Кеттена в «Португалке» подается уже прямо в форме легенды, притчи; впрочем, дымка легенды зримо

витает и над историей Гомо, и даже над самой реальной во всем цикле, «жизнеподобной» историей Тонки и ее возлюбленного. Но в то же время любовная тема обнаруживает в этом цикле новелл и явную склонность автора к расширению рамок за счет общедуховной, а через нее и социальной проблематики.

В «Человеке без свойств» Музиль делает еще одно усилие осуществить новый синтез. Внешнее движение событий в романе организуется знаменитой музилевской «параллельной акцией». Прослышав о том, что в Германии начата подготовка к широкому празднованию в июне 1918 г. тридцатилетия со дня вступления Вильгельма II на императорский престол, австрийские «патриотические круги» спохватываются: в том же году в их империи свой юбилей, и даже более внушительный! Правлению их «горячо любимого» императора Франца-Иосифа II исполнится целых семьдесят лет! Планируемый юбилей, коль скоро он касается самой идеи государства, заставляет Габсбургскую империю показать все, на что она способна, подвести итог всему своему существованию. При этом действие романа начинается за год до первой мировой войны; вдохновители «параллельной акции» об этом, конечно, не подозревают, прославляя «миротворческую миссию» своего императора. «Славный» юбилейный год должен принести империи бесславный развал, относительно чего они тоже находятся в блаженном неведении. Но обо всем этом знает писатель Музиль, когда создает грандиозный образ обреченного мира; убийственная ирония, с которой он изображает его предсмертную эйфорию, — это сама ирония истории.

Изжитость, эфемерность старого мира изображается Музилем в специфическом для него ракурсе «общих идей» — как прежде всего духовная несостоятельность. Музиль убежден, что рыба тухнет с головы. Именно поэтому в центре внимания Музиля — элита, верхи общества или, во всяком случае, его «интеллигентный» слой, чьи претензии на руководящую роль беспощадно развенчиваются. Салон супруги высокопоставленного правительственного чиновника Германы Туцци (Диотимы) — это остросатирическая модель всей имперской идеологической надстройки, а во многом и ее материального базиса. В изображении всех этих измышляющих «эпохальную демонстрацию» министров, чиновников, аристократов, банкиров, промышленников, генералов, журналистов Музиль безжалостно конкретен как аналитик и как художник.

Но все эти зримо-осязаемые, в полном смысле слова реалистические образы соотнесены в то же время с некой невидимой более общей точкой отсчета и суда.

Пожалуй, ни одно другое слово не употребляется в музилевском романе столь часто, как Geist и его производные. Geist возвращается чуть ли не в каждой фразе, снова и снова, как идея фикс, как

наваждение. В результате это слово обрастает таким количеством значений и смысловых оттенков, что его уже невозможно перевести, например, на русский язык, только словом «дух»; это еще и «ум», и «интеллект», и «интеллигентность», и «культура» — вся сфера духовного, «идеального». И, по убеждению Музиля, вся эта сфера безнадежно себя дискредитировала. Она, во-первых, оказывается повсюду полой, лишенной какого бы то ни было реального содержательного обеспечения. Ее вроде бы «зримое» воплощение — «параллельная акция» — не может обрести даже минимального позитивного смысла. «Акция» обрастает все большим количеством участников, все они, на разные лады склоняя слово Geist, ищут для акции «идею» — но ничего не могут ни придумать, ни уловить, «все идет как заведено». Акция громоздкой, неповоротливой телегой медленно, нудно везет героев и читателя вперед.

Но есть и во-вторых. На более глубоком уровне вся эта суета оказывается не просто затянувшейся бессмыслицей. Музилевские герои перетряхивают в своих бесконечных дискуссиях весь идейный багаж Европы, накопленный ею к этому моменту, апеллируют к самым разным «высоким» идеям; причем они не просто пересказывают или интерпретируют идеи — нет, они без всяких кавычек, уже автоматически цитируют целые пассажи из модных трактатов конца века о душе, о морали, об эросе. А поскольку все эти люди ничтожны и карикатурны, карикатурными и пошлыми неминуемо становятся в их устах все перебираемые ими «возвышенные» идеи. Телега превращается в размалеванный пустозвонный балаган.

Но зонд музилевского анализа проникает глубже. В Габсбургской империи не просто все перемешалось — в этой атмосфере всеобщей «разболтанности» есть и определенное целенаправленное внутреннее движение. В фантастических мечтаниях юного недоучки Ганса Зеппа о «человеке действия» явственно слышны и шовинистически-великогерманские, и расистские, фашистские ноты. Весь балаган неудержимо несется к пропасти — к войне.

Музиль постоянно варьировал в дневниках, в набросках к роману эту мысль: логическим завершением всего развития должна стать катастрофа, война. Но поскольку Музиль писал роман в 30-е годы, на исторические воспоминания накладывались и писательские впечатления от современности. Роман приобретает новое измерение. Читая сейчас вторую его половину, забываешь порой о том, какая эпоха здесь изображается, к какой войне движется судимый писателем мир: к той, первой, или ко второй, — столь внушительны аналогии и ассоциации, столь незаметны анахронические сдвиги.

Музиль не зря тайно соперничал с Томасом Манном. Великий современник все его опережал. Было искушение декадансом в «Будденброках» и ранних новеллах Манна, было искушение ирра-

ционализмом и стихией инстинкта в «Смерти в Венеции», был духовный баланс эпохи (и тоже с первой мировой войной под занавес!) в «Волшебной горе». Но в главном своем романе Музиль Томаса Манна в чем-то существенном и предварил: композиционная модель сопряжения, наложения друг на друга двух эпох, установления роковой причинно-следственной связи между ними — прежде чем получить блистательное воплощение в «Докторе Фаустусе», она уже вынашивалась, создавалась в уединении музильевского кабинета.

В отношении к буржуазному миру и его идеологии Музиль выдерживает ровно-иронический тон — не сокрушает тех громовыми инвективами, а разлагает ядом иронии. Достаточно сравнить напряженные схватки идеологических принципов в «Волшебной горе», грозную накаленность атмосферы в «Докторе Фаустусе» с неторопливым потоком бесстрастного, всеразбедающего скепсиса в «Человеке без свойств». Но относительно конечного приговора, выносимого Музилем старому миру, не надо обманываться: он отрицателен абсолютно. Томас Манн еще мог уповать на гуманистическую традицию бюргерства («...слепо идеализирует всех этих купцов», — написал в сердцах Музиль о «Будденброках»). Наш автор не видит у буржуазного мира традиций, достойных сохранения.

Но нет в музильевском отрицании и нигилистической бравады, ниспровергающего самодовольства. Если мир «параллельной акции» предстает в романе как гигантский мировоззренческий фарс, то маячащая впереди катастрофа все настойчивей — по мере развития действия — напоминает о трагических последствиях этого фарса. И уж особенно отчетливо трагизм ситуации обнаруживается там, где от карусельного вращения «акции» писательский взгляд устремляется вовне, в «неофициальный» мир.

С самого начала в романе осуществляется иная, так сказать, уже авторская параллельная акция: эфемерная игра привилегированных интеллектуалов сопровождается жестокой историей бродяги Мосбруггера, ожидающего в тюрьме приговора за очередное убийство. Контрастный смысл этой истории демонстративен: духовному разброду в салоне Диотимы противостоит здесь подлинно трагический разрыв в реальном человеческом бытии — как грозное и неотвратимое свидетельство бессилия всех перебираемых в этом салоне «душеспасительных» рецептов, всей этой миссионерской суеты. Но не менее важно тут и другое: музильевские интеллектуалы и «духонискатели» как зачарованные следят за судьбой Мосбруггера не потому, само собой разумеется, что они испытывают сострадание, будь то к самому этому жалкому, обреченному на смерть душевнобольному или к его жертвам. Напротив, как раз сострадания тут, собственно, и нет, и вообще все мыслимые в данном случае человеческие реакции искривлены, искажены.

Как и в «Тёрлесе», образ главного героя в «Человеке без свойств» во многом автобиографичен. В ретроспективном изображении прежней, до «акции», жизни Ульриха варьируются обстоятельства духовной, да и «анкетной» биографии Музиля. В самой «акции» Ульрих явно выступает как «полпред» автора: его собственно сюжетная роль в ней пассивна, даже несколько странна, ибо он, презирая с самого начала всю эту околодукховную суету, тем не менее исправно в ней участвует; но Музилю нужен был «свой глаз» в этой среде, и он, так сказать, заставил Ульриха терпеть ее. Наконец, многочисленные, одна другую сменяющие утопии Ульриха, как бы иронически они иной раз ни подавались с самого начала и каков бы ни был конец каждой из них, аргументируются так увлеченно и пристрастно, что мы чувствуем: это — наиболее личное; здесь бьется над проблемой Музиль-утопист, фанатик идеи «возможности».

Ульрих, разочаровавшись во всех прежних попытках и насмотревшись на суету «акции», все решительней определяет для себя статус «человека без свойств» — человека, принципиально противопоставившего себя современному веку и настроившегося на «чувство возможного», на новые «попытки», причем на попытки именно «нешаблонные», небуржуазные. Снова и снова подступает Музиль к описанию «иного состояния», привлекая к этому поистине гигантский терминологический аппарат идеалистической философской традиции.

Но по сути исходные основания этой утопии не так уж сложны и не обязательно требуют мистического лексикона для своего описания — достаточно было бы психологического. Сам Ульрих ведет ее происхождение от одного эпизода своей юности, когда он, двадцатилетний лейтенант, влюбился в женщину старше его годами, «госпожу майоршу», но после первого же поцелуя в смятении чувств взял отпуск, уехал на остров и там, в одиночестве, «переживал» свое состояние. История с госпожой майоршей на этом, собственно, и закончилась, то было всего лишь мгновение юношеской влюбленности, но в этом-то и вся суть. Как продлить это мгновение, как сохранить навсегда состояние вызванной им возвышенной вибрации всех чувств, сделать его постоянным образом жизни — вот проблема и Ульриха, и Музиля. Этот подъем души должен опровергать весь предшествующий строй жизни, всю систему традиционных форм бытия, воспринимаемую и отрицаемую Музилем как достояние ненавистного ему буржуазного века, этой «неудавшейся господней попытки». Мир музильевской утопии существует прежде всего как антимир; без этого он не может быть даже и мыслим; больше того — мир, питаемый одним лишь отрицанием, только и может быть мыслим, но не осуществим; малейшее дыхание реаль-

ности эту конструкцию разрушит, сколь бы тщательно и долго она на таком основании ни возводилась.

Согласно указанной выше «технологии» своей утопии, Музиль подставляет Ульриху повод, в котором наиболее активна энергия отталкивания от традиционных норм, — искушение инцестом. Идея расторжения всех запретов морали здесь заострена в крайней степени. Но чувство обреченности изначально витает над этой утопией, ибо мечта о любви как некоем самоотрешении, расширении собственного «я», выходе за его пределы при такой попытке ее реализации замыкается, по сути, в кругу того же «я». Мотив инцеста в романе — это сгущенный символ безысходности индивидуалистического бунта.

Об этот подводный риф и разбивается авантюра Ульриха и Агаты. Они-то ищут «всеобъемлющей» любви, они мечтают о любви к ближнему, ко всем людям, но снова и снова убеждаются в своей органической неспособности любить, неспособности разорвать заклятый круг. «Любишь все и ничего в отдельности!» — горестно восклицает Ульрих в минуту одного из таких прозрений. Музиль показывает крах индивидуалистических утопий. Причем он говорит не просто об индивидуализме, а об «асоциальности», «антисоциальности». В бунтарстве Ульриха и Агаты он постоянно подчеркивает эту внутреннюю основу как в конечном счете несостоятельную.

«Индивидуализм идет к концу... Система Ульриха в конце дезавуирована, но и система мира тоже...» Музиль — «индивидуалист, ощущающий собственную уязвимость»; во всяком случае, безжалостный диагност недугов буржуазного сознания и мира; один из самых упорных фанатиков утопии, мечты о цельном человеке, чья душа была бы раскрыта навстречу достойному миру и достойным людям.

* * *

«И открылись ему глубочайшие опасности, таящиеся во всяком искусстве, понял он глубочайшее одиночество всякого человека, предназначенного к искусству, понял это исконное его одиночество, влекущее его еще глубже в искусство и в бессловесность прекрасного, и он понял, что в большинстве своем все художники разбиваются об это одиночество, ослепленные одиночеством, слепые к божественной красоте мира, слепые к божественной красоте человека, — они, опьяненные одиночеством, способны видеть только собственное свое богоподобие, как будто оно есть ими одними заслуженное отличие, и потому они все больше и больше единственный смысл творчества видят в жадном до славы самообожествлении, предавая идею божественности и предавая идею искусства... Это не путь, а видимость пути, выход из одиночества, но не приход

к человеческой общности, которой жаждет истинное искусство в своем стремлении к человечности...»

Это говорит не Гёте и не Томас Манн в романе «Лотта в Веймаре». Это говорит о себе Публий Вергилий Марон, римский поэт, герой романа **Германа Броха (1886—1951)** «Смерть Вергилия», опубликованного в 1945 г.

Созвучие основных мотивов обоих романов очевидно. И это происходит не оттого, что Брех сознательно стремился к такому созвучию, а оттого, что оба романа рождены одним и тем же временем, хотя оба писателя обращаются к разным историческим эпохам, к разным художникам. Этот факт еще раз наглядно свидетельствует, что в данном случае время написания романа играет не менее важную роль, чем время, о котором роман написан, и что этот жанр у писателей немецкого языка в 30—40-е годы был прежде всего выражением определенного этапа художественного самосознания. Рассказывая о возникновении замысла своего романа, Брех говорил: «Великих духов прошлого не вызывают намеренно: если уж они приходят, то приходят бесшумно, с черного хода, — посланцы «случая», того случая, который так близок «чуду», что его по праву можно назвать источником всякой неподдельности. То, что мысль о Вергилии пришла ко мне случайно, как-то успокаивает меня, как бы укрепляет меня в убеждении, что я создал здесь не просто беллетристику».

Знаменательна и сама история романа: в 1937 г. Брех написал для венского радио небольшую новеллу «Возвращение Вергилия», в которой пытался решить волновавшую его проблему «литературы на закате культуры»; после аншлюса Австрии Брех был брошен нацистами в тюрьму, и там у него оформился замысел большого эпического произведения на эту тему; освобожденный из тюрьмы по ходатайству писателей, Брех эмигрировал в Англию, потом переехал в США; и в годы эмиграции он отложил в сторону все остальные планы, чтобы написать этот свой главный роман, итог своего писательского пути¹.

Временные рамки романа ограничиваются восемнадцатью последними часами жизни великого римского поэта, но за ними встает и вся прошлая жизнь Вергилия. Читая роман, мы в строгой синхронности проходим путь последнего предсмертного озарения, посетившего Вергилия, — проходим через начало его, когда больного поэта на корабле императорской эскадры везут к гавани, когда его несут на носилках сквозь ликующую толпу, собравшуюся чествовать Октавиана Августа, проходим через лихорадочную смену полубредовых видений и трезвых раздумий последней ночи Вергилия в

¹ Трилогия «Лунатики» (1932), «Невиновные. Роман в одиннадцати новеллах» (1950) и др.

императорском дворце, через его предсмертные беседы с друзьями и с императором. В волнообразных приливах и отливах меркнувшего сознания поэта совершается последний расчет его с прошлым, грандиозная переоценка ценностей, рождается новое, уже надвременное сознание, всеобъемлющее измерение бессмертия, и этому возвышению над временем соответствует взволнованная возвышенность авторской речи, та величаявая отрешенность слога, которую романтический XIX век мог бы назвать божественной.

Сознание трагического несоответствия между высоким гуманным предназначением искусства и его реальными свершениями открывается Вергилию в последние часы его жизни. Вызванное предчувствием конца, оно повергает поэта в мучительные, поистине душераздирающие сомнения. Но прозрение Вергилия — это не только результат сугубо внутреннего духовного процесса, не только чисто психологический феномен обострения чувств перед смертью; на этот процесс накладывается могучий встречный поток последних впечатлений от реальной жизни, и высочайшее художественное мастерство Броча проявляется в том, с какой поразительной, почти медицинской точностью он запечатлевает это взаимодействие внешнего мира и бессильно раскрытой навстречу ему, как бы обнаженной души умирающего поэта.

Первая часть романа представляет собой картину этого взаимодействия, в котором активизация сознания Вергилия происходит при его почти абсолютной физической неподвижности и беспомощности — он только везом и несом, он как бы приподнят над миром на своих носилках, он плывет над ним. Оттого что он смертельно болен и слаб, он особенно незащищен против наплыва внешних впечатлений, против обрушивающихся на него звуков, красок, запахов земного мира, — ему некуда укрыться, как бы он этого ни желал, а самое главное — Вергилий осознает здесь, что для него невозможно укрытие не только физическое, но и этическое; он оказывается лицом к лицу не просто с орущей толпой — он вдруг впервые в жизни оказывается лицом к лицу со всей неустроенностью, со всей трагичностью этого мира.

Поначалу в сознании Вергилия просыпается внезапная острая тоска по своему безмятежному детству в селенье близ Мантуи, когда он был сыном простого гончара, а не великим поэтом, брошенным в гущу мирской суеты, «он был сыном земли, любил покой и мир земного бытия, и ему подошел простой и прочный быт крестьян, ему самим его происхождением могло и должно было быть суждено осесть, остаться...». Этот мотив будет потом возвращаться в романе, и его воплощением станет образ крестьянского мальчика Лисания, сопутствующий всем последним мыслям умирающего поэта, — символ его безмятежного детства, его давно забытое и лишь перед смертью к нему возвращающееся собственное «я».

Но это — лишь первое в ряду предсмертных прозрений поэта. Слушая мерный плеск весел внизу, где гребут закованные в цепи рабы, слушая буйный гвалт пиршества наверху, где насыщаются и не могут насытиться придворные из свиты Августа, Вергилий не только сравнивает свою судьбу с судьбой прикованных к веслам рабов, но и испытывает вдруг чувство острого отвращения к придворным и сомнения в пользе своего поэтического труда. Все больше проникаясь отвращением и к своей собственной роли придворного поэта, любимца Августа, Вергилий придет к жестокому, но как будто единственно возможному для него решению — сжечь «Энеиду».

Было бы слишком большим упрощением истолковать главную дилемму Вергилия как просто разрыв с аристократией и возвращение к народным корням, к истокам. Народ для Вергилия, как, в общем, и для Гёте у Томаса Манна, — это как будто неразрешимо противоречивое соединение естественности и жестокого неразумия. Существующий в идеальном представлении Вергилия как единственно надежная питательная почва для подлинно бессмертного искусства, как источник живительной силы, народ при каждом реальном соприкосновении с ним поэта оказывается слепой, страшной в своей слепоте массой. Идиллические мечты о потерянном рае деревенской общины — это именно мечты, а реальность — угрожающая, орущая, способная на все толпа. В изображении этой последней явно звучат современные ноты — параллельно с работой над романом Брех занимался проблемами психологии толпы, воспринимая фашизм прежде всего как явление массового психоза. Но толпа вызывает у Вергилия не только инстинктивный ужас, но и сострадание; больше того, именно здесь он начинает особо остро воспринимать свой долг перед ней, свою огромную ответственность поэта.

Ключевая сцена этой части романа — сцена в «квартале трущоб», и здесь вергилиево «познание народа» приобретает наиболее четкую социальную определенность. Как сквозь строй, идет роскошный кортеж сквозь бедность, нищету, сквозь брань и злобные насмешки женщин, высовывающихся из окон, и Вергилия затопляет чувство стыда, сознание пустоты и суетности своего существования и своей поэзии перед лицом неизбежного народного горя. Вергилию открывается призрачность всех высокомерных представлений о надвременности поэзии, и он почти физически ощущает, как поток реального бытия со всей его обнаженной безысходностью, людской нищетой, людскими страданиями насильственно втягивает его в себя, срывает с высот и погружает туда, откуда он вознамерился было бежать в сферы красоты и поэзии.

Вергилий приходит к глубочайшим сомнениям в смысле своего искусства, которое представляется ему теперь лишь тщеславным и трусливым бегством от реальности, безумным самообольщением

чистой красоты, чуждой человеческим страданиям и потому — «жестокой». Брох подчеркнуто оформляет это прозрение Вергилия в свободных стихах, которые он вплетает в свою и без того ритмизованную, лирическим потоком льющуюся прозу:

...и, как призрачная забава, раскрывается человеку
искусство, служащее одной Красоте
и потому равнодушное,
непреклонное к людскому горю, ибо оно для него
всего лишь бренность, всего лишь
слово, цвет, звук или камень,
всего лишь повод, чтоб искать Красоту...
и без конца повторяется, без конца повторяется игра,
но все ж изначально суждено ей пресечься,
ибо лишь человеческое — божественно...

Когда Вергилий в своем уже неудержимом стремлении низвергнуть все до единого фасады и кулисы «абсолютного искусства» обрушивается на «смех» — на этот «жалкий эрзац утраченной веры в познание, логический конец всякого бегства в мир красоты, конец всякой игры в красоту», — то нетрудно заметить здесь в общем ту же самую критику «убийственной иронии», которую мы видели в романе о Гёте. Мотив «холода», играющий такую большую роль в «Лотте» (и тем более в «Докторе Фаустусе»), звучит столь же определенно и в «Смерти Вергилия»: «Все, что он воспевал, было пусто и поло, и пустой и полой была даже «Энеида» — поэт и поэма равно ограничены собственным холодным кругом». Вергилий вспоминает Гиерию Плотию, женщину, которую он когда-то любил, — или думал, что любил, но оставил, потому что боялся земных уз, следуя зову искусства. Это, в сущности, то же самое, в чем упрекает Томас Манн своего героя и что придает такой тревожный дополнительный смысл любовным приключениям Гёте в романе, та же «боязнь семейных уз», то же стремление «просто искать в любви красоту». И Манн, и Брох связывают этот эстетизм с утраченной способностью любить людей вообще. Продолжая свои раздумья о Гиерии Плотии, Вергилий формулирует закон такой любви — «брать на себя чужую судьбу» — и заключает: «Не способен он был включиться ни в какую живую человеческую общность, еще менее был способен взять на себя судьбу другого живого существа... люди были для него мертвецами, он брал их как строительный материал, как камни для созидания мертвенно-холодной и застывшей красоты».

В романе Броча существует и еще одно измерение: большую роль в нем играет представление о Вергилии как о предтече христианства. В конечном счете прозрение Вергилия венчается именно этим обращением к Богу, все предшествующие этапы оказываются как бы промежуточными станциями на этом пути. В христианской идее Бога для Вергилия важнее всего завет любви к ближнему и искупительной жертвы ради него. Для него «возвращение к божественному» есть форма «возвращения к человеческому», а не воз-

вышения над ним. Не случайно после самых страстных слов об этом возвращении к человеку через Бога в сознании Вергилия вновь вспыхивает реальное, конкретное имя — имя Плотии.

Но, как ни благодатна религиозная идея Вергилия с этической точки зрения, она обнаруживает всю свою беспомощность и иллюзорность, когда сталкивается с конкретной, практической механикой социального поведения человека. Это происходит в ключевом эпизоде романа — в сцене разговора Вергилия с императором Октавианом Августом.

Октавиан приходит к Вергилию, чтобы отговорить его от безумного замысла сжечь «Энеиду». Спор сначала идет об общественной значимости поэмы Вергилия и всего его творчества. Октавиан не может понять неожиданного самоуничтожения Вергилия, а тот терпеливо, как ребенку, втолковывает императору простую осенившую его истину, которая и представляется ему конечной мудростью смертного мира и последним его, Вергилия, человеческим долгом на этой земле: «О Цезарь, для познания жизни не нужна поэзия... Для пространства Рима, для времени его, как ты выразился, Саллюстий и Ливий, право же, нужнее моих песнопений, и будь я простым крестьянином — вернее сказать, доведись мне им стать, — я бы счел, к примеру, труд досточтимого Варрона для познания земледелия бесконечно важнее моих «Георгик»... Что мы, поэты, рядом с ними! Не в обиду моим собратьям будь сказано: от дифирамбов невелик прок; а уж в деле познания тем более».

В вергилиевом категорическом отрицании поэзии, заставляющем вспомнить безоговорочный моральный ригоризм позднего Толстого, бросается в глаза одна характерная особенность. Он часто говорит о поэзии и искусстве вообще, но конкретно он всегда имеет в виду прежде всего свою поэзию, свое искусство, и отвергает он его именно потому, что основной его смысл видит в «восхвалении», а не в служении конкретному благу человечества. Несколько раньше Вергилий в разговоре со своими друзьями Плотием и Луцием Варием провел четкую грань между собой и другими поэтами: «Гораций! Ах, он-то был солдатом и сражался за Рим; он готов был пожертвовать собой ради реальности Рима — отсюда, наверное, и та поразительная неподдельность, что снова и снова прорывается в его стихах... Эсхил простым солдатом сражался при Марафоне и Саламине; Публий Вергилий Марон не сражался ни за что». Он с уважением говорит о любовной лирике поэтов нового поколения — Тибулла и Проперция, готов признать более достойной любую другую профессию — врача, гончара, земледельца, но не поэта.

Человек незаурядного ума, рационального расчета и цепкой практической хватки, Октавиан начинает свою атаку, безошибочно определив самое уязвимое место в позиции Вергилия. Дело в том, что Вергилий, беспощадный и бескомпромиссный в отрицании своего искусства, всякий раз, когда Цезарь пытается выяснить его,

так сказать, положительную программу, становится неуверенным и колеблющимся. Он говорит здесь не столько о том, что целью истинного искусства является благо человека, сколько о «познании смерти» как главном смысле всякого искусства. Отвергая идею чистой красоты как «далекую от реальности», как жестокую и антигуманную, он ставит на ее место не менее далекую от реальности мистическую идею. Но ведь он все-таки печется о благе страны и народа, он так убежденно говорит о необходимости возвращения искусства к человеку! И Цезарь идет в атаку, используя оружие своего оппонента: «У народа, я полагаю, иное представление о целях поэзии. Он ищет в ней красоту, он ищет в ней истину».

С этого момента Октавиан настойчиво и последовательно использует этот аргумент — народное благо, и он пользуется им с тем большей уверенностью, что сам же Вергилий неоднократно за время этого разговора признает его, Цезаря, огромные практические заслуги перед народом, перед государством, перед Римом. Но спор этот ведется, в изображении Броха, на разных, не соприкасающихся уровнях, на разных языках. Октавиан, говоря о народном благе, имеет в виду практическое благосостояние государства; для Вергилия благо народа как цель поэзии — это прежде всего трансцендентное духовное благо, религиозность, познание истины в любви и смерти, за гранью конкретных человеческих нужд. Практический ум Цезаря отбрасывает эти рассуждения именно как непрактичные, не от мира сего, как заумный каприз умирающего поэта, — Вергилий уже не может опуститься с высот своего религиозного прозрения в сферу практической пользы. Для него это — «поверхностное познание».

Исходя из этой практической пользы, Октавиан развивает целую теорию просвещенного деспотизма применительно к условиям Римской империи того времени. Он призывает Вергилия вернуться к «реальности будней», напоминает о его долге перед народом и государством, но постепенно в его слова о «народном благе» врываются нетерпеливые, повелительные ноты, и вместо гуманного, просвещенного монарха, каким Октавиан хочет казаться, перед нами предстает расчетливый и жестокий диктатор классического формата. Пренебрежительно отзываясь о народе как о неразумной массе, которую прежде всего надо для ее же блага приучить к повиновению и держать в узде, Октавиан формулирует свое представление о долге, и в нем слышны уже отчетливо современные ноты.

Все слабей, все беспомощней перед этим напором четкой и жестокой уверенности туманные возражения Вергилия, его слова о бренности всего земного, о познании истины в смерти и смирении. Характерно, что при этом споре в мыслях Вергилия незримо присутствует символическая фигура раба, к которой он не раз обращается за поддержкой; но и раб не противопоставляет агрессивному напору Октавиана ничего, кроме стоического смирения: «Мы воскреснем в духе, ибо каждая темница для нас — новая свобода».

Моральная правота здесь, конечно, на стороне Вергилия и раба, но она так бессильна в своей отрешенности, в своей трансценденности, в своем смирении, что фактически побеждает в этом споре Октавиан. Измученный, усталый Вергилий отказывается от того, ради чего начался этот изнурительный для него спор, — он отдает Цезарю «Энеиду».

Но тут-то и совершает Вергилий свою подлинную жертву во имя человечества: да, «Энеиду» он не сожжет, да, в философском споре он не переубедил Августа, и ларец с рукописью поэмы императорские слуги уносят из комнаты — трофей для Октавиана, похоронный кортеж для поэта, — но поэт выдвигает теперь маленькое условие, даже не условие, а почтительную просьбу: за этот дар Август да соблаговолит после смерти Вергилия, в обход собственного закона, отпустить на волю его рабов.

Октавиан ошеломлен мизерностью этой просьбы. Он, конечно, выполнит ее с легкостью — что ему стоит! — но он никогда не поймет, что здесь-то и была настоящая победа Вергилия: не выиграв философского спора, не отстояв, не доказав своего права сжечь «Энеиду», он все равно, только он назначает ей истинную моральную цену: уж если не сжечь поэму для доказательства своего прозрения, то хоть выкупить за нее немногих своих рабов. Дело не в судьбе поэмы — дело в сознании поэта. Последнее практическое деяние Вергилия все равно утверждает высокую идею примата человечности над искусством. И когда Вергилий последние остатки воли употребляет на то, чтобы продиктовать своим друзьям измененный текст завещания, в котором он отпускает на волю своих рабов и отдает им часть своего состояния, им движет одна эта мысль — долг человека выше долга писателя.

Литература

Кафка Ф. Процесс. Превращение.

Музиль Р. Человек без свойств.

Брох Г. Смерть Вергилия.

Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.

От викторианства к XX веку

Восьмидесятые годы были ознаменованы крайним обострением политической, социальной и интеллектуальной активности англичан. Викторианское общество столкнулось с необходимостью обновления и реформирования нации, технический и научный прогресс не принес счастья ни богатым, ни бедным, обнажив противоречия, поляризовав социальные силы и развязав целую серию колониальных войн, тоже не разрешивших противоречий.

«Человеческая душа убывала», накопление негативных качеств в некогда процветавшем обществе активизировало интеллектуальную реформистскую идею. В 1884 г. возникло «Фабианское общество», которое было озабочено идеей предотвращения дальнейших социальных конфликтов и классовых конфронтаций. Члены общества писали памфлеты и трактаты. Среди фабианцев был и Шоу, привлеченный идеей мирного и постепенного преобразования общества путем воздействия как на бедных, так и на богатых. Утопические, реформистские идеи углублялись за счет усиления чисто метафизического элемента, поисков новой духовности, исправления собственнического инстинкта, ослабления эгоизма и себялюбия. Социализм снова появился в Англии, возникли Социал-демократическая федерация, Социалистическая лига.

Эстетизм и дендизм явились реакцией на викторианство, на натурализм, на прагматизм, на изменение сознания под влиянием естественных наук. Ч. Дарвин («Происхождение видов путем естественного отбора», 1859), Г. Спенсер положили начало эволюционной теории, которая не была бы так популярна, если бы не вытекающая из нее социально-этическая система. «Принципы социологии» (1876—1896), «Принципы этики» (1879—1893), а также другие работы Спенсера развивали идеи, отличные от викторианских доктрин, обеспечивающих человеку гармоничные отношения с обществом.

Восьмидесятые годы в английской литературе ознаменованы доминирующим влиянием двух художников слова — **Джордж Элиот (1819—1880)** и **Джорджа Мередита (1828—1909)**. К тому времени были созданы «Карьера Бьючемпа» (1876) и «Эгоист» (1879) Мередита — произведения, в которых выступает герой, отличный от викторианского типа — лишенный привычного юношеского максимализма и идеализма, думающий о карьере, умеющий сочетать прагматизм с воспринимаемыми как бы по инерции викторианскими этическими нормами поведения. Герои внешне привлекательны — и Невилл и сэр Уиллогби Пэттерн обладают умом и тактом, образованием и манерами, они умеют нравиться женщинам, окружены друзьями, доброжелателями и злыми искусителями. Но судьбы их складываются несчастливо, достоинства первого стоят ему жизни, а эгоизм второго заставляет почувствовать всю глубину своего страшного порока, отталкивающего от него нормальных людей. И хотя Джордж Элиот умерла в 1880 г., ее знаменитые романы «Мидлмарч» (1872) и «Дэниэл Деронда» (1876) продолжали привлекать внимание современников.

Именно в 80-е годы происходит расслоение английского романа на старый, викторианский, и новый, предвещающий другую эпоху. Викторианская эпоха выдвинула роман на первое место, она провозгласила художническую свободу основой и доминантой творче-

ства. Возросла роль женщин-писательниц, что побудило Джордж Элиот обратиться к этому уже существующему феномену для специального аналитического и критического рассмотрения в работе «Глупые романы, написанные дамами-писательницами».

Восьмидесятые годы — важная веха в развитии английского романа еще и потому, что прошло десять лет с принятия актов об образовании, предусматривающих всеобщее начальное образование. Социально-психологические последствия этих документов трудно переоценить, поскольку существенно обновилась читательская аудитория, менялся книжный рынок, другим становилось отношение писателя к роману. Именно в эти годы появилось огромное количество манифестов и эссе о смысле искусства, его назначении. Многостраничный, объемный викторианский роман вытесняется компактным изданием. Преобладает так называемый короткий роман, начало которому было положено еще в XVIII в. Для него требовались тщательный отбор событий и героев, мастерское владение интригой. Можно сказать, что филдинговская формулировка романа «Комическая эпическая поэма в прозе» была изменена коллинзовским определением, подчеркивающим смысл изменений в читательской аудитории — «заставить смеяться, плакать, ждать».

В соответствии с разделением английского викторианского романа на «старый» и «новый» можно выделить авторов, все еще продолжающих писать в старой викторианской традиции, хотя и с некоторыми поправками на современность. Например, **Томаса Харди (1840—1928)** с его романами «характеров и среды», серией произведений, начатых в 70-е годы. Роман «Отчаянные средства» был опубликован в 1871 г., карьера романиста закончилась двадцать пять лет спустя, когда был создан роман «Джуд Незаметный». Так же как и Мередит, Харди считал поэзию своим главным занятием и обратился к жанру романа только потому, что это была современная и господствующая литературная форма. При сравнении с Золя, Флобером, Толстым он проигрывает своим старомодным повествовательным стилем. Его отличает, однако, весьма оригинальная интерпретация художественной прозы, основанная на поэтическом лирическом ритме. Не случайно он считал себя, как, впрочем, и всех повествователей, «старыми мореходами», поскольку лирическая поэзия основана на внутренней мелодике баллады, народной поэзии и музыки.

Романы Харди «Под деревом зеленым» (1872), «Вдали от шумной толпы» (1874), «Возвращение на родину» (1878), «Мэр Кэстербриджа» (1886), «Жители лесов» (1887), «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891), «Джуд Незаметный» (1895) составили серию так называемых уэссекских романов или романов «характеров и среды». Оживив, подобно Скотту, давно забытый регион Англии Уэссекс, Харди акцентирует необходимость связи современного человека со своим

прошлым, с корнями. Человеческая природа интересует его больше всего в соотносении со средой — понятием, которое включает времена года, традиционные ремесла и занятия. Он не был историческим романистом, но он воскресил исторические события и людей, заставив их жить вне времени, в универсуме, огромном и формализованном, как миф. Харди пессимистично смотрел на прогресс, с тоской глядел вслед уходящей патриархальной Англии, но он не был консерватором и ретроградом. Он видел в человеческой природе мощное интуитивное, подсознательное начало, глубоко связанное с могучими вечными силами природы. В оригинальной интерпретации язычества Харди находил оправдание честолюбивым устремлениям Юстасии Вэй. Преступление против естественной морали приводит мэра Кэстербриджа к трагической судьбе. Философский пессимизм Харди обусловлен его пониманием несовершенства человеческой природы, все дальше и дальше отступающей от более совершенной и справедливой природы.

Трагические характеры Харди несут печать лиризма и поэзии, они противопоставлены современному миру в разной степени, отдалены от родной почвы. Случайность, неожиданный ход событий (продажа собственного ребенка Майклом Хенчардом, убийство Алека д'Эрбервилля, смерть матери Клайма) делают сюжеты Харди порой недостаточно убедительными, но общий замысел и рисунок поражают самобытностью, а величие концепции, космические размеры трагедии главных персонажей компенсируют недостаток психологизма, столь свойственного, например, героям Элиот. Значительность трагических персонажей Харди проистекает от непредсказуемости их действий и поступков, вырванных из обычного эмоционального настроения, поэтическая их наполненность происходит за счет высвечивания исконной примитивно-природной структуры характера.

Расширительное толкование реализма, рожденное в этот переходный период (велика была роль Генри Джеймса), означало не поиски правдоподобия, а «узнавание» сути реальности, отход к аналитической интерпретации отобранных фактов реальности. Не случайно Стивенсон писал: «Роман не простая имитация действительности, точность копирования которой должна быть проверена, но упрощение некоторой стороны или аспекта жизни». Трансформация реальности в искусстве определяла и романтиков, и реалистов в переходный период, когда вера в Бога существенно пошатнулась и пессимистическая сторона прогресса отчетливо давала о себе знать в измелчании человеческой природы и «убывании души» (Д. С. Милль).

Д. Стивенсон (1850—1894), Д. Р. Гиссинг (1857—1903) и Д. О. Мур (1852—1933) были среди тех представителей молодого поколения, которые, с одной стороны, подхватили формулировку

Коллинза о романе, с другой — находясь в тесном контакте с европейскими веяниями, должны были существенно обновить викторианский роман, подготовив его к вступлению в XX век. Слава Стивенсона была несколько тусклой, хотя вместе с Р. Киплингом, А. Конан-Дойлем и Хаггардом он является видным представителем неоромантизма. Неоромантизм имел дело с личностью, находящейся в экстремальной ситуации, на пороге морального кризиса, серьезного выбора, но всегда при множественности и относительности моральных критериев.

Отдавая должное заслугам Стивенсона как серьезного писателя, нашедшего свой экзотический материал на острове Самоа, английский критик У. Аллен заметил, что главное достижение его как романиста состоит в том, что он «устроил брак Флобера и Дюма», причем последний считается условным символом романтических приключений. Романы «Похищенный» (1886), «Остров сокровищ» (1883) и «Черная стрела» (1888) написаны как будто бы для юношества. Однако в «Новых арабских ночах» (1882), «Хозяине Баллантрэ» (1886) и особенно в «Странной истории доктора Джекиля и мистера Хайда» (1886) появляются черты, которые свидетельствуют о развитии Стивенсоном темы дуализма человеческой природы, расщепления личности на героя и антигероя, на моральное и аморальное, гуманное и антигуманное. Диалектика расщепленной личности такова, что незаметное и небольшое может приносить гораздо больше зла и несчастья людям, чем видимое и благонамеренное. Элементы детектива, расследования преступлений и загадочных превращений человеческой личности несомненно связаны у Стивенсона с новыми целями литературы, точнее романа, — заставить читателя «смеяться, плакать, ждать».

Стивенсон много размышлял о реализме, назначении литературы, искусстве романа, он полемицировал с Золя, ратовал за рациональное использование функций воображения. Он выделял пассивные и активные добродетели и отдавал предпочтение последним. Вот почему он так ценил Дюма и его энергичных героев, вечно гонящихся на счастье.

Примечательной чертой переходного периода является специализация жанров романа, возникают детективы, исторические романтические произведения, фантастические, приключенческие романы, и все они в разной степени драматизируются. Интенсификация интриги и характера осуществляется при уточнении и детализации психологической характеристики. Последнее очевидно заимствовано у Джейн Остен, любимой писательницы королевы Виктории, которую будет высоко ценить и В. Вулф.

Заключительным аккордом, подводящим итоги развивающемуся в викторианскую пору процессу распространения религиозных сомнений и ересей, разочарований, ведущих к гнетущему интеллек-

туальному и духовному одиночеству, была книга Марка Резерфорда, писавшего под псевдонимом Уильяма Хейла Уайта (1831—1913). Он родился в семье религиозного диссидента, пережил тяжелое моральное потрясение и утратил веру вообще.

«Автобиография Марка Резерфорда, диссидентского священника» (1881) — яркий документ переходного времени, не просто свидетельствующий о веротерпимости и свободе выбора; главное достоинство этой книги заключается в том, что она сделала религиозное диссидентство предметом пристального рассмотрения не как нечто эксцентричное и из ряда вон выходящее, но как часть общего потока религиозной мысли, сомнений в своеобразную эпоху перехода от системы уже исчерпавших себя ценностей к системе складывающихся, но не сложившихся. Честное прямое отражение духовного состояния общества в произведении, сочетающем черты художественного и документального, доказывает, что второстепенные писатели порой могут острее чувствовать необходимость перемен и доминирующие тенденции эпохи, чем их знаменитые соотечественники.

Роман, укрепившийся как лидирующий жанр литературы, явился средоточием неиспользованных и скрытых возможностей. К нему обращались десятки и десятки писателей, наводнивших в последние два десятилетия XIX в. книжный рынок Великобритании.

Преждевременная, хотя и серьезная попытка заявить о существовании национальной школы натуралистов была сделана Д. Элиот еще в конце 50-х годов. Она увенчалась относительным успехом в творчестве Д. Р. Гиссинга, а также Д. О. Мура. Впрочем, их отношения с натурализмом и реакция на французский натурализм, составивший влиятельную школу, были различны. Оба испытали сильное русское влияние: Гиссинг — Тургенева, Мур — Тургенева и Достоевского. Наиболее известные романы Гиссинга: «Деклассированные» (1884), «Тирца» (1887), «Новая Граб-стрит» (1891) — далеко не исчерпывают список всего созданного этим весьма плодовитым писателем, другом Г. Уэллса, в нем и исторические романы, и мелодраматические, и психологические, и полудетективные. Не оцененный в полной мере своими соотечественниками, забытый почти на полвека после своей смерти, он вдруг опять привлек к себе внимание в Англии и США в 60-е годы не только как писатель, подражающий континентальному стилю, но как художник, творческие искания которого отразили объективную историю развития многочисленных течений и направлений, школ и групп в 80—90-е годы. В английском романе впервые после Кингсли и Дизраэли появились удручающе точные описания быта пролетарских, деклассированных слоев, но не с оттенком упрека в адрес процветающей нации, а как возможное предупреждение об огромной и неукротимой энергии и силе, таящихся в бесформенной массе, готовой

прийти в движение из-за хронически переживаемой невозможности осуществить свои амбиции. Герой Гиссинга, как, например, Грейл в «Тирце» (или Рирдон в «Новой Граб-стрит»), живет в искусственно созданной им же самим изоляции от мира, с которым воюет. Добровольное ostranenie объясняется настойчиво культивируемой им мыслью о различии между людьми, обусловленном нищим существованием, бедным происхождением, сверхчувствительностью, гордостью. Но, подобно своему герою из романа «Рожденный в изгнании» (1892) Годвину Пику, страдаемому гордостью и гипертрофированным ощущением комплекса неполноценности, Гиссинг пытается унифицировать моральные стандарты, подменяя их чрезвычайно искаженными, индивидуалистически понятыми формулами. Восстанавливая свои права в борьбе за место под солнцем, Пик, будучи эгоистом и фанатиком, судорожно пытается подавить в себе комплекс неполноценности жеманной ледяной стеной.

Гиссинг в своих романах, по крайней мере в лучших из них, отразил интерес к французскому «наивному реализму», к натурализму, но осуществить эту своеобразную инъекцию в английский викторианский роман удалось более успешно его соотечественнику Д. Муру. Хотя французский натурализм утвердился как литературная теория и школа, основные его положения на практике варьировались. Присущая английскому роману живописность могла способствовать поддержанию самого интереса к натурализму, но слишком велики были открытия в области психологизации прозы, начиная со Стерна, Остен и школы викторианских писателей, чтобы возникли условия для культивирования натурализма.

Мур, так же как и Гиссинг, начал с реверанса в сторону «наивного реализма» Шанфлери, создав свой первый роман «Современный любовник» (1883) после возвращения из Парижа. Наиболее известны романы Мура «Жена комедианта» (1885), «Эстер Уотерс» (1894), «Эвелин Инз» (1898), «Сестра Тереза» (1901), испытавшие сильное влияние русских писателей Тургенева и Достоевского, отчасти Толстого. В романе «Эстер Уотерс» Мур писал о судьбе женщины, испившей горькую чашу жизни, пережившей трагедию обманутой любви, стыда и отчаяния, но не сломленной, оставшейся простой, доверчивой, доброй и честной, мужественной и стойкой. Воспитав внебрачного ребенка ценой многих трудов и самоограничений, Эстер, богобоязненная и высокоморальная женщина, пришла к простому и впечатляющему выводу: «В жизни не получается делать то добро, к которому стремишься, и тогда стараешься делать добро там, где можно». Мур значительно расширил тематику английского романа, описывая все откровенно и прямо, отклонив лицемерие и ханжество. В пределах объективного безличного повествования в духе Флобера Мур сформулировал новую нравственную программу: индивидуальное достоинство, отзывчи-

вость, сердечная стойкость, прямота, самоотверженность и жертвенность. Он как бы повторяет Флобера, сказавшего: «Искусство существует не для того, чтобы рисовать исключения, а потому характеры должны быть обыкновенными, тогда они будут более типичными».

Творчество Мура носило исповедальный характер, даже в повествовании от третьего лица чувствовалось авторское «я», стремящееся, впрочем, к перевоплощению в своих героев. Мур признавался в «Исповеди молодого человека» (1888), ставшей позже вызовом молодому Джойсу («Портрет художника в юности»): «Идея нового искусства, основанного на науке, противоположного искусству старого мира, основанному на воображении, искусства, могущего все объяснить и объять современную жизнь в ее полноте, в ее бесконечных ответвлениях, способного стать новым кредо новой цивилизации, поразила меня, и я онемел от восторга перед грандиозностью этой мысли и невероятной высотой устремления».

Период наступления дарвинизма и теории эволюции отразился существенным образом и на творчестве другого писателя. **С. Батлер (1835—1902)** — еще один «enfant terrible» конца века. Сын священника и внук епископа, он вступил в полемику с Дарвином, с его теорией естественного отбора («Эволюция старая и новая», 1879; «Бессознательная память», 1880). Отважный путешественник, художник, неоднократно выставлявший свои произведения в Королевской академии, незаурядный музыкант, создавший комическую пасторальную ораторию «Нарцисс» (1888) и ряд других музыкальных сочинений, Батлер более известен как автор романов «Путь всякой плоти» (1903), «Едгин» (1872, анонимно) и «Возвращение в Едгин» (1901). У себя на родине он снискал себе славу и типичного эксцентрика, одержимого идеей доказать, что авторство «Одиссеи» принадлежит женщине.

Роман «Путь всякой плоти» относится к числу романов воспитания, однако в его своеобразном английском варианте. Главный герой Эрнст Понтифекс не воспринимался бы читателем как отчетливая и хорошо очерченная фигура, если бы не было Теобальда Понтифекса и его жены Кристины, олицетворяющих собой ценности уходящие и дискредитированные, но еще способные влиять на других. Тиран-отец и эмоционально неуравновешенная мать создают не просто фон, на котором выделяется своеобразие завоеванной свободы Эрнста, так комично преломившейся в его жизненных открытиях. Сатирическое и комическое воспроизведение истинного смысла жизни, выдаваемого, однако, за видимость, срывание всех и всяческих масок с лицемерия и условности общепринятого, становящегося на пути прогресса, — таков стиль писателя.

Повествовательная манера Батлера, основанная на внешнем объективизме, разрывается поистине драматическими сценами, ко-

торые все чаще и чаще в викторианском романе становились главной частью романа, посвященного современной жизни. Выбрав историю четырех поколений, Батлер последовательно развенчивает заблуждения и ошибки, выдаваемые за непререкаемые образцы для подражания, и в этом смысле он готовит решительный бой викторианству, высказав со всей определенностью, что герой нового времени достигает внутренней свободы и независимости ценой невольного разоблачения и развенчания былых моральных стандартов и норм. Гедонизм — категория не просто личностная, но социально неизбежная в обществе неприкрытого эгоизма и чрезмерно развитой индивидуальности.

Как видно, каждый из писателей шел своим путем разоблачения и критики викторианского романа, его перспектив и возможностей. В иных случаях критика была результативной, и намечались выходы к новому искусству. Настойчивые поиски английскими литераторами нового материала, использование экзотики приключений в южных морях и дальних странах (Стивенсон, Батлер, Гиссинг) являлись предлогом для того, чтобы предпринять на этом экспериментальном поле более глубокое и точное проникновение в суть человеческой природы, постижение истинных мотивов и причин поведения, поступков, взаимоотношений с людьми.

В этом отношении судьба **Джозефа Конрада (1857—1924)** поражает своей принадлежностью скорее новому, чем старому времени, хотя традиции морского романа, столь популярного в Англии, стали декорациями и условными атрибутами для искусственной изоляции человека от внешних стесняющих обстоятельств, помещения его в экстремальные условия, где интенсивнее проступает суть его конфронтации с самим собой. Природа в универсальном смысле слова как бы заметно сужается до природы зла, но это уменьшение панорамы видения компенсируется интенсификацией внутренней борьбы человека с самим собой. Как бы ни варьировались темы его произведений, все они посвящены одной проблеме зла, природа и суть которого сводятся к конечному результату — страху перед смертью, который уничтожит все ценное в жизни, открывшееся человеку и еще не открытое.

Романтическая карьера Джозефа Конрада, по рождению польского аристократа (настоящая фамилия — Коженевский), принявшего в 1886 г. британское подданство, профессионального моряка, не оставившего службу до 1894 г., лишь в двадцать три начавшего изучать английский и достигшего совершенства в его знании, очевидно, в немалой степени способствовала созданию уникальной эмоциональной атмосферы, рассеченной вспышками сознания, находящегося в напряженной обстановке ожидания. Метафорика в художественной системе Конрада чисто романтическая внешне, даже образ мира, столь любимый романтиками, возникает всякий

раз по-иному, олицетворяя собой не только свободную могучую силу, но и своеобразное испытание, посылаемое человеку.

Море огромно и мир романа огромен: «Каждый романист должен прежде всего создать себе мир, большой или малый, в который он может честно верить. И этот мир может быть создан только по его подобию». Впервые в творчестве Конрада возникает безмерно огромный внутренний мир человека. Битва жизни разыгрывается внутри его. Таков герой романа «Лорд Джим» (1900). В этом романе Конрад выступает новатором, изменившим повествовательную технику. Первые четыре главы рассказаны от лица автора, затем происходит резкий хронологический сбой в повествовании, неожиданно возникает другой повествователь, капитан Марлоу, особенности речи которого сразу же бросаются в глаза: он часто употребляет французские слова, сходные по написанию с английскими, но отличные по значению. Марлоу рассказывает своим друзьям историю Джима уже после суда, рассказывает о тщетности своих намерений спасти Джима от муки собственной совести.

История Джима — это своеобразное разоблачение его инкогнито, которое скрывало не личность, но «факт». Джим совершил одну-единственную непоправимую ошибку в жизни — в минуту слабости и безотчетного страха оставил тонущее судно, прыгнув в спасательную шлюпку. Проступок Джима внешне по рисунку схож с началом истории старого морехода Колриджа (случайное совпадение ошибки, обернувшейся преступлением и томительными, мучительными годами добровольного изгнания, разлукой с людьми, с любимым морем). Официальное наказание оказалось не более чем формальностью, необходимой в подобных случаях. Главное наказание — в самом человеке, честном, прямом, мужественном, однажды подавшемся панике.

С точки зрения разумного эгоизма и логики муки Джима бессмысленны, тем более что он искупает свою вину самоотверженным служением туземцам, которые в конце концов его предательски убивают, заставив расплачиваться за чужие грехи и преступления.

Многие критики упрекали Конрада в отсутствии психологизма. В этом есть доля истины, ибо писатель стремился воссоздать причины, приведшие человека в определенное состояние, заставившие его совершить тот или иной поступок, причем акцент делается на силах, не поддающихся контролю разума и воли, но возникающих в момент экстремальный, непредсказуемый. Главное — в моральной оценке этих поступков. Капитан Марлоу выбран Конрадом не случайно — он бывалый моряк и опытный капитан. Марлоу — комментатор событий и характеров, но в других произведениях он может быть самостоятельным героем, вовлеченным в действие. Характеристика героя постоянно дополняется и обогащается рассказами других действующих лиц, хорошо его знавших, — будь то

его жена или капитан Марлоу. Но драматизм повествования не внешний, на поверхности, а внутренний, скрытый. Нравственные мучения и угрызения совести, чувство одиночества и тоски по утраченному людскому сообществу, невидимый театр, основанный на борьбе человека с самим собой за нравственное и духовное возрождение и очищение составляют главное достоинство книги, выдающее ее моральную заданность.

Часто названия романов Конрада скрывали метафорическую природу главного конфликта. Так, «Сердце тьмы» — это тоже своеобразное обозначение скрытого источника зла, борьба с которым приводит к нравственному совершенствованию. Герой Конрада стремится в борьбе с этим злом самоутвердиться как личность. Для Конрада личность всегда загадочна, до конца не понятна, он пытается подойти к ней со множества позиций, точек зрения, но его «шанс» (название последнего романа писателя) всегда лишь приближает его к этой тайне, но ее не проясняет.

Остраненность действия многих произведений Конрада подчеркивается местом, где разворачиваются события, — так, вымышленность жизни в «Ностромо» (1904) вычлняет ее из обычного, правдивого и правдоподобно воссозданного существования колонизаторов и угнетателей, моряков, политических деятелей и шпионов, тайных агентов и авантюристов. От несовершенства современной жизни Конрад уходил в мир совершенных моральных установлений, достигнутых ценой огромной невидимой борьбы индивида с самим собой. Исключительная чувствительность его героев к несовершенству усугубляется их желанием восстановить нравственное равновесие. Великодушие, прямота и честность обыкновенного человека велики и безбрежны, как любимые им морские просторы, где и проверяются истинные нравственные качества личности.

В переходный период от викторианства к XX в. обновлялись и изменялись старые жанровые формы, но в некоторых случаях, взяв за основу викторианский образец романа, писатели бросали моральный вызов своим предшественникам. Так, например, случилось с А. Беннеттом, автором «Анны из Пяти Городов» и трилогии о Клэйхенгере. К исследованию английской провинции обращались многие английские художники слова. Т. Харди создал запоминающуюся панораму жизни Уэссекса, сделав его микрокосмосом. Он поселился там вместе со своими героями, показал их жизнь изнутри и заставил читателя вкусить всю прелесть знаменитой Эгдонской пустыни. Для Арнольда Беннетта (1867—1931) северные индустриальные районы Англии, которые он хорошо знал с детства, были особым миром со своими героями, миром, где поднималась новая сила и возникали новые проблемы. Для Э. Гаскелл промышленный север был сосредоточием зла, несчастья, безобразия и отчуждения

людей («Север и Юг»). Для Беннетта, находившегося под сильным влиянием французских писателей, с которыми он познакомился во время своего десятилетнего пребывания в Париже (1902—1912), не было плохих и хороших сюжетов, важно было мастерство и совершенство.

Английская вариация на темы «Евгении Гранде» Бальзака — вот что такое роман «Анна из Пяти Городов» (1902). Здесь есть свои типы накопителей (Теллрайт) и идеалистов (Уилли Прайс), есть чрезвычайно точно и тонко воссозданная провинциальная жизнь, есть очень умный и пристальный наблюдатель — автор, комментирующий события. Моральный, социальный, религиозный аспект изображаемого так органично сочетаются, что помогают сделать одну конкретную провинцию, один тип мировидения и жизни объектом самого глубокого и интенсивного анализа для того, чтобы прийти к дальнейшим обобщениям. Но этого не происходит. Банальность выбора Анны, когда она выходит замуж за бизнесмена Майнорза, хотя любит Прайса, обусловлена не просто установившимися в Пяти Городах стереотипами, связанными с приумножением богатства, но и своеобразным «позитивистским» решением. Анна честна, невинна, горда и благородна, и она помнит свой долг.

Отдавая дань уважения викторианскому роману, Беннетт создает эпический цикл о современном браке — трилогию о Клэйхенгере («Клэйхенгер», 1910; «Хильда Лессуэйз», 1911; «Эти двое», 1916), представляющую собой оригинальное сочетание романа семейно-бытового, психологического и романа воспитания. Герои открывают для себя, казалось бы, простейшие формы выражения этой жизни, но каждый пытается не просто принять все как должное, но постараться понять своего оппонента, встать на его точку зрения. Хильда Лессуэйз — новый тип женщины, отстаивающей свое женское и человеческое достоинство в необычных условиях, — она узнает о том, что любимый ею мужчина, за которого она вышла замуж, — двоеженец. Как и у Конрада, герой или героиня находится в необычной, экстремальной ситуации, они должны сами сделать выбор, решить свою судьбу.

Беннетт считал, что от других художников романист отличается «только одним: больше всего его ошеломляет не поддающаяся определению человеческая натура». Беннетт принадлежал к тем, кто, постулировав положения, предъявляемые к романисту, неукоснительно сам их выполнял. Первое правило — чувство красоты, второе — «напряженность»: «Красота может быть странной, или же он сумел... уловить красоту, которую до сих пор не мог увидеть, которую до него никто не смог увидеть, или даже он уловил красоту, которую никто, за исключением редких чудаков, никогда не увидит и не в силах увидеть. Второе качество, которое необходимо для романиста, да и для всякого художника — это страстная напряжен-

ность зрения. Каждый оттенок чувства, испытываемого читателем, художник должен испытать прежде сам, и гораздо более интенсивно».

Популярная на континенте пессимистическая философия Ницше не находила в Великобритании серьезных сторонников, зато позитивизм наиболее адекватно отвечал потребности быстро развивающегося общества. Англичане тяготели к прагматизму и утилитаризму. После властителей дум крупного масштаба, таких, как Милль, Льюис, Спенсер, символом новой веры стал **Генри Сиджвик (1838—1900)**, с которым был хорошо знаком О. Уайльд. Генри Сиджвик, получивший образование в Кембридже и связавший свою судьбу с этим университетом, был профессором моральной философии. Его основная работа «Методы этики» (1874) сыграла существенную роль в истории английской общественной мысли, еще раз продемонстрировав наличие в этой стране давней собственной философской традиции, направленной на адаптацию человеческой индивидуальности к враждебным обстоятельствам и переменам. Книга Сиджвика — практическое руководство к «правильному» действию и поведению. Он различал три важных компонента, корректирующих деятельность индивида: интуитивизм, помогающий понять моральные принципы; эгоизм, подчеркивающий необходимость заботиться прежде всего о собственных интересах, и утилитаризм. Интуитивизм и утилитаризм часто объединяются вместе, в то время как эгоизм конфликтует с ними и пытается противопоставить им свои практические принципы, которые человек не может решить.

«Красота спасет мир» — эта формула Достоевского была открыта и культивирована в Великобритании в 80-е годы, когда эстетизм стал определенной нормой жизни, поведения, эпатажа посредственности и буржуазной ординарности. Эстетизм вызвал к жизни гедонизм, желание наслаждаться жизнью, открывать в ней красоту и удовольствия, создавать собственную мораль. Эстетизм был связан с культом индивида, противопоставленного изжившим себя викторианским ценностям, он провозглашал свободу во всем — в жизни, в отношениях между людьми, в одежде, поведении, речи. «Модно — это то, что носишь сам», — говорит лорд Горинг в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж». Эстетизм — это ниспровержение авторитетов общепринятых и провозглашение собственных в качестве общепринятых, но не навязываемых никому, в отличие от общепринятых. Этот бунт против общественной морали и условностей поведения носил яркие, вызывающие, кричащие цвета — такова «Желтая книга» (1894—1897), иллюстратором которой был Бердслей, и «Клуб рифмачей» на Флит-стрит в таверне «Чешир чиз», в котором читали свои стихи начиная с 1891 г. Йейтс, Ле Гальен, Доусон, А. Саймонз и Дэвидсон. «Желтые девяностые» породили немало поэтических произведений, обыгрывающих желтый цвет. Исчерпанность старого века особенно остро ощущалась поэтами.

Противопоставляя американскую и английскую нацию в «Кентервильском привидении», **Оскар Уайльд (1856—1900)** саркастически заметит, что Отисы купили фамильный замок с привидениями, но не могли активизировать свое воображение, которого у них попросту не было. Снобистское увлечение хиромантией описано Уайльдом в «Преступлении сэра Артура Сэвилла», повести, которая целиком основана на принципах, провозглашенных Сиджвиком в его «Методах этики». Сэр Артур жаждет знания своего будущего, чтобы выработать определенную линию поведения, при которой его цель достижима. Но, когда разум уступает страсти, царство свободы кончается, и человек попадает во власть сил, управляющих им иррационально, подменяя истинное ложными, созданными непредсказуемым образом ценностями. Поджерс в таком случае играет роль дьявола искусителя, подстрекающего Артура к убийству. Ничем не примечательный, усредненный персонаж, носитель злого дьявольского умысла, воплощает в себе и скрытые в потайных уголках человеческой души разрушительные силы. В «Портрете Дориана Грея» (1891) Уайльд воплотил свою концепцию человека, который ни добр, ни зол — в его душе и ад, и рай. Бэзил Холлуорд и Генри Уоттон — это расщепленная личность Поджерса, это двуликий Янус зла, которое приходит к Дориану, растлевая его как личность. Бэзил запечатлевает на картине физическую красоту Дориана, отражающую в определенный момент времени его не запятнанную грехом душу. Лорд Генри, проповедуя гедонизм, безудержный эгоизм и аморализм, медленно отравляет душу Дориана, его внутреннее «я». Вместо зеркала, в которое смотрится сэр Артур, в этой книге Уайльда — картина. «Портрет Дориана Грея» — роман, в котором смешалось все — красота и безобразия жизни, истина и ложь, иллюзия и правда, текст насыщен яркими парадоксами, передающими изысканно-прихотливый ход мысли эстета и гедониста, отказавшегося от счастья ради удовольствий. Высказывания-парадоксы ливнем обрушивались на современников, ошеломляя их и «вызывая на поединок с действительностью», в которой все было иначе, «все знали стоимость предметов, но не знали их истинной ценности».

Оскар Уайльд — драматург по сей день остается привлекательным для многих театров мира. Каждая постановка его пьес, которые он называл «современными пьесами гостиных с розовыми абажурами», сопровождалась экстравагантными выходками автора.

Поэзия Уайльда импрессионистична по тематике и технике выполнения. Его поэтические «Впечатления» передают музыку воды, силуэты жниц на фоне темнеющего неба, постепенное угасание луны в желтой газовой дымке, кружево пены штормящего моря, внутреннюю значимость тишины. Уайльд обращался и к русской тематике («Вера, или Нигилисты»), и к итальянской, эксперимен-

тировал изысканными стихотворными размерами трубадуров Прованса, бросил вызов родине, написав «Саломею» на французском языке, которую использовал Р. Штраус в качестве либретто для одноименной оперы.

В форме диалогов Уайльд писал эссе — своеобразные светские беседы двух эстетов, пресыщенных образованием и цивилизацией, уставших от жизни или делающих вид, что устали. В одном из них («Упадок лжи») подчеркивается идея превосходства искусства над природой и жизнью, приводящая к заключению о том, что природа вообще подражает искусству.

Девяностые годы, так метко окрашенные в желтый цвет декаданса, стали годами рождения символизма, начала символистского движения в литературе, о котором много и плодотворно писал Артур Саймонз (1865—1945), издатель журнала «Савой», автор критических статей о Блейке и Бодлере, Пейтере и Уайльде. Его сборники «Дни и ночи» (1889) и «Лондонские ночи» (1895) по своей тематике были чисто декадентскими, во многом заимствовали импрессионистическую технику французских поэтов, учеником которых считал себя Саймонз, переводивший с французского. Символизм в Великобритании нельзя рассматривать как чужеродное, завезенное с континента течение конца века. Оно формировалось почти спонтанно, вдохновленное реакцией против узкопонимаемого реализма и натурализма в свете открытий психологии и плодотворного использования функциональности воображения как антипода здравому смыслу.

Крупнейшей фигурой символизма был **Уильям Батлер Йейтс (1865—1939)**, воплотивший в своем творчестве сложные противоречивые искания культуры конца века, сильно усложненные политическими и философскими метаниями, увлечением оккультизмом и сверхъестественным, японским театром Но, кельтской мифологией и фольклором. Сборник «Кельтские сумерки» (1893) дал название ирландскому литературному возрождению, приведшему к созданию национального театра «Аббатство», где была поставлена его пьеса «Графиня Кэтлин» (1892). Йейтс тяготел к поэзии эпической, не случайно Гомер присутствует во многих его произведениях, как прозаических, так и поэтических. Так, он появляется в качестве своеобразного двойника рассказчика в начале и конце сборника эссе «Кельтские сумерки». Мифологические пласты в поэзии Йейтса заслуживают особого внимания. Помимо традиционных кельтских, Йейтс создал впечатляющую собственную мифологию.

Йейтс был тесно связан с национально-освободительным движением, переживал судьбу руководителей этого движения. Обращение к далекому прошлому Ирландии, воспевание современных борцов были для поэта поводом, предлогом для воспитания современного поколения. Национализм Йейтса был обусловлен его страстным желанием

сохранить для потомков уникальную культуру и поддерживать в своих соотечественниках гордость за нее. Историзм мышления помогал поэту осмыслить сложные процессы, проходящие в духовной жизни Ирландии. Он создал собственную систему объяснения истории и индивидуальной судьбы, которая явилась источником символизма в его поэзии. Йейтс размышлял о современном искусстве, которое, по его убеждению, утвердило новое, отличное от викторианской эпохи качество. По его мнению, декаданс был характерной чертой переходного периода от викторианства к XX в., а символизм в поэзии — наиболее ярким его проявлением.

Работа Йейтса «Символизм в поэзии» (1900) открывает новые перспективы для поэзии. Хотя теоретические взгляды поэта эклектичны, они были попыткой объединить эстетизм с теорией и практикой английского романтизма, с французским символизмом, английскую поэзию «желтых девяностых» и первые эксперименты Паунда и Т.С. Элиота. Йейтс делит символы на две группы — эмоциональные и интеллектуальные. Последние вызывают только идеи или идеи, смешанные с эмоциями. Познание законов искусства как скрытых законов природы, которые могут стимулировать воображение, составив некое целое, становиться частью интеллекта и эмоционального мира человека, — важная мысль трактата Йейтса, объясняющая смысл его образной системы, основанной на символах. В поэзии Йейтса и рифма и ритм играют особую роль, подчеркивая философский смысл противопоставления света и тени, добра и зла, человека и зверя, свободы и несвободы, а также истории и современности, истории и мифа. Например, в стихотворении «Смерть» в начальных строчках — образ умирающего зверя, далее — образ умирающего человека и, наконец, — образ воскресшего Христа, мученическая смерть великих людей, которые становятся бессмертными. Символы перемежаются, воображение и интеллект включаются поэтом на разных уровнях сознания. Словосочетание «много раз умирал» вызывает аллюзии с шекспировским «Юлием Цезарем» и «Кориоланом». Таким образом, символы Йейтса ведут в глубь сознания, вызывают активность воображения и памяти, помогают раскрыть суггестивность образов, помещенных не в логический, а в ассоциативный ряд.

Дискуссии о новом искусстве, о назначении искусства в период утомительного господства старых идеалов и ценностей были характерной приметой переходного времени от викторианства к XX в.; они проходили всюду — среди писателей, поэтов, музыкантов, художников, актеров и режиссеров, 90-е годы — это и рождение нового театра, «новой драмы», связанной с именем Ибсена и представленной творчеством Бернарда Шоу. Стремление к синтезу, интеграции разных приемов и смежных искусств, в том числе и музыки (вдохновение современники находили, например, в Вагнере), также отличало переходный период, когда два мира, каждый со

своими ценностями и устремлениями, пытались в поединке доказать свое право на существование и господство. В Англии, стране компромиссов и здравого смысла, в этом хаосе мнений, оценок и суждений, в этих броуновских вихрях все же человеку удавалось сохранить свое достоинство и выжить — ему постоянно подсказывались точки опоры и манеры поведения, будь то новая этика, новая религия, новая литература, новая философия, новая наука. Принимая эту подсказку общества, человек шел в XX век с перспективой познания себя самого, жаждущего восстановить утраченное равновесие между индивидуальностью и внешним миром. И он уже был хорошо подготовлен к этому процессу годами бурного, стремительного ритма рубежа столетий.

Литература

Харди Т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Пьесы.

Стивенсон Д. Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда.

Конрад Д. Сердце тьмы.

Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения.

Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.). М., 1970.

Модернизм в Великобритании

Новации, реализовавшиеся в романах Конрада, Джеймса, Стивенсона, Уайльда, резкий эпатаж викторианства тем не менее смягчались пресловутым английским компромиссом. Романы этих писателей не были популярны, более того, они часто недооценивались, а Джойс не сможет найти издателя для своего романа. Когда в Литературном приложении к «Таймс» появилась статья Джеймса «Новый роман», литературная ситуация в стране начала меняться. Эзра Паунд, взяв на себя миссию сделать Лондон центром нового авангарда, встретил Т.С. Элиота и установил контакты с Джойсом в 1914 г. В 1910 г. в Лондоне состоялась первая выставка постимпрессионизма, английская публика впервые увидела произведения Ван Гога, Сезанна, Матисса и Пикассо. Появились первые рассказы Чехова и были поставлены его пьесы: премьера «Чайки» состоялась в Глазго в 1909 г., а в 1911 г. в Лондоне был показан «Вишневый сад». Романы Достоевского начали появляться в 1912 г.

В 1924 г. в лекции «Мистер Беннетт и миссис Браун» В. Вулф провозгласила: «Где-то в декабре 1910 г. человеческая природа изменилась». Уже в 1919 г. она увидела новую литературу, которую назвала модернистской, употребив впервые слово «модерн» в качественном значении. Почва для развития модернизма была подготовлена. После войны появились произведения, объяснившие

существо и характер нового феномена в духовной жизни XX в.: «Влюбленные женщины» Д.Г. Лоуренса (1920), «Бесплодная земля» Т.С. Элиота (1922), «Улисс» Д. Джойса (1922), «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф (1925).

Модернизм в Англии объединил разные тенденции в искусстве, различных писателей и поэтов и на ранней стадии связан с экспериментаторством. Даже в пределах творчества одного писателя могут быть отражены самые великие достижения модернизма («Улисс» Джойса) и его тупик («Поминки по Финнегану»), новое понимание традиции (Элиот), признание за русской литературой права быть органичной и необходимой частью мирового литературного процесса (В. Вулф). Вместе с тем различные группировки и течения отразили совершенно очевидно некоторые общие черты. Прежде всего зависимость литературы от психологии З. Фрейда, влияние психоанализа и концепции искусства, творчества как формы сублимации. Другой фигурой, оказавшей существенное влияние на формирование английского модернизма, был Джордж Фрейзер (1854—1941), заведовавший первой кафедрой социальной антропологии в Ливерпуле и проведший большую часть жизни в Кембридже, где преподавал начиная с 1879 г. Двенадцатитомное исследование «Золотая ветвь» (1890—1915) Фрейзера посвящено эволюции человеческого сознания от магического к религиозному и научному. Это труд, знаменитый пристальным вниманием к особенностям примитивного сознания, тотемизма и сравнительным изучением верований людей в разные периоды развития человеческой истории.

Отвергая на первой экспериментальной стадии традиционные типы повествования, провозглашая технику потока сознания единственно верным способом познания индивидуальности, модернисты открыли зависимость художественного образа как основного инструмента эстетической коммуникации от мифа, ставшего структурообразующим фактором («Улисс» Джойса, поэзия Т.С. Элиота). Модернизм порывает в историческом и эстетическом планах с преемственностью культур, идя по пути дегуманизации. «История, — говорит Стивен Дедалус («Улисс»), — это кошмар, от которого я пытаюсь пробудиться». Как всякое новое явление или совокупность явлений, модернизм в начале своего возникновения отличается крайней эстетической интенсивностью, что выражается в огромном числе экспериментов, формальных взрывов и революций, происходящих и в России, и в Германии, и во Франции, и в других странах.

Отказ от существующих стереотипов и систем, реорганизация и перестановка отдельных атомов этого материала, приспособление к новому строю, еще тем не менее окончательно не сформировавшемуся, текучесть жизни и мысли, отказ от однолинейной зависимости причины и следствия, разъединение вещей, ранее казавшихся

неразъемными, война всякой определенности, культ относительности и дезинтеграции — вот очевидные признаки модернизма. Изменилось и отношение писателя к материалу — от равноправия, допускающего мысль о мире как концентрации определенных категорий, абстрактных концепций и известных законов, поэт переходит на позицию активную, стимулированную интенсивностью поэтического видения: его сознание становится центром и координатором происходящего. Т.С. Элиот писал: «Поэтическое сознание собирает разрозненный опыт: сознание обыкновенного человека хаотично, неправильно, фрагментарно. Последний влюбляется или читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют ничего общего друг с другом, или с шумом печатной машинки, или с запахом кухни: в сознании поэта эти виды опыта всегда образуют новые целостности». Если представить себе развитие литературы от подражания к воссозданию новой реальности, то модернисты сосредотачиваются на самом процессе воссоздания, на языке, повествовательные формы становятся интровертными, сконцентрированными на внутреннем, индивидуальном сознании. Предыдущие века через и посредством действительности создавали характер, рисовали индивидуальность или тип. Модернист через огромный анатомизированный, разорванный, интровертный мир индивида создает внешний мир. Эпическое создается лирическим, материя — духом.

Внутренний мир Леопольда Блума («Улисс»), рассеченный ассоциациями, аллюзиями, странными и причудливыми сочетаниями высказанного и невысказанного, продуманного и спонтанно возникающего, рождает тем не менее видимый и довольно хорошо очерченный внешний мир города Дублина, континуума жизни обыкновенного человека. Странствия Одиссея—Улисса заняли много лет, блуждания Блума — только один день, но вымышленность самого романа, лирического эпоса обнажена, она является предметом и инструментом романа, способом использования мифа, восстановления реальности в системе других вещественных, материальных и духовных измерений. Панорама сознания миссис Дэллоуэй в одноименном романе В. Вулф изображена в течение дня, такова интенсивность художнического мышления и творчества. Не случайно рядом с обыкновенным героем, героем каждого дня, усредненным, массовидным сознанием присутствует другой, олицетворяющий собой творческое сознание, с помощью которого создается необычная модернистская картина. Тривиальное и každодневное мифологизируются: Блум превращается в легендарного героя древнего эпоса, Стивен Дедалус с его богатой духовностью и организованной системой мышления создает бесконечный контекст, в котором искусство романа может демонстрировать все свои богатства. Пародия и пастиш, множественность языка повествования, наличие различных стилистических уровней — серьезного и

ироничного, компенсируют отсутствие сюжета и относительность материала, представляемого внешним миром.

В. Вулф выразила отличие модернистов от их предшественников в следующем пассаже «Современной художественной прозы»: «Исследуйте, например, обычное сознание в течение обычного дня. Сознание воспринимает мириады впечатлений — бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание, непрекращающимся потоком бесчисленных атомов, оседая, принимают форму жизни понедельника или вторника, акцент может переместиться — важный момент окажется не здесь, а там... Жизнь — это не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения «я» сознания до его угасания. Не является ли все же задачей романиста передать верно и точно этот неизвестный, меняющийся и неуловимый дух, каким бы сложным он ни был?» В этом смысле искусство и В. Вулф, и Джойса направлено на то, чтобы осветить вспышками внутреннего огня сознание, вызвать главный интерес к тому, что расположено в подсознании, в труднодоступных глубинах психологии. Не диалектика жизни, а парадоксальность индивида, его внутреннего «я» рождала открытость концовок и многозначность символов, релятивизм и постоянное стремление вызывать к активности читателя, к его необъятному «я».

Все английские писатели-модернисты были изгнанниками в собственной стране, страдали от непонимания, пренебрежительного холодного любопытства, попадали в нелепые двусмысленные ситуации, их жизни в большинстве своем трагически обрывались. Одной из черт, объединяющих английских модернистов, является отрицание устойчивой моральной определенности, исключающей движение. «Мне никогда не узнать, — писал Лоуренс в эссе «Почему важен роман», — в чем именно заложена моя цельность, моя индивидуальность, мое «я». Мне не дано узнать это. Распространяться о моем «я» бессмысленно: это всего лишь означало бы, что я составил какое-то представление о самом себе и теперь пытаюсь построить и выровнять себя согласно данной модели. Что заведомо обречено на неудачу». Мораль в этом смысле убивает искусство, предлагая ему в разные времена разные модели поведения общественного и индивидуального. А это приведет к утрате человеком способности ощутить вкус жизни. Страх перед дегуманизацией жизни и человека в век эпохальных научных и технических открытий заставил английских модернистов взглянуть на природу человека, экспериментально поставленную в разную степень зависимости от этого универсума. Романтическая ностальгия по естественной природе как могучему источнику энергии для человека, если он ощущает свою непрекращающуюся связь с ней, была естественной реакцией

на ушедший XIX век и на все более разverzающуюся пропасть между современным человеком и природой.

Урбанизация и окончательная изоляция современного человека в мире обязующих нормативов существования, а не полнокровной жизни особенно ярко проявилась в творчестве Дэвида Герберта Лоуренса (1885—1930). Тональность его творчества вызвана автобиографическими мотивами: неустроенность жизни, страстная привязанность к матери и ненависть к отцу, подозрение в шпионаже в пользу Германии (его жена — урожденная баронесса фон Рихтхофен), преследующий его призрак близкой смерти от туберкулеза, от которого он не мог избавиться ни в Мексике, ни в Италии, ни на Цейлоне, ни в Австралии. Совокупность личных обстоятельств породила невероятную страсть Лоуренса к Жизни с большой буквы, к наслаждению ее безграничностью, разнообразием проявлений и вечным круговоротом. Лоуренс — тонкий поэт природы, продолжающий традиции великих романтиков, — не случайно в его произведениях возникает аллюзия с Колриджем, Вордсвортом, Китсом. Особенно показательны его «Змея» и «Кенгуру» — своеобразные символы вечной, непреходящей красоты и могущества природы, противопоставленные пошлости и мелочности существования в современном технократическом обществе. Опоэтизированное движение, направленное «к центру земли», прочь от цивилизации, унижающей и человека и зверя, передает в метафорическом плане движение лоуренсовского персонажа, сосредоточенного на себе, на вечном в человеческой натуре. В своих идейно-эстетических поисках Лоуренс отразил сложную калейдоскопичность эпохи, обратившись к разным формам выражения этих поисков — и в поэзии (пять сборников стихов, среди которых «Любовные стихотворения», 1913; «Птицы, звери и цветы», 1923), и в романах, создававшихся на протяжении всей его нелегкой жизни, и в критических эссе («Периоды в европейской истории», 1921; «Изучение классической американской литературы», 1923; «Апокалипсис», 1931), и в оригинальных литературоведческих эссе («Феникс»), и в специальных работах, посвященных психоанализу и проблеме бессознательного («Психоанализ и подсознательное», 1921; «Фантазия на темы подсознательного», 1922).

В концепции природы Лоуренс ближе всего к Фрейзеру, хотя его идеи относительно человека — прекрасного зверя менялись, приводя его то к ницшеанскому идеалу сверхчеловека, то к языческим культам и восхвалению примитивного сознания (в «Пернатом змее»), то к пристальному изучению взаимоотношения полов, извечную вражду которых он признавал и считал неотъемлемой характеристикой XX века, века индустриализации и дегуманизации личности. Откровенность в изображении сексуальной жизни повлекла за собой осуждение его романа «Любовник леди Чаттерлей»,

опубликованного впервые в США, а в Англии — 30 лет спустя после разразившегося скандала. Метафорическая форма выражения идей и мыслей Лоуренса воплотилась в системе вечных ценностей и рекомендаций, делающих роман особенно значимым для Лоуренса, устанавливающих новую систему связей между человеком и вселенной, открывающих четвертое измерение. «Роман есть высшее выражение тонких взаимоотношений, которое открыл человек. Все истинно в свое время, в своем месте, при определенных обстоятельствах и ложно без этих условий. Современный роман имеет тенденцию становиться все более и более аморальным, поскольку романист сильнее давит пальцем на чашу весов: либо в сторону любви, чистой любви, либо в сторону пресловутой свободы».

Еще одна фамильная черта, роднящая всех английских модернистов, — сочетание модернистских новаций с элементами традиции. Лоуренс в данном случае является тому подтверждением. Его автобиографический роман, основанный на впечатлениях раннего детства в шахтерской среде и бесконечной вражды родителей, находящихся на разных социальных и духовных уровнях, «Сыновья и любовники» (1913), внешне вписывался в традиционный английский роман-историю становления творческой личности. В центре — судьба Поля Морела, желающего стать художником и терпящего банкротство. Роман представляет собой написанную от третьего лица исповедь Поля Морела, перед нами постепенное разрушение внутреннего «я», рост пассивности и неуверенности, нежелания взять ответственность за какое-либо решение. Конец романа открыт, как в большинстве романов модернистов. После смерти матери Поль ощущает пустоту, понимает всю глубину трагедии своей несостоявшейся жизни. Последнее интуитивное движение героя — не в темноту, вместе с матерью, в царство мертвых, а порыв к жизни, правда, еще очень неясный и потому представленный в виде метафорического образа — фосфоресцирующего огнями города, расположенного вдали и как бы манящего Поля к себе.

Лоуренсовская концепция жизни развивается в «Радуге» (1915), но уже с другим акцентом, не на расширении личности, а на расслоении, дезинтеграции общины, семьи в условиях, вызвавших качественные изменения в индивиде: рост отчужденности, утрата чувства контакта с другими. Даже самые интимные чувства: любовь, чувство кровной привязанности и физическая близость — уходят вместе с поколениями Брэнгуинов. Лоуренс углубляет конфликт между полами, поставив акцент не на естественном природном различии, а на чувственном, ином строе мыслей и устремленности к другой жизни. Взаимоотношения трех поколений Брэнгуинов — Тома и Лидии, Анны и Уильяма, Урсулы и Скребенского даны не просто в разных временных измерениях (да и сам ход астрономического времени мало беспокоит Лоуренса). Для него важно другое:

перед смертью Том Брэнгуин размышляет о ценности жизни и приходит к выводу, что женщина, которую он любил и близостью с которой гордился, была, в сущности, ему чуждой и непонятной. И вот именно в этот момент он отходит в вечность, потому что в вечности он что-то значит. Ритм прозы Лоуренса передает состояния двух влюбленных, находящихся в центре безоблачного существования. И хотя оба повторяют одни и те же фразы, обозначающие их одинаковое состояние, никакого действия не следует.

Современный брак (третье поколение Брэнгуинов) отражает все растущее беспокойство мужчины об утрате им силы и права доминировать в семье. Символичен конец «Радуги». Как и в предыдущей книге, финал здесь отражает порыв героини к новой жизни, которая представляется Урсуле в виде сверкающей радуги, засветившейся над грешной и несчастной землей. Образ этот многозначен и дается как бы на нескольких уровнях. Урсула, пережив разрыв с Антоном Скребенским, ощущает свое физическое и моральное превосходство. Она оправилась от болезни и психологического удара, и радуга, неожиданно появившаяся над безобразным индустриальным пейзажем, открывает для нее новую жизнь, продолженную в следующем романе «Влюбленные женщины». Страшная жизнь шахтеров, их уход в подземный мир, в нутро земли символизирует прошлое Урсулы, пережившей движение, аналогичное описанному. Вместе с тем жизненные силы, освобожденные от постоянного нажима и давления извне, постоянного противоборства, наконец разбудили в ней истинную природу, способную к обновлению и приобщению к ритму вечности. Радуга в данном случае — мистическое обозначение жизневысвобождающих сил, побеждающих слабость и безволие.

Поток жизни, изображенный в романах Лоуренса, приобретает все более трагический колорит. Влюбленные женщины — своеобразное продолжение истории двух сестер — Урсулы и Гудрун. Однако в этом романе опыт жизни расширяется, привнося в психологию героев еще большую усложненность, загадочность, неясность. Автобиографические мотивы, столь сильные в «Сыновьях и любовниках», почти исчезли в «Радуге» и снова возродились в этом романе, где в образе Беркина Лоуренс изобразил самого себя. В романе доминирует тема смерти, которая варьируется в символическом и романтическом ключе. Библийские и литературные аллюзии часто встречаются в романе «Влюбленные женщины». Тема смерти решается условно и реалистически. Джералд, познав всю горечь разочарования, не сумев найти счастья ни в любви, ни в дружбе, погибает. Его взаимоотношения с Гудрун развиваются по нисходящей линии, они, по существу, разрушают друг друга. История и судьба другой пары, Урсулы и Беркина, дана в восходящем движении. Они идут по пути взаимопонимания и приближения друг к другу. Беркин и Урсула находят спасение (эпизод «Остров»), что

символически передано в картине с бумажным красным корабликом, плывущим среди брошенных в воду ромашек за их плотом. Тема смерти сбалансирована лейтмотивом «жизнь все-таки возможна». Это и доказывает союз Урсулы и Беркина.

В своем последнем романе «Любовник леди Чаттерлей» (1928) Лоуренс замыкает тематический круг своего творчества на центральной проблеме — утверждении жизненных ценностей в противовес механизации и дегуманизации человеческой природы. Эта тема звучит вызывающе декадентски и модернистски, если вспомнить, что она предложена человеком, умирающим от туберкулеза среди роскошной природы Италии и произнесшим знаменитую фразу: «Цивилизованное общество сошло с ума». Оба героя, и леди Констанс Чаттерлей, и лесничий Мэлорс, отгорожены каждый от своего класса любовью и одиночеством. Одиночество даже очень близких друг другу людей — симптом болезни XX в., как нельзя более остро прочувствованный первыми модернистами.

Поток жизни, так легко ассоциировавшийся в модернистском сознании с огромным безбрежным морским или речным простором, символически передавал и текучую жизнь сознания, которое составляло главный предмет изображения интровертного романа. Однако эти потоки были разные у разных авторов и в разной степени они зависели от контролирующей волевой силы индивида. **Вирджиния Вулф (1882—1941)** стремительно и уверенно вошла в литературу модернизма как признанный ее глава и теоретик, совершивший два важных открытия: использовала понятие «модерн» для обозначения нового характера литературы, занималась расшифровкой этого понятия в своей эссеистике и романном творчестве, а также провозгласила «русскую точку зрения» и русскую литературу органичной частью мирового духа и интеллектуальной деятельности человечества. Она принесла в английский модернизм особый интеллектуальный аромат, связанный с группой Блумсбери. Элитарное высокообразованное сообщество единомышленников по искусству и литературе включало В. Вулф и ее сестру Ванессу, Стрэчи, Гарнетта, Э.М. Форстера и Р. Фрая. Собиралось оно в знаменитом лондонском районе Блумсбери, своеобразном интеллектуальном центре города. Основные идеи, вдохновлявшие беседы и бурные дискуссии этой группы, были заимствованы из книги кембриджского профессора Д.Э. Мура «Принципы этики», в которой главное внимание было уделено проблеме радостей человеческого общения и восприятия прекрасных произведений искусства. Группа отрицала викторианские моральные ограничения и ценности, поддерживала движение авангарда.

История писательской карьеры В. Вулф от ее первых, традиционных по манере письма романов «Большое путешествие» (1915) и «Ночь и день» до последнего, модернистского «Между актами»

(1941), ее самоубийство — тоже своеобразная летопись развития модернизма с его новациями и художественными завоеваниями, стремлением к синтезу искусств и противоречивой диалектикой. Любовь к созерцанию прекрасных предметов, особенно произведений искусства, живописи наложила отпечаток на технику В. Вулф. Процесс мышления, поток мыслей эстетизирован, его собственно нельзя назвать потоком, потому что поток нерасчленим и непрерываем, в то время как внутренний мир, индивидуальное сознание ее героев или героинь легко членился на атомы впечатлений. Романы «Миссис Дэллоуэй» (1925), «К маяку» (1927), «Волны» (1931), «Орландо» (1928), «Годы» (1937) и «Между актами» в разной степени отражают зрелость используемой ею техники.

Предшественницей В. Вулф была Дороти Ричардсон (1873—1957), создавшая многотомный автобиографический роман «Паломничество», первый том которого вышел в 1915 г., а последний был напечатан уже после ее смерти в 1967 г. Новая техника психологического романа, который фиксировал мельчайшие частицы опыта, отраженные в сознании, и изображал сферу подсознательного, не могла появиться без солидной научной основы. Сексуальная природа бессознательного в теории Фрейда не привлекала эстетически изысканные вкусы элитарной группы Блумсбери, которая больше тяготела к философии, морали и культуре, чем к биологии и физиологии. Для В. Вулф кумиром стал К. Юнг, привлечший ее теорией символической природы инстинкта. Вулф также заимствовала юнгианскую теорию комплексов, психических актов индивида, которые доказывают силу подсознательного. Семейные комплексы и комплекс превосходства постоянно присутствуют в романах В. Вулф. Вспомним, например, навязчивую еще с детства у Джеймса идею отправиться на маяк и комплекс превосходства у миссис Рэмзей, проявляющийся в ее стремлении управлять волей друзей и гостей, собравшихся в ее загородном доме.

На эстетические взгляды писательницы огромное влияние оказал Марсель Пруст, которого она очень любила и не раз выражала желание быть похожей на него в своих попытках сломать барьер между читателем и персонажем и представить внутренний мир героя наиболее полно через ассоциативный поток мыслей, познаваемый читателем без вмешательства автора-повествователя. Самым главным для Вулф было создание единого целого из мельчайших частиц опыта, «моментов бытия», отраженных в создании как главных, так и второстепенных персонажей, связанных в романе по принципу ассоциации. Однако такое же важное место занимали в ее сознании взгляды группы Блумсбери на значение искусства в период, отмеченный закатом человеческой цивилизации. Чувство отчаяния, духовного банкротства, беспокойства, дезориентации, смятения и восторженное любование красотой, которой угрожает смерть, апел-

ляция к прошлому Англии и чистому искусству, которое спасет и очистит человеческую душу, — вот тот духовный климат, в котором живут персонажи романов Вулф. Свои собственные суждения о современной литературе, о романе и его эволюции Вулф изложила в двухтомнике «Обыкновенный читатель» (1925), сборнике «Собственная комната» и в многочисленных эссе и письмах. Шедевры мировой литературы, считала Вулф, создаются в результате коллективного мышления многих веков, и за голосом автора чувствуется опыт масс. Не отвергая дидактической цели романа, В. Вулф придавала огромное значение его форме и структуре.

Главный герой, его внутренний мир, ход его мысли показан в романах Вулф не глазами автора, а глазами других героев. В то же время цепь ассоциаций в индивидуальном сознании содержит моменты, связывающие прошлое с настоящим и разрозненные фрагменты в единый поток. Через отдельные ориентиры в этом потоке может проступать реальность, но она отгорожена довольно искусно созданной стеной идей, восприятий, впечатлений. Сюжет не имеет никакого значения.

Каждый из романов Вулф показывает небольшую группу людей, жизненный опыт которых весьма ограничен, но главное внимание уделено характеру главной героини (миссис Дэллоуэй, миссис Рэмзей) — натуры неординарной, но по-своему несчастной в жизни, хотя внешне все обстоит благополучно. В каждом случае роман представляет собой своеобразное блуждание по глубинам человеческого сознания, по потаенным уголкам души, которые открываются герою в ходе ассоциативного мышления и воспоминаний. Самое глубокое чувство Клариссы Дэллоуэй, давно затаившееся в глубинах ее существа, — это чувство к Питеру Уэлшу, возвращающемуся в Лондон после долгого отсутствия; на поверхности ее сознания — мысли о грядущем званом вечере, на который ее именитый муж, член парламента, пригласил премьер-министра, а также случайные пересечения ее мыслей с другими потоками ассоциаций, сцепляющихся в структуре романа довольно органично.

Эстетизм блумсберийцев сказался на организации повествовательной структуры, которая в отличие от традиционного викторианского романа распадается на ряд эпизодов, часто воспроизводящих отдельные периоды в жизни персонажа, как бы выплывающие в его памяти и абсолютно не ограниченные временным пространством. Иногда такая организация подчиняется музыкальной форме. Таков, например, роман «К маяку», выдержанный в форме сонаты, состоящей из трех частей программного характера: «Окно», «Время проходит» и «Маяк». Первая часть самая длинная, в ней как бы в миниатюре заключены все технические новации. События происходят между восходом и закатом солнца на Гебридских островах в загородном доме семьи Рэмзей. Несколько друзей

собираются в этом доме для отдыха и общения, среди них студент мистера Рэмзея, мистер Тэнсли, интеллектуально превосходящий всех остальных, художница с «китайскими глазами» Лили Бриско, рисующая портрет хозяйки дома, старый холостяк и тайный обожатель миссис Рэмзей, ботаник мистер Бэнкес. Хозяйка дома обаятельна, добра, тактична и деликатна, ее муж, напротив, сухой и холодный педант, страдающий от разочарований в жизни. Вторая часть происходит в том же доме десять лет спустя, когда миссис Рэмзей уже нет в живых. Третья часть завершает произведение — в ней рассказывается об осуществившейся наконец мечте Джеймса Рэмзея, сына миссис Рэмзей, мечтавшего в детстве попасть на маяк вместе с матерью.

Таким образом, в романе описаны два дня, разделенные десятилетним промежутком времени. Каждый день имеет свою музыкальную тему. Первая вводит нас в мечты семилетнего Джеймса, готовящегося к поездке на маяк: «Если погода позволит, то он отправится туда вместе с матерью». Вторая представлена через восприятие Лили Бриско, желающей закончить портрет своей приятельницы, но при ее жизни так и не сумевшей воплотить свой творческий замысел. Одним взмахом кисти Лили заканчивает портрет. Миссис Рэмзей все еще доминирует в доме, все еще сохранилась атмосфера, созданная ею, правда, уже в памяти ее друзей. Цепь ассоциативных мыслей, возникающая у миссис Рэмзей в первой части романа, ограничена пространством комнаты и углом видения из окна, перед которым прохаживаются гости.

Хотя внешние события не играют для Вулф никакой роли, они тем не менее выполняют определенную функцию в романе: освобождают внутренние процессы из-под власти бессознательного и интерпретируют их. Например, когда Джеймс меряет носки, которые его мать вяжет для сына смотрителя маяка, она все время повторяет фразу «Мой дорогой, стой спокойно», в промежутках между которой ее мысли останавливаются на отдельных предметах в комнате (дети постоянно приносят с моря ракушки, камешки, внося беспорядок), на открытых окнах. Именно последние рождают у миссис Рэмзей другую цепь ассоциаций, расширяющую ее опыт, выводящий ее из замкнутого круга жизни. В ее доме служит девушка-швейцарка, постоянно думающая о своем больном отце, для которого всегда в доме открывают окна. Во второй части внешнее объективное время дает о себе знать в отдельных эпизодах, касающихся жизни родственников и друзей миссис Рэмзей, которые умерли во время войны. Так, через ее мысли, ассоциации, с помощью памяти в роман постепенно и незаметно входит большая жизнь, вводящая тему времени. Тема маяка тоже своеобразна, она получает окончательное разрешение в финале романа-сонаты. Маяк — символ, объединяющий разрозненные мысли и эпизоды в целое.

Пример импрессионистической техники письма, сопряженный с психологическим исследованием нескольких потоков мыслей, — роман «Волны». Каждой ступени эволюции сознания от детства к старости соответствует определенная форма выражения: более образная и выраженная лексически ограниченными средствами характерна для детского восприятия действительности, более усложненная — для взрослого. Каждой ступени проникновения в глубь человеческого сознания и духовного видения соответствует картина моря.

В самом начале книги солнце только что встало, море слито с небом. Романтическое воспроизведение морского пейзажа усиливается впечатлением присутствия кого-то невидимого, держащего волшебную лампу над горизонтом. Свет постепенно разливается по небу над морем, воображаемая камера скользит по берегу, отмечая волны утреннего прибоя, и наконец фиксирует детали сада и дома, бросающего тени, закрытого окна спальни. Пейзаж озвучен пением птиц, ставящим последний штрих в картине. Тончайшие нюансы колорита волн, неба, сада, дома оттеняются новыми деталями пробуждающегося дня — сверкающей росой, купающейся девушкой, резвящейся макрелью, рыбаками, выходящими в море на промысел. Динамика усиливается интенсивностью наблюдений и сокращением объема описания ландшафта. День разгорается быстро, и стремительно меняется его звуковое и цветовое оформление. Включается деятельность людей, во второй половине дня главное действующее лицо — не свет, а тени, удлиняющие и усиливающие резкость перехода от света к тени. В последнем пейзаже превалирует слово «темнота», которая обретает все более интенсивный черный цвет. Но эмоциональная окраска романа тоже усиливается. Дерево — символ вечности и неизменности, хранитель памяти, противостоит героям, пережившим много радостей и огорчений, в период старости обремененным воспоминаниями, ощущающим страшный холод одиночества. Приближение смерти, конца существования передано в символическом образе Парсифаля. Последний монолог об одиночестве, глубоком разочаровании в жизни окрашен грустным ожиданием неминуемой смерти. Сознание отключается и видна только одна деталь некогда роскошно нарисованного морского пейзажа — «волны разбили о берег».

Последний роман В. Вулф «Между актами» (1941) ограничен ее любимым периодом времени — это один день, преимущественно летний, июньский. Заголовок романа имеет двойной смысл. Жизнь каждого из четырех главных персонажей: Бартоломея Оливера, Люси Суизин, Айзы и Джайлза — реконструируется на фоне огромных исторических событий, представляемых на сцене любительского театра. Время Чосера, Елизаветинская эпоха, Век Разума, Викторианская эпоха и современная драма, заключенная в истории

Англии и воспроизведенная на сцене таинственной мисс ля Троб, противопоставлены драме, разыгрываемой между актами в реальной жизни членов семьи. Старинное семейное поместье, где каждая комната жила своей жизнью, впитала память поколений, воплощает историю Англии, ее прошлое и настоящее. Одна из тем романа — реальная Англия и ее люди, старое и молодое поколения, ей противостоит тема истории, литературы, театра. Внешнее время сосредоточено в событиях одного дня, когда старые люди завтракают, разговаривают со своей невесткой Айзой, когда Айза произносит свой монолог перед зеркалом. Описывается приезд гостей на вечернее представление, окончание спектакля и отход ко сну. Внутреннее время выражено во второй теме и связано с историей каждого персонажа и с историей Англии. Чувство разочарования, смятения характерно для всех, хотя и по различным причинам. Старики с ностальгией вспоминают викторианскую Англию, процветание своего поместья и живут в мире воспоминаний, прочно укоренившихся в их сознании. Айза вся во власти захватившего ее чувства к человеку в сером, романтическому фермеру, оказавшему ей мелкие услуги. Настроение ностальгии по прошлому, презрение к настоящему составляют и подогревают внутренний конфликт, делают его невидимым романтическим театром.

Роман «Между актами» наполнен символами, метафорами, аллегориями. Ваза, холодная, гладкая, стоящая в «сердце дома», в комнате, где висят портреты предков, сохраняет ощущение величия, тишины, образовавшейся пустоты. Переживание этого холодного чужого присутствия прошлого Вулф передает многочисленными повторами слов «пустота», «холод». На протяжении всего романа над местом действия сгущаются сумерки, наступает темнота, в которой как бы усиливается интенсивность мысли и внутреннего драматического конфликта. В отличие от Пруста, который благодаря ассоциациям возвращался к объективной реальности, Вулф пренебрегает объективной действительностью или эстетизирует ее. В конце романа четыре персонажа остаются в одиночестве в атмосфере сгущающейся тьмы. Но открытость конца у модернистов означает выход сознания за собственные пределы. «Затем поднялся занавес. Они заговорили» — таковы последние слова автора, произнесенные в финале.

Контакт с реальностью для самой Вулф означал предлог для высвобождения образов, отраженных и осевших в памяти, образов, рожденных реальностью, воспринимаемой трагически, а потому отмеченной печатью угасания, умирания. Она хочет описать мысли, высказанные и невысказанные, точнее, весь причудливый поток мыслей, свойственных определенному моменту. Вот почему внутренний мир ее персонажа, даже среднего по интеллекту и эмоциональному восприятию, становится значительным и интересным.

Сознание эстетизируется, в отличие от Джойса, за счет контроля воли. Поскольку персонажи принадлежат одному классу образованных людей, их речь не дифференцирована, она воспроизводит их хорошо организованный, логически оформленный окультуренный поток.

Вулф любит фиксировать внимание читателя на поведении своих героев, их жестах. Так, когда Кларисса Дэллоуэй стоит у телефона, она склоняется над телефонной книгой и, кажется, замирает в этой позе, пока не выливаются на поверхность повествования все ее мысли, чувства, настроения. Ее жизнь состоит из крошечных моментов: посещения дочери, цветочного магазина, прогулки по лондонским улицам, и поэтому любое даже самое незначительное движение, незнакомый голос или шум шагов имеет для нее особый смысл. Шелест платья горничной вызывает в ней лирические ассоциации с собственным положением монахини, очутившейся вдруг в замкнутом пространстве монастыря, покинувшей мир и реагирующей теперь только на тихий шелест монастырского одеяния, возвращающий ее к реальности. Равномерное движение иглолки в момент, когда Кларисса зашивает вечерний туалет, передает покой и упорядоченность ее внешней жизни, составленной из условностей и нарушаемой только отдельными прозаическими действиями, связывающими ее с реальной прозаической действительностью.

Поскольку Вулф интересуют мириады впечатлений, мельчайшие частицы опыта, композиции ее романов нуждаются в особом методе укрепления своей структуры. Музыкальная схема построения, как и символические образы, способствует организации внутренней драматической формы. Структура романа «Между актами», в отличие от сонатной формы романа «К маяку», например, представляет мелодику крупной симфонической формы, с многочисленными музыкальными партиями и паузами — доминирует при этом тема утраты, невозвратимой потери, ожидания смерти и всеобщего конца, которая временно подавляется другой значительной темой, заключенной в спектакле ожившей истории и сохранившейся цивилизации.

Величайшим достижением английского модернизма стал роман Джойса «Улисс», который уже в 1919 г. отметила В. Вулф в своем эссе «Современная художественная проза». **Джеймс Джойс (1882—1941)** всегда писал о Дублине, где бы он ни находился, поскольку это был его родной город, а всякий ирландец особенно остро чувствует свою связь с родиной, когда находится вдали от нее. Джойс, в сущности, был вечным странником, его родина была нигде и везде, но тем не менее ирландские мотивы, ирландский колорит, история, ее герои присутствуют во всех творениях этого художника. Фантастические лингвистические способности Джойса позволили

ему сделать язык одним из героев своего творчества, важнейшим инструментом для проведения эксперимента внутри поэтической системы потока сознания, которая эволюционировала благодаря включению языка в эксперимент от «Портрета художника в юности» до «Поминок по Финнегану».

Эстетические взгляды Джойса в известной степени отражали калейдоскопичность и непоследовательность устремлений современников. Здесь в одном ряду оказались Ибсен, Гауптман, Данте, Д. Мур, Йейтс. Именно благодаря поддержке Йейтса и Паунда Джойс мог получить в 1915 г. грант от Королевского литературного фонда, что, впрочем, и в дальнейшем не спасло его от зависимости от меценатов, а также не избавило от самой жестокой борьбы за существование, несмотря на растущую известность. Большую часть своей жизни Джойс провел за границей, даже его единственная пьеса «Изгнанники» увидела свет ramпы в Мюнхене в 1918 г., а в Англии была поставлена Г. Пинтером лишь в 1970 г.

Начал Джойс свою творческую карьеру как поэт-урбанист, поэтическое чутье подсказало ему тематику сборника его коротких рассказов «Дублинцы» (1914). В них — разные аспекты человеческого существования, увиденные в разную пору зрелости человеческой личности, но объединенные одним настроением и ощущением трагедии существования, подвергшегося тяжелым нравственным испытаниям. Джойс использует музыкальную стихию для передачи состояния паралича, сковавшего ирландскую нацию, не способную ни пробудиться к активной жизни, ни сохранить свое достоинство, ни воспринять богатый героический дух предков. Главная тема симфонического полотна поддерживается множеством лейтмотивов и музыкальных вариаций. Тема духовной смерти доминирует, но ей предшествуют состояния, описанные в разных разделах сборника, — рассказы о детстве («Сестры», «Встреча», «Аравия»), о юности («Эвелин», «После гонок», «Два рыцаря», «Пансион»), о зрелом возрасте («Облачко», «Личины», «Земля», «Прискорбный случай») и рассказы, посвященные общественной борьбе, общественной жизни Ирландии, вождям национально-освободительного движения («В день плюща», «Мать», «Милость Божия»).

Исследование духовного оцепенения, безразличия, общественной индифферентности Джойс начинает с католицизма, от которого он сам отказывается в 1902 г., считая его серьезным тормозом на пути прогресса в Ирландии. Интродукцией к сборнику как музыкальному произведению может служить рассказ «Сестры», где смерть священника дается через восприятие ребенка. Он слышит разговоры взрослых и невольно начинает замечать то, чего не мог знать по причине своей неопытности. Тяжелое, серое лицо паралитика, пустая чаша, стоящая на груди мертвого, — вот те детали, которые выхвачены и зафиксированы детским сознанием. Джеймс

Флинн — символ религии, ребенок — символ невинности, входящей в мир зла и лицемерия.

Жизнь Дублина доведена в рассказах Джойса до уровня символа человеческого существования, оцепеневшего и бессмысленного, ожидающего своей участи и полностью лишенного способности что-либо предпринять. «Простота, гармония, озарение» — три главных элемента, составляющие смысл любого произведения писателя. Каждый рассказ из этого сборника есть точное следование правилам. Стихия тривиального, повседневного поглощает героев рассказа «Мертвые». Главная забота — еда и пустые разговоры, но все неожиданно меняется: Грета слышит песню, которую когда-то в юности пел влюбленный в нее юноша. Происходит то самое озарение, которого в конечном итоге добивался Джойс, и оно меняет наши представления о тривиальном событии и ординарном характере. Язык Джойса будет постепенно расширять и усложнять свои функции, в каждом последующем произведении он будет проявлять все больше самостоятельности, становиться полноправным героем произведения, превращаться в волшебную палочку, как в сказке преобразующую мир тривиальности в мир, полный чудес и нераскрытых возможностей.

«Портрет художника в юности» (1916) — это своеобразная парафраза романа воспитания, но главным героем его становится не личность, а сознание с ярко выраженными и постепенно оформляющимися творческими потенциями и возможностями. Вначале герой — мальчик, отданный на воспитание иезуитам, страдающий от комплекса неполноценности, постоянно служащий предметом насмешек, неуверенный и неловкий близорукий человечек, болезненно переживающий свою зависимость от несправедливого и жестокого мира церкви. В самом имени главного героя заключен символ — Стивен Дедалус возвращает читателя к своему архетипу, отчаянному смельчаку, дерзнувшему бросить вызов природе. Символика романа раскрывается на двух уровнях — сознательном и подсознательном. Последний взрывает первый и является убедительным доказательством того, что творческая личность, отбросив всякие ограничения и препоны, устремляется навстречу жизни. Существенным критическим моментом для ощущения себя как творческой личности служит «эпифания», «озарение» — момент, в который впервые Стивен ощутил свою непреодолимую склонность к живописи, к искусству. Он видит на берегу моря девушку, которая представляется ему сказочной птицей, манящей и зовущей его в необъятный простор. Пробуждение сознания дается через очень тонко сбалансированную нюансировку наполнения детского сознания все новыми и новыми ощущениями, образами более сложными. Неосознанные сексуальные инстинкты спрятаны в глубине подсоз-

нения, они оформляются в весьма однозначных простых образах и вносят хаос в сознание героя.

Стивен-ребенок чаще всего познает мир через ощущения, но этот мир создает и воображение: образ корабля, кажущегося сказочным, претворяется в сознании Стивена в реальный, увозящий его на каникулы. Сознание и память находятся в сложных взаимоотношениях, Джойс передает это разной интенсивностью образов, оседающих в памяти и в сознании. Слова «Парнелл умер» зафиксированы с необыкновенной точностью и легко поднимаются с поверхности сознания, потому что Стивен слышит об этом на рождественском обеде. Обиды и несправедливость со стороны служителей церкви опускаются в глубину сознания и подсознания и остаются частью его существа, бунтующего против жестокости и подавления личности, существа, жаждущего сначала подсознательно, а потом, после озарения, вполне сознательно начать новую жизнь свободного художника.

Первые страницы «Улисса» в точности следуют манере, стилю, настроению концовки романа «Портрет художника в юности». Тональность повествования несколько омрачена известием о смерти матери Стивена, которое становится постоянной навязчивой идеей художника, получившего некоторый жизненный опыт в Париже. Содержание романа охватывает один июньский день в жизни героев, но мы узнаем о них больше, чем о всех героях классической литературы. На поверхности содержания — странствия Леопольда Блума и Стивена Дедалуса по Дублину, причем иногда их дороги пересекаются, иногда идут параллельно, порой расходятся вовсе. Есть еще третье лицо — жена Блума Мэрион, поток сознания которой выплескивается в конце огромного романа и поражает читателя откровенной раскованностью всех уровней — сознания, подсознания и бессознательного.

Архитектоника романа сложна, но она подчинена внутреннему очень логичному замыслу. Название романа вскрывает другой слой повествования: Блум — современный Одиссей, путешествующий по Дублину в поисках утраченного сына, Стивен — это Телемак, грустящий об отце и желающий обрести духовного отца, Мэрион — Пенелопа, ожидающая мужа дома. Однако «архетипы» дезориентируют читателя, замысел не ограничивается сходством с Гомером. Параллель Гомеру и его «Одиссее» действительно есть, и она блестяще вмонтирована в роман, но она поднимает следующий огромный пласт, скрывающийся за поверхностью романа странствий, — это Дублин, и не просто данный большой город, столица Ирландии, это весь большой мир. Блум — человек вообще, Мэрион — вечная мать-природа. Многочисленные эпизоды блуждания Блума по городу, сопрягаемые с аналогичными эпизодами гомеровского эпоса, тем не менее не создают впечатления эпического пове-

ствования. Это лиричный роман, глубоко субъективный, жизнь здесь представлена через восприятие Блума, мысли которого бродят, как рыбы в воде. Это и документальный роман, могущий быть путеводителем по Дублину: здесь сохранены названия улиц и переулков, описаны кладбище и публичный дом, родильный дом и редакция газеты, баня и общественный туалет. Как бы отталкиваясь от филдинговского определения романа — «комическая эпическая поэма в прозе», — Джойс стремится охватить жизнь сознания отдельного обыкновенного обывателя, обладающего, как убеждает нас автор, бездонным внутренним миром.

Джойс и в этом романе показал себя блестящим лингвистом, умело использующим возможности английского языка. Например, Блум со студентами-медиками находится в родильном доме, а этот эпизод в пародийном ключе создает неожиданную параллель — развитие эмбриона соотносится с развитием английского языка от древнейших форм до уровня современной журналистики. Начальная сцена в башне Мартелло на дублинском побережье пропитана литературными аллюзиями, тоже возникающими в разных частях книги и ведущими одну из музыкальных тем этого произведения. Один из друзей Стивена, который мечтает о поэтической карьере, постоянно дразнит его, провоцирует, рассказав третьему своему компаньону Хейнесу о том, что он может подлинно доказать, что внук Гамлета является дедушкой Шекспира и что он — сам привидение собственного отца. Тема Гамлета то исчезает, то появляется, внезапно поднимая тему взаимоотношений «отец — мать — сын».

«Улисс» разделен на три части разной длины, и каждая часть состоит из ряда эпизодов. Первые эпизоды первой части связаны с фигурой Стивена. Затем тема Стивена растворяется в огромном мире — потоке мыслей Блума. Вместе с тем ирландская политическая ситуация, появившаяся с темой Блума, составляет еще один пласт произведения. Джойс постоянно варьирует стилистическое оформление пластов от героически-возвышенного до пародийно-комического. Первые эпизоды, повествовательные по характеру, переплетены с внутренним комментарием, заключенным в монолог, перебиваемый в свою очередь короткими пассажами описаний. В сознании героя могут сосуществовать многие темы, как, например, в сознании Стивена — Париж, Ирландия, море, отцы церкви, его мать, поэзия, история, школа. Ненавязчивый тон повествователя дает оформление этим мыслям, ибо пояснения к портрету Стивена излишни, читатель уже знает о нем из предыдущего романа. Когда появляется Блум, неизвестный читателю герой, на авансцену выходит рассказчик, повествующий о странных симпатиях Блума.

Сцены с Блумом повторяют аналогичные эпизоды со Стивеном: Блум дома, Блум на улице, внутренний монолог героя, задающий музыкальное оформление его теме. Блум мыслит прозой, Стивен —

поэзией. Поток сознания Стивена наполнен символами, которые имеют непосредственное отношение к гомеровской структуре книги. Монологи Блума при всей своей реалистичности и фотографичности, имеющие непосредственное отношение к самой земной реальности, содержат и символические темы, романтизированные, насколько это возможно в пределах обыденного сознания,— это его романтическая тяга к Востоку, смерть собственного сына в младенчестве, унижения и страдания народа, к которому он принадлежит. Эпичность романа подчеркивается и весьма тактичным вступлением автора, как бы управляющего переключением мыслей одного или другого героя с предмета или явления на другой предмет или другое явление. Таким образом, авторское «я» присутствует в самой структуре произведения: «Он шел на юг вдоль Уэстланд-роуд. Но квитанция в других брюках. Я забыл тот ключ. Ох уж эти похоронные дела. Бедняга, это не его вина».

Монолог Мэрион Блум сильно отличается по стилю, тематике, фундаментальности. Он может быть рассмотрен как необходимое завершение, финал большого симфонического произведения, в котором звучат отголоски старых тем, но в новом ключе. В этом потоке сознания — очень узкий жизненный опыт женщины, сосредоточенной исключительно на собственной персоне. Вместе с тем он отражает иную степень духовности, даже по сравнению с Леопольдом Блумом, не говоря уже о Стивене. Примитивный уровень мышления подчеркнуто демонстрируется на образах, вырвавшихся из подсознания. Берутся два разных состояния, при которых воспроизводится поток сознания в этом романе,— в состоянии блуждания по городу и столкновении с реальностью (Блум, Стивен) и в состоянии покоя, лежания в постели при полном отсутствии соприкосновения с действительностью (Мэрион). Но в обоих случаях эта реальность встает из глубин сознания и подсознания, она фиксируется и сублимируется под влиянием внешних раздражителей. Голос автора здесь полностью отсутствует, потому что поток сознания, подсознание в чистом виде не нуждается в определенном руководителе, направляющем мысли от одного предмета на другой.

В самом противопоставлении странствий Блума и Одиссея заложен глубокий символический смысл, выступающий на разных уровнях в каждом эпизоде, соответствующем в точности гомеровскому эпосу по названию, но объединяет все эти многоцветные разнообразные эпизоды в единую архитектурную конструкцию модернистская тема регресса человеческой цивилизации и убывания человеческой души. Например, эпизод «Эол», место действия которого — редакция газеты, соответствует 10-й песни «Одиссеи» на острове бога ветров Эола. Для воссоздания атмосферы редакции и выпускаемой ею продукции эпизод разделен на маленькие части, озаглавленные подобно газетным статьям: «Посох и перо», «Венце-

носец», «Как выпускается крупнейшая ежедневная газета» и т. д. Лексика эпизода связана с ветром, сквозняком. Эпическая параллель дает стимул для возникновения этой лексики, эллиптических и метонимических оборотов. Текст насыщен именами издателей, ирландских юристов, общественных деятелей, есть имена персонажей из рассказов самого Джойса, парафразы и цитаты из Шекспира, Диккенса, библейские аллюзии. Газетная риторика реконструируется сложным и показательным для Джойса способом, характеризующим ирландскую прессу 16 июня 1904 г. Причем, несмотря на отсутствие авторского вмешательства, на воссоздание через восприятие Блума, расклейщика объявлений, интересующегося рекламой, возникает облик самого Джойса — эрудита, лингвиста, ирландского патриота.

Поскольку каждому эпизоду в «Улиссе» соответствует определенный орган, цвет и символ, показателен эпизод «Лестригоны», место действия которого — ирландский паб. В этом эпизоде, где Одиссей-Блум с удовольствием поглощает еду, ключевым символом является архитектура, а пищевод как орган пищеварения обыгрывается в разных натуралистических тональностях, как, впрочем, и сам процесс пищеварения. Архитектура должна интерпретироваться в связи с этим эпизодом в двух смыслах. Во-первых, Блум обращает внимание на постройки Дублина, относящиеся к глубокой древности (круглые башни), проходя мимо национальной библиотеки и национального музея. По ассоциации с известным ирландским архитектором, выстроившим большинство зданий в столице, возникает имя его сына Томаса Ньюхема Дина, автора проектов названных сооружений. Во-вторых, архитектура также употреблена здесь и в переносном смысле, как вид искусства, требующий безукоризненного порядка и точности при постройке зданий. Джойс высказал весьма определенно свое намерение по поводу этого эпизода: «...слова у меня есть. Теперь я ищу безукоризненный порядок слов в предложении. Такое точное построение фразы существует для каждой мысли». Сам писатель называл «Улисса» современной «Одиссеей», анализ которой позволяет судить о том, как он достиг своей цели, используя при этом поток сознания в качестве метода построения и организации романа.

Подобные процессы происходили в английской поэзии, давшей в начале века разнообразные и яркие примеры обновления викторианской лирики. Импрессионизм уступил место символизму в поэзии Йейтса и Саймонза, видное место заняли имажизм (Хьюм, Дулитл, ранний Олдингтон), окопная поэзия У. Оуэна, З. Сассуна, обновление жанра сонета Р. Бруком. Наконец, Т.С. Элиот сконцентрировал в своем творчестве разнообразные тенденции развития английской поэзии начала XX в. Нужно было родиться американцем, получить образование в Гарварде, Сорбонне и Оксфорде, стать

в 1927 г. британским подданным, чтобы потом воплотить голос своего разочарованного поколения, воплотить в поэзии и «новой критике», основоположником которой он стал, сатиру, космополитизм, элегичность, склонность к аллюзиям и новому пониманию традиции.

Сборник стихов Элиота был опубликован в 1919 г., а спустя три года Элиот основал собственный журнал «Крайтерион», в котором была напечатана поэма «Бесплодная земля», затем последовали «Полые люди» (1925), «Путешествие мага» (1927), «Пепельная среда» (1930), «Четыре квартета» (1943). Тридцатые годы в его творчестве ознаменованы желанием воскресить традиции стихотворной драмы. Некоторые его соотечественники называли Элиота М. Арнольдом XX в. за удивительно перспективное сочетание в нем таланта поэта, критика, культуролога и философа-моралиста. Масштабен круг интересов Элиота — Донн и Марвелл, елизаветинская и якобитская драма, Милтон, Драйден, Данте, Лафорг, французские символисты (при этом он резко критиковал Байрона). Метафизическая теория субстанциального единства человеческой души, легшая в основу элиотовского мировидения, отражает его желание изменить форму современной поэзии, что он наглядно демонстрирует в своих крупных поэмах «Бесплодная земля» и «Полые люди». Первая из них состоит из пяти частей («Погребение мертвых», «Игра в шахматы», «Огненная проповедь», «Смерть от воды», «Что сказал гром») и примечаний самого Элиота, объясняющего многочисленные аллюзии, цитаты или парафразы цитат (Уэбстера, Данте, Верлена, Бодлера и т. п.), а также сложную мифологическую основу поэмы, ассоциирующейся и с легендой о Св. Граале, и с антропологией фрейзеровской «Золотой ветви». Примечания Элиота в свое время были выпущены отдельной книжкой, и, по свидетельству Элиота, она «пользовалась большим успехом, чем сама поэма». Сквозной образ поэмы — слепой Тирезий, могущий, однако, видеть в «час фиалки» — так поэтически образно назвал поэт сумерки, когда день и ночь встречаются. Слепое видение Тирезия основано на модернистской логике вещей, согласно которой истинное значение слова открывается необычайным путем, через многообразное использование его значений. Начало «Погребения мертвых» — парафраз «Кентерберийских рассказов» Чосера, затем следует переход к цитатам из вагнеровских опер, в частности из «Тристана и Изольды», через сложный ассоциативный ряд образов первоначального источника, образов, символизирующих хаос современной жизни, дезинтеграцию, фрагментацию. Сложная развернутая метафора распада относится к современной цивилизации, и непредсказуемый порядок вещей, определенная последовательность, истинное значение могут возникнуть как в результате центробежных, так и центростремительных сил. Таковы особенности модернистского поэтического

сознания, ярко и талантливо проявившиеся в творчестве Т.С. Элиота, национальную и гражданскую принадлежность которого продолжают оспаривать и Великобритания, и США.

Литература

Лоуренс Д. Радуга.

Джойс Д. Дублинцы. Улисс.

Вулф В. Миссис Дэллоуэй.

Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М., 1984.

Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920—1930-х годов. М., 1966.

Сатирический роман

Идеи обновления общества и индивидуального сознания определили различия в критике наследства викторианского века. Эта критика носила сатирический характер, что соответствовало духу и направленности английской литературы, но вместе с тем не была единообразной, что отчетливо сказалось в творчестве писателей старшего поколения: Д. Голсуорси, Б. Шоу, Г. Уэллса, представивших различные виды сатирического обличения. Объединяла их (не без влияния русской литературы — все трое побывали в России, говорили о сильном воздействии русской классики) озабоченность политическими и социальными вопросами, сделавшая их литературу ангажированной в самом широком смысле этого слова. Степень их зависимости от литературы прошлого, связь с традицией английского классического романа тоже была различной.

Изучению неблагополучия в современном английском обществе, анализу и истокам «форсайтизма» как социальной болезни нации посвятил всю свою жизнь и творчество **Джон Голсуорси (1867—1933)**. «Сага о Форсайтах» (1906—1921) — это монументальное произведение, представляющее собой итог рассуждений над смыслом викторианства и социальной психологии. Как Теккерей исследовал снобизм, придав ему черты социальной болезни нации, так Голсуорси продолжил наблюдения над современным ему обществом и поставил ему другой диагноз болезни — форсайтизм, заключающийся в чрезмерно развитом чувстве собственности, которое не просто определяет суть жизнедеятельности, но и характеризует последствия чрезмерно развитых индивидуализма и эгоизма, противопоставленных всему миру. В семье Форсайтов, как в миниатюре, отразилось все современное общество с его безудержной погоней за преуспеванием, с подчинением закону конкуренции, способностью сплачиваться перед лицом грозящей классу собственников опасности. Индивидуализм становится основой сплочения:

«грозное объединение», «забронированность» Форсайтов делают их активными людьми, ополчившимися против противника, а семейный портрет превращается в свифтовскую сатиру. Даже местоимение «они» раскрывает суть превращения уважаемых и пекущихся о приличиях собственников в стадо. Собственнический инстинкт распространяется не только на материальные ценности, но и на человека, на его духовный мир. Сомс Форсайт отстаивает свое право на жену, желает получить все самое лучшее с наименьшими затратами (Ирэн — дочь профессора, а там деньгами и не пахнет, значит, она будет всецело принадлежать ему хотя бы из чувства благодарности). Природа одухотворена и бескорыстна в своей щедрости, поэтому она находит отклик только в душах тех, кто живет вне мира собственности и эгоизма. Для Ирэн и Босини весна буйствовала, торжествовала. Сомса угнетала тишина луга, пение незримых жаворонков и душный, пряный воздух. Индивидуальное чувство собственности, эгоизма, перерастающее в коллективное, национальное, становится олицетворением, символом определенного типа мышления, утверждения значительности форсайтовского века, когда человек был неоспоримым и бесконтрольным владельцем своей души, своих доходов и своей жены. В диалектическом противоречии между утверждением неизбежности собственнического инстинкта индивида и обреченностью собственнического порядка заключается специфика сатирического мастерства Голсуорси, основы которого были заложены еще в романе-обзоре нравов английского общества «Остров фарисеев» (1904). Там сатира на высшее общество, на систему воспитания, мораль сводилась к универсальному фарисейству, что подчеркивалось также названием. Критический обзор пороков современного общества заменен в «Саге о Форсайтах» многоаспектным показом существа и последствий собственнической психологии и идеологии.

Эпический роман XX в. испытывал глубокие потрясения, приспособляясь ко времени глобальных перемен и кризиса культуры. «Сага о Форсайтах» Голсуорси и его последняя трилогия «Конец главы» (1933) убедительно доказывают, что возможности эпического романа практически не ограничены. Типажи «Саги» совмещают все многообразие ушедшего викторианского века с присущими только им индивидуальными чертами. Хотя родственные узы и связывают героев двух эпопей, характеры сэра Конвея, его детей принадлежат уже иному времени. История семьи, в отличие от широко социальной оформленной судьбы Форсайтов, показана через систему внутренних связей, основанных на незыблемых убеждениях и традициях, могущих еще удержать разрушающийся мир, но в силу своей кастовости и замкнутости теряющих свою силу и могущество и превращающихся из созидательных в саморазрушительные. Центр притяжения романа — судьба Динни, боттичеллевской красавицы,

под влиянием семейных устоев разрушающей свое счастье. Несобственно прямая речь, к которой часто обращается Голсуорси в этом романе, — прием, подчеркивающий тон размышления и неуверенности автора в том, что в обществе еще сохранились силы, способные к возрождению нации. Идея служения, оборачивающаяся здесь трагедией и для тех, кто на государственной службе, и для тех, кто ощущает себя помещиком, хозяином, собственником, наполнена весьма скептическим и ироническим содержанием. Бунт любимой героини Голсуорси Динни против диктата над личностью оканчивается признанием необходимости соблюдения приличий и норм, якобы все еще имеющих нравственный смысл. Она выходит замуж за благополучного члена парламента Дорифорда, как в свое время поступила ее родственница Флер Форсайт, выйдя замуж за Майкла Монта. Победил здравый смысл и ограничивающие все условности, но характер нового человека уже находится в стадии оформления, и в одном уже этом немалый интерес «Конца главы».

Э. М. Форстер (1879—1970), тоже начавший литературную деятельность в начале века в тесном контакте с интеллектуальной средой Кембриджа и группой Блумсбери, создал свою версию английского романа, реализовав творческое кредо в одном из замечательных своих произведений «Поездка в Индию» (1924), в котором изобразил индийское общество, взаимоотношения британцев и индусов реалистически, используя систему сложных символов и метонимий. В центре повествования — молодой мусульманин Азиз, врач, который довольно дружески и доверчиво относится к британцам, но изменяет свое отношение после неприятности, обрушившейся на него во время экскурсии в пещеры Марабара. Антибританская направленность книги Форстера очевидна, как очевидно и мастерство, с которым эта идеологическая ангажированность преподнесена. Чувствуется, что опыт путешественника не пропал даром для наблюдательного писателя, начинающего повествования со своеобразного туристического описания. Описание Чандрапура дано с позиций объективного англичанина-гида, рассчитывающего на путешественника-англичанина, привыкшего воспринимать чужое с оттенком превосходства и снобизма. Монотонность описания и постоянное подчеркивание того, чего нет в этом пейзаже, усиливается замкнутой его композицией. Взгляд путешественника скользит вначале по реке Ганг, потом по ее берегам, рощам и садам, затем по улицам и постройкам и опять возвращается к берегам Ганга. Ритм повествования напоминает однообразную (особенно для уха европейца) восточную мелодию, а трехчастное построение романа вызывает в памяти музыкальные эксперименты в прозе В. Вулф (сонатное построение «К маяку»). Каждая часть — «Мечеть», «Пещеры» и «Храм» — отвечает задаче показать изменение в отношении к Британии и ее роли в Индии,

в ее судьбе. С «Поездки в Индию» начинается традиция английского антиколониального романа XX в., наиболее ярко проявившего себя в творчестве Г. Грина и др.

Другой вид сатиры развивается в творчестве **Герберта Уэллса (1866—1946)**, обратившегося к жанру научной фантастики, чтобы поведать человечеству о новых опасных для него угрозах. Среди первейших угроз ему виделась власть науки. Под пером талантливого фантаста ожили фантазмагорические предсказания Свифта. Произведения, написанные Уэллсом в 1895—1905 гг. — «Машина времени» (1895), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1898), «Остров доктора Моро» (1896), «Удивительный визит» (1895), «Когда спящий проснется» (1899), «Первые люди на луне» (1901), «Современная Утопия» (1905), — могут рассматриваться и как первые произведения-предупреждения, прообразы будущих созданий Оруэлла и Хаксли. В них проблемы технического прогресса, пути развития современной цивилизации, обезличивания индивида, попытки отказать человеку в выборе и сохранении собственной личности — «Земля перестала быть безопасным убежищем для человека». Вместе с тем Уэллс пророчески определил место будущей технократии в современном мире, о чем написал трактат «Предвиденье о воздействии прогресса науки и техники на человеческую жизнь и мысль» (1901).

В проповеди необходимости реформировать человека, его сознание (даже путем воздействия на них космических сил) Уэллс был близок и фабианцам, и социалистам, создавая утопии за утопиями и сам «не веря в них». Резкая критика собственнических, индивидуалистических инстинктов современного общества, попытки преодоления человеческих пороков научно-экспериментальным способом делали фигуру Уэллса значительной среди тех писателей XX в., которые искренне верили в неисчерпаемые возможности человека, поддержанные величайшими научными открытиями. Нравственно-этическое начало в этой сатире указывало на тесную связь с классической, просветительской традицией, с попыткой преодолеть очевидную пропасть между индивидом и обществом, используя при этом огромные возможности романа идей, обозрения, романа-трактата.

Духовная атмосфера послевоенного десятилетия была бы неполно обрисована без своеобразного романа — буколической поэмы **Олдоса Хаксли (1894—1963)** «Желтый Кром» (1921), на деле оборачивающейся эксцентричной сатирой на нравы светского общества, духовной элиты, списанные с натуры, — прототипом хозяйки поместья Желтый Кром была небезызвестная леди Оттолайн Моррелл. Нравоописательная сатира рисует портретную галерею чудачков-интеллектуалов, собравшихся в загородном доме, чтобы продемонстрировать свои странности и нелепости, больше смахи-

вающих на животных, иногда даже вымерших (например, Скоуген напоминает птицеядца). Хаксли выливает на своих современников и соотечественников целый поток сатирических шуток и парадоксов. Уимбиш, хозяин дома, погруженный в историю собственной усадьбы, абсолютно ничего не знает о теперешнем состоянии дел. Не случайно приехавший к нему в гости молодой поэт Деннис Стоун, проходя через роскошную анфиладу старинных комнат, не замечает следов, оставленных ныне живущим поколением. Изощренное умствование, философские диспуты, которые ведут герои «Желтого Крома», оказываются банальными, пустыми.

«Контрапункт» (1928) Хаксли — роман-дискуссия, в котором легко угадывались реальные прототипы героев — современники Хаксли. Главная тема дискуссии — индустриализация общества и дегуманизация личности. Филипп Куорлз поднимает социологические и политические проблемы, придерживаясь строго научных доводов и аргументов. Рэмпион пытается убедить его в том, что индустриализация неизбежно приведет к росту народонаселения, а это непременно вызовет войны и революции. Главное зло заключается в человеческой психологии. Но индивидуальная жизнь, как полагает Рэмпион (Лоуренс), — это жизнь плоти, почти животное безудержное наслаждение самим фактом существования. И такому существованию должно соответствовать определенное искусство. Герои Хаксли посещают художественные выставки, слушают музыку Баха, обсуждают кубистов и метафизиков — словом, создают динамичный интеллектуальный мир, интенсивный духовный контекст, который организуется по принципу музыкального контрапункта.

Последующие произведения Хаксли — «Прекрасный новый мир» (1932), «Слепой в Газе» (1936) — создавались в период его активного участия в антивоенном движении. «Прекрасный новый мир» — роман-предупреждение, картина мира, спасшегося от смерти физической, но превращенного в некую модель, напоминающую тоталитарное или фашистское государство. «Все счастливы. Все получают то, чего хотят, и никто никогда не хочет того, чего он не может получить». Человек такого рода создается искусственным путем, он запрограммирован, как всякий другой механизм. Нравственно-эстетические искания Хаксли в период написания этого произведения были обусловлены его агностицизмом, пессимистическим взглядом на возможность познания объективного мира, метафизическим расщеплением ценностей на взаимно обособленные объективные высшие, непознаваемые, непостижимые и субъективные относительные. Поскольку Хаксли отрицает возможность достижения в реальной действительности идеала, он сосредотачивается на обособленной им системе ценностей. В своем романе Хаксли провозглашает доминанту общего над частным и

необходимость жесткого кастового деления общества, а также селекционное отбрасывание тех, кто препятствует построению этого идеального общества.

В 20-е годы начинается творческий путь **Ивлина Во (1903—1966)**. Его первые произведения — «Упадок и разрушение» (1928), «Мерзкая плоть» (1930), «Пригоршня праха» (1934), «Сенсація» (1938) — сатирические зарисовки университетской среды, жизни аристократии и интеллигенции. Они рисуют облик изменчивой, ненадежной эпохи, враждебной человеку, неуверенно идущему по пути поисков новых ценностей. Герой Во попадает в нелепые, комические ситуации, которые становятся исходной точкой отсчета жизни, совершенно не соответствующей его нравственному облику. Так, герой романа «Упадок и разрушение» Поль Пеннифезер в результате недоразумения исключен из Оксфорда, оказывается вовлеченным в брачную интригу с матерью своего ученика, коварной авантюристкой, хищницей и обманщицей, попадает в тюрьму и, выйдя из нее, опять оказывается в Оксфорде, как бы продолжая неожиданно прервавшийся ритм жизни. Для себя Пеннифезер усвоил одну простую истину, что есть люди активные и пассивные. Он принадлежит к последним, поэтому его судьба predetermined и ведет его по замкнутому кругу, мешая вырваться из него. Тони Ласт, тоже принимая навязанный ему образ жизни почтенного владельца усадьбы, вместе со старым укладом должен сохранять и какие-то старомодные нравственные ценности. Известная доля ностальгии по старой доброй Англии, в который раз уже возникающая в английском эпическом романе (Голсуорси), обострена здесь резко сатирическими, порой гротескными фигурами отрицательных персонажей, имеющих хорошо знакомые смоллетовские анималистические черты. Марго насквозь фальшива и искусственна, что подчеркивается ее внешним обликом. Леди Бренда Ласт презирает своего «безумного мужа-феодала» и заводит легкомысленную интригу с молодым светским повесой.

Эпиграф и название романа взяты из «Бесплодной земли» Элиота, что лишний раз подтверждает, что «Улисс» Джойса и поэма Т.С. Элиота были магнитами, притягивающими литературные интересы современников, наиболее полно отражавшими период «упадка и разрушения». В противовес этой «мерзкой» действительности с сомнительными нравственными ценностями, Во обращается в своей эссеистике к искусству прерафаэлитов («Прерафаэлиты», 1926), к защитникам католической веры, а также к проблемам новообращенных в католичество (католичество приняли и Грин, и Во, и Элиот, и Голдинг). Во время войны, находясь на службе в военно-морских силах, побывав в Югославии и на Крите, Во создал новый тип эпического повествования в романе «Снова в Брайдсхеде» (1945), придя, как и Хаксли, к возможности установления

некоего нравственного идеала в лице художника Чарлза Райдера. Однако его нравственно-этические искания заканчиваются своеобразным раздвоением автобиографического и литературного героя-повествователя. Райдер — не Во, хотя вся организация романа выполнена писателем-сатириком, скептиком и циником, придерживающимся только сомнений, не уверенным ни в ком и ни в чем. Даже католичество, казавшееся незыблемой опорой в мире хаоса и безверия, оказывается разрушительным и непрочным. Ностальгическая тоска по приходящим в упадок дворянским усадьбам проходит лейтмотивом через все произведения писателя, несколько смягчая элегической интонацией беспощадную сатиру на эстетство (Себастьян Марчмайн), фарисейство традиционных ценностей католицизма (леди Марчмайн, Корделия).

В чем решительно отмежевался Во от модернистов — это отказ от лимитированной авторским «я» точки зрения и от потока сознания, свойственного Джойсу. Развернутый образ «бесплодной земли» перекочевал в произведения Во в другом романном варианте — беспорядочность, хаотичность бытия, крушение всяческих ценностей выражается через чрезвычайно живые драматические диалоги и иронические противопоставления. В отличие от субъективизма модернистов, Во оперирует понятием «объективизм», его присутствие или отсутствие в романе благодаря драматической форме повествования воспринимается читателем одинаково оправданным. Использование метафор и метонимий в романе помогало представить абсурдное и невероятно гротескное убедительно и живо. Иронический подтекст аналогий усиливается и усложняется за счет введения кинематографических эпизодов-вставок. По мере развития мастерства техника Во менялась. Это особенно заметно в «Прерванной работе» и «Снова в Брайдсхеде» — метафорические аналогии сделались более многочисленными и изощренными, повествование стало более условным, сосредоточившимся вокруг небольшой группы персонажей. Как и у Вулф, у Во заметно поверхностное восприятие ассоциативной техники Пруста без глубокого проникновения в механизм восприятия и осознания, — так, например, в романе «Снова в Брайдсхеде» повествователь, Чарлз Райдер, вспоминает свою юность, случайно оказавшись в поместье маркиза Марчмайна во время войны.

Однако облик Пруста, его заманчивой повествовательной техники тревожил воображение английских писателей (даже Форстера), больше обращавшихся к эстетически упорядоченному воспроизведению внутреннего мира, чем натуралистически фотографическому и усложненному мифологизацией. **Энтони Поуэлл** (род. в 1905 г.) был назван «английским Прустом», хотя именно такое определение сразу же разграничивает два национальных варианта эпоса. Начав карьеру писателя с легких комедийных произ-

ведений, изображающих шумную светскую жизнь Лондона («Модные люди», 1931), весьма напоминающих стиль раннего сатирического Во, он приступил к созданию 12-томной серии романов под названием «Музыка времени» (1951—1975). Название подсказано картиной Н. Пуссена, художника, любимого английскими писателями (Д. Драйден, Д. Томсон, Д. Китс, Д. Рескин, Т. Грей), нередко обращавшимися к его сюжетам.

Танец времени у Поуэлла затянулся на многие годы и десятилетия, и «танцуют» его Кеннет Уидмерпул, Николас Дженкинс, Чарлз Стрингам и Питер Темплер. Четыре ученика одной и той же привилегированной школы пройдут длинный жизненный путь. Каждый из них — определенный характер. Уидмерпул, внешне неуклюжий и неприятный на вид человек, упрямо и неуклонно движется к самой верхушке социальной лестницы и становится в последней книге серии «Тайные гармонии» членом палаты лордов. Он всегда стремился быть первым, лидером. Ему противостоит обаятельный, но слабохарактерный Чарлз Стрингам, никогда не доводящий никакого дела до конца и в конце концов спивающийся: его ждет смерть в Малайе в лагере для военнопленных. Такой же красивый, обаятельный, но самоуверенный, а иногда и немного циничный в своем устремлении к наслаждениям, деньгам — Питер Темплер. Николас Дженкинс — повествователь, от его лица ведется рассказ о всех остальных персонажах. Он писатель, его взгляд на мир и людей более пронизателен, трезв, ироничен. С Дженкинсом вводится в роман целая сюжетная линия, связанная с миром искусства, который резко противопоставлен миру Рынка и Кредита (названия двух романов цикла).

В многотомной эпопее Поуэлла охвачен большой промежуток времени от начала века до второй мировой войны, здесь действует около двухсот персонажей, но главным героем является время, точнее, дух времени, сближающий поколения, частную судьбу с историей государства. Хронологическая связь времен нарушена, поскольку повествование представляет собой многослойную систему воспоминаний, реминисценций, ассоциаций, высвобождающихся из подсознания автора-рассказчика под влиянием конкретных исторических событий, встреч с определенными людьми. По существу, в романе «Танец под музыку времени» ведется постоянно «странная война», ее зловещая тень постепенно надвигается на героев. Мастерское владение искусством иронии делает возможным для Поуэлла внезапно высвечивать истинную суть событий, посмеяться над навязанной людям игрой, превращением их в марионеток. «Снова поднялся над миром занавес этого исстари любимого спектакля под названием «Война».

В стиле романов преобладает живописная традиция, порой ощущается стремление Поуэлла сделать воспоминания настолько

наглядными, что его живопись становится хрестоматийно понятной и близкой. Военный совет напоминает участников Порохового заговора, но главное действующее лицо сцены — свет, который, как в театре, выхватывает лица, придает им необычное выражение, подчеркивает скрытое, невидимое. Описание бомбежки Лондона по своей красочной палитре напоминает картину ада, пронзенного мгновенными аллюзиями с Данте, Мильтоном, ибо в визуальных картинах большое значение придается передаче нагнетаемого страха перед разбушевавшейся стихией огня. В живописности романов есть и некоторый налет театральности, усиливающий драматизм и живость повествования.

В межвоенное время выступил со своими романами и пьесами **Джон Бойнтон Пристли (1894—1984)**: «Добрые товарищи» (1929) — своеобразная вариация на тему «Пиквика», «Улица Ангела» (1930) — реалистический роман о лондонской жизни, выдержанный в строгой драматической форме с прологом и эпилогом, с действующими лицами, уходящими и приходящими, как в театре, с комментариями автора. Как и в трилогии Голсуорси «Конец главы», роман Пристли посвящен людям, крайне неустроенным и разочаровавшимся в жизни. Пристли ориентировался на английскую традицию сатиры и юмора («Английский юмор» и другие работы). В его романах возникает тема поколений, тема «английскости», что станет камнем преткновения для многих писателей послевоенной Англии. Ко второй мировой войне английская литература пришла без видимых тенденций к образованию школ и направлений. Общественная дезинтеграция победила и осталась хозяйкой положения.

Литература

Голсуорси Д. Сага о Форсайтах.

Уэллс Г. Мистер Блетсуорси на острове Рэмполь.

Во И. Мерзкая плоть.

Хаксли О. Прекрасный новый мир.

Становление американского литературного сознания в XX веке

Главными событиями, определившими историю США до начала второй мировой войны, стали испано-американская война 1898—1899 гг., участие Америки (с 6 апреля 1917 г.) в первой мировой войне, «великая депрессия», начавшая отсчет с краха нью-йоркской биржи 29 октября 1929 г., «новый курс» администрации Ф.Д. Рузвельта. На рубеже столетий страна переживает эпоху стремительных социально-культурных перемен. Промышленный бум, индустриальная революция, научно-технический прогресс нашли отражение

в таких характерных приметах времени, как окончание строительства в Нью-Йорке Бруклинского моста (1883), открытие в нью-йоркской гавани статуи Свободы (1886), появление первой линии электрического трамвая (1887), Всемирная выставка в Чикаго (1893), основание в 1903 г. Г. Фордом компании, на заводах которой спустя шесть лет начался серийный выпуск автомобилей, строительство в 1904—1914 гг. Панамского канала, прокладка трансатлантического кабеля (1904), беспосадочный полет авиатора Линдберга через океан (1927), начало работы первого супермаркета (1930). Имена промышленников Рокфеллера, Карнеги, Меллона, Фиска стали нарицательными.

Наступлению новой полосы американской истории соответствовало как завершение эпохи фронта и заселения свободных земель на западе страны (1890), окончательное покорение индейцев, так и утверждение США в результате войны с Испанией в роли державы, превратившейся из должника в экономического кредитора. По окончании первой мировой войны Америка становится ведущей страной Запада.

Население США с 38,8 млн. в 1870 г. возросло до 105,7 млн. в 1920 г. В 1860—1910 гг. в страну въехали 23 млн. эмигрантов. К 1900 г. в Америке, в недавнем прошлом стране исключительно фермерской, меньше 40 % населения проживало в сельской местности. Отсюда стремительный рост городов: «нового Вавилона» Нью-Йорка, «аванпоста цивилизации» Чикаго, «сталелитейного» Питтсбурга, «автомобильного» Детройта.

Открытие страны в новом качестве — главная тема, выдвинутая американской культурой уже в самом начале века. Ее интерпретация могла быть самой разной — внушавшей социальные оптимизм или скепсис, дававшей основания для сатирической трагикомедии, — но налицо было наличие прямо или косвенно подразумеваемого культурологического факта: мифологема американской истории окончательно состоялась. В переживании этого события литература США утратила черты известного провинциализма и в период между двумя мировыми войнами стала важным фактором мировой культуры. Признание достижений новейшей американской словесности было закреплено присуждением в 1930 г. Нобелевской премии С. Льюису.

Чтобы оценить характер динамики американской литературы на рубеже столетий, необходимо принять во внимание по меньшей мере два обстоятельства. С одной стороны, речь идет о традиционных американских ценностях: индивидуалистическом мифе открытых возможностей, который получил название «американской мечты», а также религиозной идее, сформировавшейся в среде пуритан. С другой стороны, имеется в виду влияние на литературную ситуацию нетрадиционных комплексов идей (позитивизма, популизма, прагматизма,

марксизма) и резонанс учений Ницше, Фрейда, живописи постимпрессионизма и кубизма, кинематографической техники и т. д.

Периодизация литературы США 1890—1930-х гг. соответствует степени осознания культурологического сдвига. В 1890-е — начале 1900-х годов в литературном мышлении преобладало позитивистское мировосприятие. С конца 1910-х годов на передний план выдвигается прежде всего вопрос индивидуального художественного мастерства, а проблема мира и человека трактуется в русле романтически понимаемого конфликта между «культурой» и «цивилизацией», личностью и обществом. В 1930-е годы ранее противопоставленные «лирическое» и «эпическое» начала, а также натуралистическая техника и романтическое представление о новом типе индивидуализма примиряются. В это же время происходит и явная политизация литературного процесса в связи с мировым экономическим кризисом, угрозой фашизации, гражданскими войнами в Европе и Азии.

Основной разновидностью литературного творчества, принесшей американской словесности мировую славу, в период между двумя мировыми войнами стал роман (произведения Т. Драйзера, С. Льюиса, Ф.С. Фицджералда, Э. Хемингуэя, Т. Уайлдера, Дж. Дос Пассоса, Т. Вулфа, У. Фолкнера, Дж. Стейнбека). Не менее громко с середины 1910-х годов заявляет о себе и поэзия (Р. Фрост, К. Сэндберг, Э. Паунд, Т.С. Элиот, Х. Крейн, У. Стивенс, А. Тейт), проделавшая эволюцию, сходную с прозой: от «лирики» к «эпосу». Пьесы Ю. О'Нила в 1920-е годы дают возможность говорить о становлении национальной американской драмы. В 1920—1930-е годы в США формируется одна из наиболее влиятельных литературоведческих доктрин XX в. — школа «новой критики», основные положения которой разрабатываются поэтом Р.П. Уорреном и критиком К. Бруксом.

При сопоставительной характеристике литературной ситуации «смены вех» в Старом и Новом Свете необходимо указать на ее очевидное несходство. В американской культуре не сложилась эпоха *fin de siècle* с присущими ей в Европе художественными и философско-эстетическими признаками. В США не появились фигуры, аналогичные Ш. Бодлеру, Г. Ибсену, Ф. Ницше, О. Уайльду, не обозначился символизм как явление позднего XIX века.

Существенно, что американская литература XIX в. (вплоть до У. Уитмена) была в вершинных проявлениях по преимуществу романтической, а ее центром притяжения выступила Новая Англия; другие части США, за исключением Юга, на литературной карте оказались представленными незначительно. Долгое схождение на нет новоанглийского романтизма, с течением времени находившегося во все большей зависимости от викторианской литературы (А. Теннисон, Р. Браунинг, прерафаэлиты), сказалось на книжности

мышления, слабой связи с современной тематикой и нормами разговорного американского языка. Вместе с тем натурализм в США, мощно заявивший о себе в 1890-е годы и резко противопоставивший себя литературе «новоанглийских браминов», выполняет несколько иную историко-литературную функцию, чем в Европе.

С одной стороны, именно натурализм является в США введением в литературу XX в., воссоздает реальность «городов-спрутов» и «гибели богов». С другой стороны, американский натурализм отчасти выполняет и символическую задачу. Это происходит как в силу особого веса романтизма в культуре США XIX в., так и под влиянием исключительно популярного в Америке Г. Спенсера, в системе позитивизма которого космологические акценты выражены несравнимо сильнее, чем во французской мифологии «расы, среды и момента».

Романтизация натурализма приводит к выявлению в нем лиро-эпических свойств, нередко позволяющих возвысить региональный материал, как это происходит у Т. Драйзера или Ф. Норриса («Трилогия пшеницы», 1901—1903), до аллегии и символа. С середины 1910-х годов в американской литературе начинается постепенная контрнатуралистическая реакция, позволяющая вспомнить о логике литературного процесса в Европе в 1870—1890-е годы, и утверждает себя тип прозы, связанный не с социальноориентированным мышлением Э. Золя или Г. Уэллса, а с представлением о художественном мастерстве, сформулированным Г. Флобером, Г. Джеймсом, Р. Киплингом, Дж. Конрадом. Во многом «профранцузскую» ориентацию на живопись «точного слова» объясняет то обстоятельство, что практически все крупные писатели послевоенного поколения жили в 1920-е годы в Париже и отдали дань уважения символистской и постсимволистской традиции.

Одним из первых документов, в котором специфика социокультурных перемен в США осмысляется с точки зрения творческой личности, является автобиография «Воспитание Генри Адамса» (1907), написанная внуком шестого президента страны, историком и публицистом Генри Адамсом (1838—1918). «Автобиография» Адамса — сочинение мыслителя позитивистской ориентации, которое по замыслу автора должно вооружить молодых читателей представлением о научном восприятии эволюции. Адамс отдает должное и Ч. Дарвину (динамика приспособления организма к среде), и Г. Спенсеру (ритм интеграции и дезинтеграции универсума). В то же время бывший выпускник Гарварда, путешественник по Европе, дипломат, завсегдагай светских салонов различает в триумфе цивилизации роковое противоречие культуры: прогресс подчеркнул тщетность мечты о совершенстве социальных и политических институтов. Как человек XIX в., Адамс взволнован исчезновением традиционного представления о реальности в связи с открытием рентгеновских лучей, расщеплением атома и т. д. Подо-

бно его знаменитому современнику философу У. Джеймсу («Плюралистическая вселенная», 1909) Адамс приветствует теорию множественности мира и «разбегания вселенной», но ему не близко отсутствие в бытии эстетического стержня, свойственного прошлому.

«В 1900 г. моя страна в корне отличается от того, что она представляла в 1860-м... единственное, что я способен понять... в переменах... это высвобождение громадной энергии, воплощенной не в людских душах, а угле, стали и паре», — отмечал Адамс в одном из писем начала столетия. Высвобождение энергии привело не только к историческому скачку, но и к рождению новой культурной символики. Динамо-машина, по Адамсу, религиозный нерв современности: она осуществляет связь человека с неподвластными ему силами так же, как это осуществляла в представлении христиан прошлого Богородица. Переход физики в новую «метафизику», рассуждает Адамс, чреват тем, что высвобожденные наукой силы бросят вызов человеку, не являющемуся отныне центром вселенной. Отступление личного перед безличным внушает Адамсу определенный пессимизм, так как правит динамическим хаосом, или «мультиверсумом», исключительно случай, ограничивающий человеческую активность. Суть современного «воспитания» сводится поэтому к умению реагировать. Задача ближайшего будущего — в очередной раз в истории человечества привести «организм» человеческого ума в соответствие с заново открытой «средой».

В отличие от Г. Адамса и других представителей старшего поколения, писателей и философов порубежной эпохи (У. Джеймс, Дж. Сантаяна, И. Бэббит), стремившихся при оценке глобальных перемен, происходивших в США, отдать должное «идеальному» и традиции, младшее, радикальное крыло американских публицистов выступило в 1910-е годы за полный отказ от прошлого, которое ассоциировалось у него с европейским «влиянием», а также с «пуританизмом» и буржуазным лицемерием «позолоченного века». Характерной фигурой в этом плане был критик Ван Вик Брукс (1886—1963).

В литературно-публицистических книгах и статьях Брукса («Америка на пороге зрелости», 1915; «Мучительное испытание Марка Твена», 1920), Р. Борна («Сумерки идолов», 1916; «Наше культурное смирение», 1917) обличается «ханжество» пуриганской идеологии Новой Англии, обнажается наличие в ней к концу XIX в. неразрешимого противоречия между «отжившими свое» религиозными представлениями и практическим материализмом. Американская романтическая традиция связала свою судьбу не с изображением «земной» предприимчивости янки, а с рафинированным интеллектуализмом, заимствованным у европейцев. Творчество Э. По, Н. Готорна, Р.У. Эмерсона, считает Брукс, не обладает

достаточной творческой и критической силой, «чтобы отвлечь душу Америки от накопления долларов».

В книге о Твене Брукс описывает писательское «поражение» одного из зачинателей традиции современной социально-критической прозы. Оно объясняется неудовлетворительной жизнью писателя — тем, что Твен не смог реализовать все задуманное им под страхом общественного наказания, представление о котором было внушено ему еще в детстве матерью, а в годы зрелости литературным наставником У.Д. Хоуэллсом, стоявшим, по мнению Брукса, на страже общественной благопристойности. Трагически открыв для себя невозможность быть сатириком, Твен обрек себя на роль юмориста.

Тема чуждости американского «позолоченного века» подлинному искусству наиболее последовательно проводится в литературной деятельности соратника Брукса, одного из самых известных критиков 1910-х годов Генри Менкена (1880—1956), который стал своеобразным американским Г. Брандесом.

Эстетическая позиция Менкена, в целом весьма эклектичная, сложилась в результате репортерской деятельности в балтиморской прессе и под влиянием социал-дарвинизма, Спенсера, Б. Шоу и сочинений Ф. Ницше, с которым он начинает знакомить американских читателей («Философия Фридриха Ницше», 1908; «Ницше в выдержках», 1910). Одной из главных у Менкена выступает идея «прорыва» к американской «почве» и подлинно американскому языку. Основное достоинство писателя, считал Менкен, должно быть связано с иронической способностью потешаться над «цирком» американской жизни и «болванусом американусом» во имя эволюции и отрицания того, что отжило свой век. Это обеспечивается «интеллектуальной честностью художника, не идущего ни на какие уступки общественной... лжи». Отсюда и пропаганда Менкеном в США Г. Ибсена, Б. Шоу, Г. Гауптмана, Г. Зудермана.

Настаивая на общественно-критическом пафосе литературы США начала XX в., Менкен вместе с тем не признавал Э. Синклера (автора опубликованного в 1906 г. романа «Джунгли», изображавшего невыносимые тяготы рабочих на консервном заводе), видя в нем не художника, а лишь создателя экономических трактатов в беллетристической форме. Считая главным предметом художественного исследования «драму американской жизни», Менкен несколько позже скептически отнесся к экспатрианству «потерянного поколения». Главную поддержку в 1910-е годы Менкен оказал Т. Драйзеру, что существенно сказалось на росте авторитета этого, как говорили современники, Гинденбурга американского романа.

Теодору Драйзеру (1871—1945) суждено было стать ключевой фигурой натурализма в США. Значение написанного им для пони-

мания эволюции натурализма от XIX в. к XX в. крайне важно. При сравнении Драйзера с Э. Золя можно отметить, что если французский писатель выступил ярко выраженным начинателем новой традиции, то американский прозаик делает завершающим коллективное творческое усилие своих старших современников и одновременно сообщает им дополнительный импульс. К моменту выхода в свет в 1900 г. «Сестры Керри», первого крупного произведения Драйзера, уже опубликованы роман на тему превратностей делового успеха «Возвышение Сайласа Лэфема» (1884—1885) У.Д. Хоуэллса, книга рассказов о Среднем Западе «Проезжие дороги» (1891) Х. Гарленда, роман о трагедии методистского священника «Осуждение Терона Уэра» (1896) Х. Фредерика, роман о проституции «Мэгги: девушка улиц» (1893) и повесть об импульсивном поведении новобранца на войне «Алый знак доблести» (1895) С. Крейна, романы о «наваждении» золота («Мактиг», 1899) и производстве зерна («Спрут», 1901) Ф. Норриса. Драйзера сближает много общего с названными авторами (интерес к социальному измерению новой экономической ситуации и фигуре предпринимателя), а также с французскими и английскими писателями позитивистской ориентации.

В то же время, вчитываясь в драйзеровские произведения, внимательный читатель не пройдет мимо того обстоятельства, что принадлежат они, скорее, не перу материалиста и жесткого сторонника научности метода, а агностика, который, хотя и отдает должное фактографичности и теме «проклятия» плоти, земли и капитала, но не выступает бесстрастным наблюдателем «эксперимента» и обнаруживает явно сочувственное отношение к персонажам, проецируя на них обстоятельства собственной биографии. Наконец, вопреки общему натуралистическому тезису о безусловной подчиненности характера среде, персонажи Драйзера — слишком индивидуалисты и не во всем подчинены закономерностям детерминистской механики. «Теплое» представление о личности, стремящейся, несмотря на ограничения, накладываемые на нее социальным окружением, к самовыражению, парадоксально отразилось как на сильных, так и на уязвимых моментах драйзеровской творческой манеры. Неотразимый американизм его персонажей, намеренных пройти путь от чистильщика сапог до миллионера, выразительность зарисовок, репортерское умение увлечь читателя «напором» материала сосуществуют с аморфностью композиционного рисунка, мелодраматическим многословием, некоторой тривиальностью обобщений.

Драйзер — романтик от натурализма. Неудивительно, что и современники, и позднейшие американские прозаики (Менкен, Ф.С. Фицджералд, Р.П. Уоррен) сравнивали его с неоромантиком Дж. Конрадом. С некоторым допущением образ конрадовско-драйзеровского мировидения можно было бы сформулировать так: в

основе бытия — бурление жизненной силы, равнодушной к человеку и играющей им, как пушинкой. Непознаваемая феноменальность мира подчеркивается действием «случая» — основного принципа, приводящего в динамическое равновесие действие и противодействие. Как природное существо, человек ограничен во всем (природа не терпит «аномалии») и терпит поражение. Этот, по выражению Драйзера, «демон» механистичности внушает американскому писателю пессимизм. Однако параллельно существует и человек мечты, пытающийся утвердить себя посредством «иллюзии» — идеального ориентира во вселенной, где сила и случай заведомо не оставляют места для «идей». Философское обоснование своей картины мира Драйзер во многом заимствует у Г. Спенсера, «Основными началами» которого он, подобно Мартину Идену, центральному персонажу одноименного романа Дж. Лондона (1909), начинает зачитываться с 1894 г.

Драйзер рос в семье иммигранта из Германии, ревностного католика и сторонника строгого воспитания детей. Мальчиком будущий писатель посещал католическую школу. И хотя в дальнейшем Драйзер в противовес отцу стал «сбиваться с пути» и под впечатлением карьеры брата (преуспевшего в сочинении модных песенок) испытал известное восхищение перед «волей к богатству» современных нуворишей, в нем в какой-то степени сохранилась моралистическая закваска, дающая о себе знать на страницах его произведений риторическим вопросом: «За что "наказывается" личность, стремящаяся к самоутверждению?»

Помимо Спенсера Драйзер в юности зачитывался Р.У. Эмерсоном, Н. Готорном, Р.Л. Стивенсоном. Но самым большим впечатлением после знакомства с английским позитивизмом стало для него открытие Бальзака — писателя, возвысившего в восприятии Драйзера детерминистскую механику до Искусства, комедии человеческих нравов. Интеллектуальное развитие Драйзера было подытожено характерной для писателей натуралистической генерации деятельностью репортера. В 1890-е годы он познал дно городской жизни Питтсбурга, Кливленда, Нью-Йорка — быт ночлежек, салунов, борделей, гостиниц. Но не менее важна для понимания драйзеровского творчества и романтическая струнка, отразившая его отношение к становлению новейшего американского урбанизма: «Чикаго был так нов, так молод, так радостен. Такое же отношение, вероятно, было у молодых флорентинцев к Флоренции времен расцвета».

Драйзер как натуралист менялся. Подобно ранним романам Золя «Сестра Керри» (1900) посвящена изучению траектории социальных перемещений главным образом одного человека, «маленького солдата удачи». Характерный натуралистический «треугольник» (Керри, Друз, Герствуд) подчеркивает трактовку темы приспособления

организма к среде. «Успех», возвышение одного персонажа должны компенсироваться «поражением», падением другого. Как и в философии позитивизма, регулирует процесс социального равновесия (нарушаемый волей к самоутверждению незаурядных личностей, к которым по-разному относятся как Керри, так и Герствуд) случай. Массивная дверь стального сейфа, откуда Герствуд вынул значительную сумму не принадлежащих ему денег, «неожиданно» хлопывается, и он «вынужден» бежать с Керри навстречу своей нищете и гибели.

Жизнеспособность Керри в определенном смысле объясняется тем, что, являясь в силу своей привлекательности «сестрой» и Друз и Герствуду, реально она не испытывает живого чувства ни к одному из своих покровителей, ценя в них прежде всего умение одеваться, которое является в романе, пожалуй, главным символом социального успеха. Внутренний мир Керри Драйзером предельно овнешнен: она думает так, как видит. Сознание Керри равнозначно кожаным ботинкам, зеленым банкнотам, меховым жакетам, ботинкам и т. д., под ее взглядом почти оживающим. Керри добивается максимальной победы, возможной в столице для бальзаковско-золаистского провинциала: ей суждено стать звездой театра, читающей в свободное от работы время «Отца Горио». Но Каролина Мибер (таково ее полное имя) отнюдь не «размышляющий тростник», а как бы сама стихия приспособления, воплощенная в ласкательном прозвище «Керри».

С одной стороны, Драйзер явно отдает должное ее карьере, состоявшейся, как это происходит и в мире раннего Б. Шоу («Профессия госпожи Уоррен»), вопреки традиционному представлению социально обездоленных о «добре и зле». С другой, как скептик в духе Г. Спенсера, Драйзер не сомневается в иллюзорности успеха Керри: все в мире «химизмов» относительно, что подчеркивается в финале романа точной деталью: смутно неудовлетворенная собой, Керри раскачивается в кресле-качалке.

Несколько иначе расставлены акценты в «Трилогии желания» («Финансист», 1912; «Титан», 1914; «Стоик», 1946). На этот раз перед читателями не «солдат удачи», а подлинный Наполеон финансового мира. Как и в «Сестре Керри», в романах о Фрэнке Каупервуде не противоречат друг другу натуралистическо-позитивистская картина мира и образ незаурядной личности. Трилогия фактографична. Драйзер специально изучал биографию Чарлза Йеркса и достаточно точно воспроизвел ее основные вехи. Это касается не только махинаций в Филадельфии или заключения в чикагскую тюрьму, но и ненасытной страсти Йеркса коллекционировать предметы искусства, а также покорять женские сердца. Вселенной Йеркса—Каупервуда правят те же слепые силы, что и в первом крупном драйзеровском произведении: всеуравнивающий закон материи,

или «случай», всегда нейтрализует порывы индивидуума, ставящего себя выше среды. Однако в отличие от Герствуда у Каупервуда нет никакого комплекса вины, ему не знакома раздвоенность. Он хищник, так сказать, по призванию, и Драйзер позволяет себе сравнить его с леопардом. Определенная эстетизация деятельности Каупервуда делает его подобием «сверхчеловека» и «художника»: без его деятельности мир новейшего капитала состояться не может, чем объясняется эффектность одной из ключевых сцен в этом в высшей степени американском «романе воспитания». Юный Каупервуд специально ходит на рынок, чтобы стать свидетелем разворачивающейся в аквариуме битвы между слабым и сильным — омаром и каракатицей. Каупервуд — размышляющий натуралистический персонаж, «философ»; все свои временные поражения в мире бизнеса он воспринимает со стоическим спокойствием, и это дает ему возможность добиваться новых успехов после любых ударов судьбы.

В плане художественного мастерства трилогия все же заметно уступает «Сестре Керри» и аналогичным европейским романам («Деньги» Золя). Не столь уж оригинальна и важная для трилогии мысль, ранее разработанная в романах Дж. Конрада. Каупервуд формулирует ее следующим образом: «Горе тому, кто вкладывает свою веру в иллюзию — единственную реальность, — и горе тому, кто не делает этого». Вместе с тем «Трилогия желания» бесспорно завораживает читателей магией своего американизма.

«Американская трагедия» (1925) — последний значительный роман Драйзера. На образность этого произведения накладываются отпечаток как общая логика развития драйзеровского художественного метода, так и сравнительно новые увлечения писателя в 1920-е годы (политический радикализм, психоанализ). «Американская трагедия» — наиболее последовательный натуралистический роман Драйзера. По сравнению с другими центральными персонажами драйзеровской прозы (Керри, Каупервуд, художник Юджин Витла в романе «Гений») Клайд Гриффитс практически не романтизирован. Своим построением «Американская трагедия» напоминает многочастный репортаж: роман строится на динамике накапливания деталей и подробностей, которые свидетельствуют о неумолимо приближающейся катастрофе — убийстве Клайдом Роберты. В своем желании вырваться из низов Гриффитс отчасти напоминает других драйзеровских персонажей. В то же время ему не достает ни природной сообразительности «душки» Керри, ни философической иронии Каупервуда. В представлении Клайда, стоит ему решить «проблему» забеременевшей Роберты и, таким образом, связать свою судьбу с девушкой «из общества» (Сондрой), как все устроится. Реально же Клайд рисуется подобным кролику, постоянно от кого-то убегающему.

Как правило, анализируя роман, обращают внимание на социальные аспекты трагедии Клайда. И для этого имеются веские основания. По логике романа, достаточно простому американскому юноше принять на веру представление об успехе и сделать его подобием религиозного феномена, чтобы работа безжалостного социального механизма (суд, политическая система и т. д.) доделала «все остальное» — принесла невинную жертву (нечто похожее происходит и в романе Т. Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей») на алтарь современного Молоха. В этом отношении особенно удалась Драйзеру сцена в отеле в начальных главах. Восприятие Клайдом (поступившим коридорным в шикарную гостиницу) чаевых — бесспорно мистическое. Мотив проклятия денег подчеркивается и во второй части «Американской трагедии». Клайд читает в тюрьме «Тысячу и одну ночь», невольно отождествляя себя с Аладдином.

Однако роман не исчерпывается социальной проблематикой, что становится очевидным при описании суда над Гриффитсом и ожидания им смерти. В тюрьме Макмиллан вынуждает Клайда признать, что тот всегда был не самим собой, а «другим» — не познал себя и стыдился своей индивидуальности под влиянием строгого воспитания и химерической мечты о богатстве. «Личная ответственность Клайда, — отмечает Р.П. Уоррен, — была поглощена громадной машиной индустриального секуляризованного общества и сведена к обману, к ничтожеству, к абстракции». Иначе говоря, в «Американской трагедии» представление о детерминизме дается как на социальном, так и индивидуальном уровне. В символическом смысле, трагедия Клайда — это убийство в себе индивидуального начала и пробуждение «страхов», персонифицированных в романе зловещими болотными птицами и мрачными лесами, окружающими озеро, где погибла Роберта. В ожидании казни Клайд так и не в состоянии ответить на вопрос, кто он, что возбуждает к этому «индивидууму без индивидуальности» определенное читательское сочувствие.

Творчество Драйзера оказало разностороннее влияние на американский роман XX в. Драйзер стал первым американским прозаиком-урбанистом. Именно Драйзер наметил контуры современного американского социального романа. В ряде драйзеровских произведений сближены между собой позднепозитивистская картина мира и неоромантическая концепция человека. Драйзеровскую традицию развили как писатели натуралистической ориентации (С. Льюис, Дж. Стейнбек, Дж. Фаррелл), так и прозаики, многим натурализму обязанные, но непосредственно с ним не связанные (Ф.С. Фицджералд, Дж. Дос Пассос).

К концу 1910-х годов та разновидность натурализма, которая была связана с научными и философскими идеями конца XIX в., постепенно утратила свою привлекательность, хотя, разумеется, она

давала знать о себе и в 1920-е годы, привлекая внимание читателей к социологическому осмыслению новой тематики. В первую очередь это относится к романам **Синклера Льюиса (1885—1951)**, начавшего публиковаться еще до войны, — «Главной улице» (1920), повествованию о неприятии молодой учительницей провинциального мещанского существования, а также «Бэббиту» (1922), социальной сатире на стиль жизни современного буржуа из среднезападного города с вымышленным названием Зенит.

Значительно изменила писательское отношение к позитивистской тематике и натуралистическому представлению о художественном мастерстве **Гертруда Стайн (1874—1946)**. С 1902 г. она жила в Европе и увлекла прозаиков «потерянного поколения» возможностью реализации в словесности принципов импрессионистической и постимпрессионистической живописи. И в особенности **Шервуд Андерсон (1876—1941)**, который стал в восприятии младших современников одним из родоначальников новой концепции письма.

Андерсон в числе первых американских писателей XX в. осознал вслед за Г. Адамсом изжитость значительной полосы американской истории и трагически осмыслил парадокс своего положения на рубеже двух не сходных эпох. Как писатель и стихийный эстетик, он слишком далеко ушел от одной эпохи, но вместе с тем связан с прошлым своими корнями. В центре многих произведений Андерсона — переживание исторического и психологического сдвига, на фоне которого персонаж стоит перед проблемой роста, приводящего к необратимым последствиям. Андерсона прославили не романы о болезненном влиянии индустриализации на человеческую психику и о роли бессознательного в человеческих отношениях («Марширующие люди», 1917; «Темный смех», 1925), на которые наложило отпечаток знакомство с психоанализом З. Фрейда и творчеством Д. Г. Лоуренса, а книга рассказов «Уайнсбург, Огайо» (1919).

На первый взгляд, это произведение, сравнительно привычное для натуралистической традиции: серия зарисовок (доктор, учительница, телеграфист, священник и т. д.), сведенных воедино рамкой жизни уездного городка, где проживают 1800 человек. При более глубоком прочтении «Уайнсбург» (отчасти композиционно похожий на джойсовских «Дублинцев») открывается своей трагикомической стороной — таким художническим пониманием повседневной жизни, при котором даже в пошлости и безобразии могут быть открыты поэзия и тайная красота. Андерсон в изображении Уайнсбурга не стремится ни к универсализации повествования (как это нередко происходит у Драйзера), ни к полной мельчайших деталей картине среднезападного города на манер С. Льюиса, что подчеркивается его заявлением о том, что прототипами выведенных в «Уайнсбурге» персонажей стали не сельские жители, а соседи

писателя по чикагским меблированным комнатам. Итак, главное для Андерсона не тема, не материал, а проблема компактного образа, настроения, точного слова, фактуры текста, — стиля и мастерства. Андерсон в «Уайнсбурге» подвергает поэтизации то, что до него, строго говоря, поэтизации в американской прозе не подвергалось: повседневное и даже заурядное существование.

Сквозным в книге является образ некоей незримой, но подразумеваемой цельности, так сказать, эмоционального ядра явления (вводная новелла в «Уайнсбурге» называется «Книга гротеска») — красоты, фатально искаженной, загнанной вглубь, но импульсивно рвущейся наружу вопреки «скорлупе» провинциального быта. Люди-гротески — это и итог социального отчуждения, обусловленного незащищенностью хрупкой человеческой психики от грубых покушений на нее внешнего мира, но одновременно и внутренняя оригинальность, дарованная от природы. Именно эта оригинальность в силу жестокого парадокса современности воспринимается со стороны патологией и карикатурой. Утрата родства души с окружающим миром, с простотой физического бытия сказывается на роковом неумении «говорить», вступать в общение с другими не утилитарно, а душевно. Закономерно, что в книге достаточно четко представлена фигура молодого репортера, которому каждый из горожан стремится доверить свою «исповедь». Личностное взросление Уилларда, в конечном счете покидающего Уайнсбург в надежде стать писателем, намечает стержень «романа в новеллах», в чем Андерсон превосходит поэтику книг рассказов Э. Хемингуэя («В наше время»), Дж. Стейнбека («Долгая долина»), У. Фолкнера («Сойди, Моисей»).

О переменах, происходящих в системе художественных координат на рубеже 1910—1920-х годов, свидетельствует опыт как прозаический, так и театральный. Будущий Нобелевский лауреат (1936) **Юджин О'Нил (1888—1953)** в начале второй декады столетия постепенно отказывается от принципов натуралистически ориентированной драмы («За горизонтом», 1920; «Анна Кристи», 1921; «Крылья даны детям Божиим», 1924) в пользу экспрессионистической поэтики «театра масок» («Косматая обезьяна», 1922; «Великий бог Браун», 1926), с тем, чтобы в дальнейшем творчестве эти две тенденции до некоторой степени примирить. Этапным произведением для О'Нила стала трагедия «Страсть под вязами» (1924).

С одной стороны, это драма о вожделинии обладания (землей, женщиной, деньгами), о столкновении диаметрально противоположных начал: мужского и женского, «отцов» и «детей», «покойников» и «живых», природы и творчества, удобной лжи и жестокой правды, вязов и камней. С другой — пьеса об убывании жизненной силы в некогда крепком семействе, которая разворачивается в Новой Англии с участием ярко выраженных новоанглийских харак-

теров. Отчасти «Страсть под вязами» — антипуританское произведение. Фигура старшего Кэбота воплощает непреклонную волю, деспотизм, ветхозаветно-кальвинистское представление о «Боге карающем». Кэбот буквально отвоевывает у природы пядь земли, возводит небольшую ферму, окружает ее изгородью из обломков скал, но одновременно готовит и свое поражение, игнорируя в своем строительстве «новой церкви» проявления «человеческого, слишком человеческого».

Месть природы поражает нестареющего силача и неутомимого танцора в том, в чем он, казалось бы, неуязвим. Его новая жена (с которой Кэбот связывает мечты об основании новой династии), Эбби, изменяет ему с его сыном от предыдущего брака, Ибеном. Своим вызовом отцу и конечным отказом владеть фермой Ибен пытается утвердить свободу, но и его положение неоднозначно. Отрицая вместе с Эбби пуританские представления об авторитете, он вызывает к жизни «богов» любви-страсти, заставляющих принести в жертву дитя — плод свиданий с женщиной, которую младший Кэбот одновременно и боготворит, и ненавидит. Эфраим Кэбот не побеждает потому, что «слишком силен», Эбби с Ибеном Кэботом не выигрывают постольку, поскольку «слишком слабы», — таким пессимистическим парадоксом заканчивается пьеса. Амбивалентность представления о «природе» в «Страсти под вязами» как силе, в равной степени и освобождающей и угнетающей, поясняет собственное наблюдение О'Нила об одиночестве: «Внешняя жизнь человека — это одиночество, наполненное борьбой с чужими масками, внутренняя — одиночество, наполненное борьбой со своими».

Однако символические аспекты метода позволяют говорить о том, что в свою мрачную драму крови под влиянием Г. Ибсена («Бранд»), А. Стриндберга («Отец»), нищевских и фрейдовских идей, а отчасти в силу биографических обстоятельств (сложные отношения с собственным отцом) О'Нил привносит много черт, натуралистической драматургии не свойственных. О'Нила мало интересует современность как таковая. Реальность его пьесы условна. Новоанглийские приметы в ней — лишь интерлюдия к драме рока, имеющей вневременной характер. В создании современных эквивалентов античного театра драматург далек как от социального морализма натуралистической литературы, так и от ее достаточно очевидной аллегоричности. Ключевые собирательные образы «Страсти под вязами» — камень, вяз, дом, солнце — весьма неоднозначны.

Первобытное чувство, пройдя через «фильтры» цивилизации, не может не быть многосмысленным, состоящим из «маски» и «анти-маски», естественного и искусственного, развести которые в разные стороны невозможно. С психологической точки зрения О'Нил бесспорно отдает должное механике «эдипова комплекса» Фрейда

(треугольник ревности: муж—жена—сын); как читатель Ницше, он, думается, не проходит мимо мотива «гибели богов». В то же время, как художник, О'Нил увлечен эстетической целостностью характера Эфраима Кэбота. В дерзновенном самоутверждении старика, его почти физическом единстве с созданным им миром («От нас — меня и фермы — ты родишь сына») заключены привлекательность и сила, которые в конечном счете не перечеркиваются его эгоизмом и собственничеством. На фоне монологов Кэбота реплики Ибена и Эбби не столь уж выигрышны. Это нарушает целостность пьесы и приводит к некоторой неубедительности ее концовки: примирить ибсеновско-ницшевские реминисценции с финальным аккордом «Преступления и наказания» О'Нилу не удается.

Увидев в специфически американском приметы вечного, равно как и материал для раздумий о неоднозначности человеческой природы, О'Нил не только заложил фундамент драматургии США XX в. с ее обостренным интересом к проблеме мифа, но и предвосхитил некоторые находки У. Фолкнера (Сатпен в романе «Авессалом, Авессалом!»).

Нельзя сказать, что натуралистическое мышление в литературе США к началу 1930-х годов либо полностью сошло на нет, либо в корне видоизменилось. Резкая политизация американской действительности вызвала его к жизни вновь и привела к созданию произведений в высшей степени неординарных, имевших сильный общественный резонанс. В этом контексте прежде всего следует назвать имя **Джона Стейнбека (1902—1968)**, автора романа «Гроздь гнева» (1939), ставшего олицетворением социального протеста времен «великой депрессии».

В отличие от Драйзера Стейнбек испытывает незначительный интерес к природно одаренной личности, находящейся в неосознанном конфликте со средой. Стейнбек также и не писатель психологического склада, подобно О'Нилу увлеченный неоднозначностью неординарных характеров. Сильными сторонами его творчества являются знание «элементарной» стихии народной жизни и соответствующее ему чувство природы. Сам писатель определил одну из главных тем своего творчества как характерное для современности становление коллективного сознания — «переход от "я" к "мы"».

Видение мира сложилось у Стейнбека, уроженца центральной Калифорнии (с юности открывшего для себя как пестрый мир сезонных рабочих, так и красоту ландшафтов мексиканской части штата), под влиянием его друга, биолога Эдварда Риккеттса, владевшего в Монтерее лабораторией, где изучалась жизнь моря. Именно Риккеттс — ученый, врачеватель, своеобразный мистик (Док в романе «Консервный ряд») — внушил начинающему писателю представление о «фаланге», стихийно складывающейся общно-

сти людей, которая, по определению Стейнбека, «обладает собственной памятью. Она помнит стихийные бедствия, когда луна висела низко над землей, помнит периоды голода, когда истощались запасы пищи. Фаланга хранит в памяти методы самосохранения... Фаланге свойственны эмоции, на которые один человек не способен... Религия также порождение эмоций фаланги».

Этот «биологический унаимизм», как удачно охарактеризовал его английский критик У. Аллен, весьма далек от представлений о детерминизме, которые столь волновали современников молодого Драйзера. Стейнбек считал себя носителем «нетелеологического мышления», исходящего из доверия к спонтанно складывающейся реальности и действию «коллективного бессознательного» (писатель назвал это начало «манипулятивным механизмом»).

Лучшие стейнбековские произведения 1930-х годов помимо «Гроздьев гнева» — «романы в рассказах» («Райские пастбища», 1932; «Долгая долина», 1938), роман «Квартал Тортилья-флэт» (1935), которые отмечены интересом к эстетике примитивизма, мистике земли и народной «сверхдуши», а также к калифорнийским «людям-гротескам».

Известность Стейнбеку принесла новелла «О мышах и людях» (1937). В ее заглавие вынесены слова поэта Р. Бернса о бессилии людей и зверей перед стихией природы. Рассказывая о взаимоотношениях двух сельскохозяйственных рабочих — приземистого Джорджа и опекаемого им слабоумного гиганта Ленни, — Стейнбек предлагает необычное толкование темы «американской мечты». Двое бедняков грезят о собственном домике с садом и о разведении кроликов. Только эта греза привносит в их безрадостное существование подобие смысла, заставляет перемещаться с ранчо на ранчо, где они постоянно попадают в затруднительные ситуации из-за Ленни, который любит гладить все теплое и живое. Финал повести трагичен. Ленни, сам того не желая, убивает жену хозяйского сына, так же как раньше по неосторожности душил попавших ему в руки зверьков, а Джордж вынужден застрелить самого близкого человека, спасая того от линчевания.

У людей и животных по логике повествования немало общего, и те и другие беззащитны перед внешним миром. Сезонные батраки отличаются от животных лишь тем, что они способны мечтать, но это обстоятельство делает их вдвойне уязвимыми. Подчеркивая заведомую иллюзорность и даже жестокость мечты (Джордж сознает несбыточность своих надежд), Стейнбек вместе с тем не считает нужным окарικатурировать персонажей. Более того, повесть подразумевает, что обездоленные нуждаются в ласке и утешении. Стейнбек ненавязчиво оправдывает товарищество — не столько даже в плане дружбы двух бродяг или неосознанной общности социально обездоленных, сколько под знаком общей трагичности удела чело-

веческого. Все персонажи повести, независимо от достатка, одиноки и влачат «собачью жизнь». Ее безрадостность подчеркнута характерной натуралистической антитезой. На фоне тягот природы «прирученной» (она олицетворена в повести кроликами, лошадьми, собаками и т. д.) безмятежно выглядит дикая природа: омут на излучине Салинас-ривер, царственные сикаморы, гордые цапли, шустрые ящерицы...

«Гроздь гнева» — роман, вызвавший обличением социальной несправедливости резонанс не меньший, чем в свое время «Хижина дяди Тома». Это произведение гораздо более масштабное, чем повесть о Ленни и Джордже. Оно задумано в эпическом ключе, на что указывает стилистика названия, одновременно и библейская и окрашенная исторически: привлекшее Стейнбека словосочетание заимствовано им из «Боевого гимна республики» времен Гражданской войны.

В «Гроздях гнева» чередуются два повествовательных пласта — драматический и публицистический, что является свидетельством политизации мышления Стейнбека и его эмоциональной сопричастности описываемому. В романе имеется, как и в большинстве зрелых стейнбековских произведений, резонер близких автору идей, бродячий проповедник Кейси. Событийная сторона «Гроздь гнева» проста. Из-за засухи в Оклахоме семейство Джоудов вместе с другими «бедными белыми» (или «оки») в поисках «земли обетованной» устремляется с востока на запад, рассчитывая найти в Калифорнии высокие заработки, но встречает там унижение, преследование, голод.

Направленность романа очевидна. Основанный на фактических данных, он вызвал неподдельное сочувствие к исковерканным судьбам, а также неприятие тирании, представленной в «Гроздях гнева» земельными компаниями и банками, предпочитающими уничтожать плоды земли (и тем самым надругающимся над природой), нежели отдавать их голодающим.

Созревание народного протеста (похожее на сходную ситуацию в «Жерминали» Золя) привлекает Стейнбека не только как автора злободневного репортажа, персонажами которого выступают люди цельные и не книжные. В романе для писателя не менее важно неприятие механистических сил современности, которые разобщают людей. Путь к свободе, по Стейнбеку (который, надо отметить, никогда не принадлежал к левому крылу американской интеллигенции), — это путь к мистически понимаемому коллективизму, к отказу от губительной власти богатства. Позднее эта тема получила развитие в новелле-притче «Жемчужина» (1948).

Стейнбековская идея «фаланги» приобрела в «Гроздях гнева» наиболее развернутое и оптимистическое воплощение. Во имя этой новой религиозности проповедник Кейси отказывается от Христа

и произносит слова о том, что «все живое — свято», а в заключительной сцене произведения Роза Сарона, родившая мертвого ребенка, вскармливает погибающего от измождения незнакомца своим грудным молоком. В сопоставлении с «Гроздьями гнева» послевоенные романы Стейнбека («Заблудившийся автобус», 1947; «Зима тревоги нашей», 1961) гораздо пессимистичнее и отражают сомнения писателя по поводу возможности обновления традиционных американских ценностей.

* * *

Эволюция литературного сознания в США в первую треть века была обусловлена не только сложным видоизменением натурализма, но и той ролью, которую сыграла в особенности в 1920-е годы постсимволистская традиция, чье зарождение в американской словесности ассоциируется прежде всего с творческой деятельностью **Генри Джеймса (1843—1916)**.

Джеймс родился в семье нью-йоркского интеллектуала, полагавшего, что его дети (в их числе Уильям Джеймс, философ и психолог) должны получить свободное «воспитание чувств» через знакомство с памятниками западной культуры. С раннего детства родители брали его в путешествия по Англии, Германии, Франции, Швейцарии, Италии. Джеймс начал печататься с 1864 г. С 1876 г. остался на постоянное жительство в Лондоне, в 1915 г. в знак протеста против невступления США в войну с Германией принял английское подданство.

До середины 1880-х годов Джеймс развивал традицию линейного драматического повествования в духе Бальзака, Мериме, Дж. Элиот, Тургенева. Начиная с романа «Княгиня Казамассима» (1886) стал отстаивать поэтику психологического импрессионизма, дополняющуюся в позднейших произведениях фантастическими элементами (повесть «Поворот винта», 1898), а также техникой символистских ассоциаций (романы «Крылья голубки», 1902; «Послы», 1903) и «потока сознания» (роман «Что знала Мейзи», 1897).

В центре внимания Джеймса — трагическая тема поисков нравственно чистой и тонко чувствующей личностью своей особой реальности, которая бы расцветивала безыдеальную действительность незримой для других красотой. Как правило, подобный герой переживает трагедию одиночества и непонимания. Идеальный персонаж у Джеймса — чаще всего женщина (Кэтрин Слоупер в романе «Вашингтонская площадь», 1881; Изабель Арчер в «Портрете дамы», 1880—1881; Милли Тил в «Крыльях голубки»).

Проблема «пилигрима», ищущего, несмотря на предлагаемые жизнью сделки (самая низкая из которых в восприятии писателя — брак по расчету), прежде всего духовной близости, поме-

шена Джеймсом в контекст международной темы, отправляющей американцев в «музей» европейской цивилизации, а европейцев — в «нецивилизованный» (и лишенный «подлинной» истории) Новый Свет.

В новелле «Дейзи Миллер» (1879) выведен характерный для Джеймса тип личности — «переболевший» европейской культурой, пронизательный, но вместе с тем чопорный молодой человек, который принимает предложение любви и дружбы прибывшей из Америки девушки за вопиющее проявление невоспитанности и вульгарности. Зло, в трактовке Джеймса, коренится в неадекватности восприятия: опыт наблюдения вместо того, чтобы обогатить, оказывается разрушительным. Пессимизм по этому поводу, предвосхищающий аналогичную трагическую тональность позднего Пруста, особенно усиливается в джеймсовских произведениях 1900-х годов, где ставится под сомнение возможность человеческого взаимопонимания как таковая. В новелле «Зверь в чаше» (1903) изображена трагедия пассивности — история жизни незаурядного и тонко чувствующего искусство человека, который стоит перед возможностью Открытия (любви, самопожертвования), но страшится отказа от независимости, а также «козней» брожения крови. «Зверем», убивающим Марчера, в конечном счете оказывается он сам и его нарциссизм, что позволяет вспомнить о главном парадоксе уайльдовского «Портрета Дориана Грея»: «Мы убиваем тех, кого любим...» — то есть себя.

Тематически многое из написанного Джеймсом принадлежит литературе XIX в. Вместе с тем разработанные им принципы искусства романа оказались созвучными художественным поискам англоязычных писателей начала XX в., которые сочли возможным отнести к Джеймсу как американскому Флоберу. В этом отношении весьма важно эстетическое обоснование Джеймсом своей литературной теории. Оно предложено им главным образом в эссе «Искусство прозы» (1884) и предисловиях к каждой из книг собственного 26-томного собрания сочинений, изданного в Нью-Йорке в 1907—1909 гг.

Для Джеймса роман — феномен искусства, отражение высокой символической активности человеческого сознания. Искусство романа следует оценивать «неутилитарно» — применительно к тому, как сделано произведение, а не о чем оно рассказывает. Художник занят не непосредственно действительностью, а осмыслением «формы» — характера ее восприятия, за которым стоит опыт: «огромное чувствилище... гигантская паутина, сотканная из ...нитей, протянувшихся через пределы сознания и захватывающих в себя каждую частицу бытия».

Перерастание восприимчивости в образ выступает главнейшим творческим содержанием прозы. Формирование образа — преиму-

щественно языковой акт, в рамках которого достигается синтез того, что в реальности существует независимо друг от друга. И в этом смысле любое звено текста равнозначно ему как целому: «...каждое слово, каждая запятая работают... на общий эффект... Сюжет и роман как идея и форма, служат иглой и ниткой...». Автор должен стремиться к тому, чтобы в прозе не было ничего лишнего и она своим ритмом походила бы на поэзию,— таков вывод Джеймса, напоминающий наставления Флобера.

В композиционном плане сближение «прозы» и «поэзии» обеспечивается таким выбором повествовательной дистанции (или «точки зрения»), которая исключает авторское вмешательство в описываемые события и позволяет произведению быть «естественным»: «автор и везде и нигде, невидим и всемогущ». Роман не рассказывает, а показывает. Фокус повествования соотнесен с несколькими персонажами («светильниками»), из суммы впечатлений которых «нецеленаправленно» складывается «центральное сознание» произведения, живущее независимо от автора жизнью. В идеальном тексте художник, таким образом, владеет структурой, «сетью» (но не тем, что она в себя захватила) и делает возможным иллюзию «чисто художественной» реальности.

Крайне высокие требования, которые предъявлялись Джеймсом к художественному мастерству, стали тем эталоном, с которым сверяли свои достижения художники послевоенного поколения — Ф.С. Фицджералд, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер. Эти писатели, правда, восприняли представление о приоритетах строгого рисунка письма и феноменологии прозы не непосредственно у Джеймса (чьи идеи в начале века не имели сторонников в США в ситуации почти безраздельного господства натуралистической доктрины), а в несколько скорректированном виде у поэтов, перенесших символистскую традицию на американскую почву. Среди них наибольшим авторитетом в чрезвычайно плодотворную эпоху «поэтического возрождения» в 1920-е годы пользовались Эзра Паунд (1885—1972) и Томас Стернз Элиот (1888—1965).

Литературно-критическая деятельность Элиота неотделима от его поэтического творчества. Сам поэт считал возможным признать, что написанные им многочисленные эссе — среди более четырехсот работ наибольшую известность получили «Гамлет и его проблемы» (1919), «Традиция и индивидуальный талант» (1919), «Поэты-метафизики» (1921), «Данте» (1929), «Назначение поэзии и назначение критики» (1933), «Музыка поэзии» (1942) — являются продолжением мыслительной работы, в результате которой возникли его стихотворения, а потому должны быть оценены не сами по себе, а в поэтической перспективе. В молодости Элиот, философ по образованию, получил полный набор «джентльменских» знаний эпохи, которая была занята проблемой поисков эстетического и творче-

ского синтеза в условиях декадентского «мира без центра» (образ У.Б. Йейтса) и переживания глубинного кризиса культуры. В Гарварде, куда будущий поэт поступил в 1906 г., Элиот увлекся в первую очередь идеями И. Бэббита, знатока французской классицистической словесности и убежденного противника Руссо. Благодаря знакомству с Бэббитом Элиот открыл для себя мир французских символистов, среди которых ему оказались наиболее интересны писатели второго символистского призыва — Р. де Гурмон, А. де Ренье, Ж. Лафорг. Не прошел незамеченным для Элиота и интерес его наставника к буддизму и восточной мудрости, отразившийся позднее на образности поэмы «Бесплодная земля».

В 1910—1911 гг. Элиот, продолжая образование, прослушал в Париже курс бергсоновских лекций, а также испытал влияние идей Ш. Моррасса. Вернувшись в Америку и поступив в аспирантуру, Элиот занимался в семинаре Б. Рассела по символической логике, готовил диссертацию о перспективизме и нюансах психологии восприятия на материале сочинений английского неогегельянца Ф. Брэдли. В июле—августе 1914 г. он посещает Бельгию, Италию, Марбург, а затем останавливается в Оксфорде. Начало войны сделало невозможным возвращение Элиота в США. С начала 1910-х годов интересы Элиота постепенно переключаются на поэзию. Но именно авторитет критика позволил Элиоту возглавить в конце 1922 г. журнал «Крайтерий», который он редактировал вплоть до 1939 г. В 1927 г. Элиот принял английское подданство, а чуть позже обратился в англокатоличество. Это решительное для Элиота событие запечатлено в виде кредо: «Классицист в литературе, монархист в политике, англокатолик по своей вере» (1928).

Писатель считал себя художником Традиции, а нравственное, гносеологическое, творческое, бытовое для него нерасторжимо связаны. Традиция в понимании Элиота — классическое начало в культуре, которое позволяет претворить «частные, глубоко личные переживания в нечто более значительное и остраненное, в нечто универсальное и надличностное». Как следствие, задачу своего литературного поколения он видел в преодолении романтизма с его культом «я». Романтизм трактуется Элиотом предельно широко — как восходящая к Ренессансу и французской революции идея ничем не скованной свободы творчества. Отказываясь от всех форм авторитета и стремясь к оригинальности любой ценой, романтический художник обречен на разлад между мыслью и чувством, нарциссическое любование своим превосходством над «косностью» жизни. Происходит подавление творчества личностью художника, что приводит к чувству покинутости и конечной немоте: хаос (фрагмент, «внутренний голос», бессознательное) берет верх над порядком (целостность художественного произведения). Следстви-

ем незнания поэтом ограничений является, по словам Элиота, маловразумительная риторика, мелодраматизм, небрежность слова, а главное — утрата контакта с живым языком своей эпохи. Примеря требования Бодлера и Флобера к англоязычной поэзии, Элиот выступает за своеобразный творческий аскетизм, чистоту слова, «структурно мотивированную эмоцию». Достигнуть этого возможно посредством самоиронии, или «деперсонализации» — выстраивания дистанции между источником образа и его конечным оформлением.

Поэт для Элиота — и все и ничего, интенсивность идеи и ритма. Образ — не столько конкретный знак, сколько прием, «степень давления», сделавшие возможным «новое единство» (сочетание ранее не сочетавшегося) и растворившиеся в нем. Ритм поэтому подобен глубинному знанию и является «душой языка». Классический поэт всегда жертвует собой ради поэзии: он не занимается рифмовкой, а выступает медиумом языка своей эпохи. Подобное напряжение поэтического усилия неразрывно связано с чувством прошлого как длящегося факта настоящего. Идущий от Вергилия и Данте телеологический импульс составляет вертикальный остов западной поэзии как целостности. Каждое подлинное поэтическое творенье дополняет традицию в ее идеальном единовременье и отчасти корректирует ее, вторит живому Логосу: «...прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым...»

Отрицая музейность прошлого, Элиот вместе с Б. Пастернаком мог бы сказать, что «история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим неизвестным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры» («Охранная грамота»).

Предложенное Элиотом понимание поэзии и поэтического языка предусматривает некую парадоксальность — конструктивное несовпадение между видимостью и сущностью поэтической реальности: поэт всегда произносит больше, чем намеревается сказать. Как лицо историческое, Элиот связан с эпохой распада целостности культуры; как поэт и мыслитель, он противостоит энтропии. На этой антиномии движения и контрдвижения строится большинство элиотовских произведений 1910-х — начала 1920-х годов — стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Геронтион», поэма «Бесплодная земля». Установление равновесия между биографическим и художественным, эмоциональным и чувственным Элиот в эссе «Гамлет и его проблемы» назвал «объективным коррелятом»: «...ряд предметов, ситуация, цепь событий должны стать формулой какой-то конкретной эмоции, выраженной

так, что стоит лишь описать внешние его и уходящие из чувственной памяти приметы, как эта эмоция незамедлительно напоминает о себе».

Элиотовский коррелят — эквивалент близкой елизаветинцам поэтики масок, а также требования суггестивности, предложенного французскими поэтами в конце XIX в. В отличие, к примеру, от С. Малларме Элиот не чистый лирик, а поэт гражданский, — его наиболее сложные произведения (которые воспринимаются по-английски проще, чем по неизбежности тяжеловесные русские переводы) посвящены монотеме: невозможности жить в мире горизонтали. Другое дело, что, как символист, он самое важное значение придает не идеям, а виденью, характеру чувствования. Это и имел в виду Элиот, когда утверждал, что значение «Божественной комедии» не в «философии», а в эмоциональном содержании: выпячивая информативную сторону поэмы, читатель обречен видеть в Данте лишь иллюстратора идей Фомы Аквинского.

«Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1910—1911, опубл. 1915) — программная вещь раннего Элиота. Стихотворение представляет собой драматический монолог, насыщенный намеками, парафразами, скрытыми и явными цитатами, и весьма неоднозначно. Тема монолога — заканчивающаяся неудачей попытка Пруфрока найти счастье в близости с женщиной. Прочтение стихотворения во многом зависит от того, как воспринимать пруфроковские размышления: либо перед читателем — пародия романтического «героя», отваживающегося на мечты о любви только в воображении, кривляки, лица почти ущербного (испытывающего страх перед женщиной), либо — портрет одинокого и робкого человека не первой молодости, в иронической форме рассуждающего о «проклятых» вопросах. Непросто также и дать ответ на вопрос о том, реальна ли прогулка Пруфрока по сумеречным улочкам приморского города или это игра его воображения — опыт «снихождения» в глубины собственного «я». Так или иначе, но неоднозначность стихотворения находится в прямом соответствии с авторским представлением об «объективном корреляте». Парадоксальность (как форма поэтического мышления) «Пруфрока» строится на нескольких приемах.

В стихотворении несколько раз говорится о «ты», которым в равной степени может быть как спутник персонажа или близкий ему человек (которому, собственно, и адресована его исповедь), так и маска «другого я» самого Пруфрока. Пародийность достигается сочетанием малосочетаемого: имени Альфред, напоминающего о любви возвышенной, рыцарски-героичной, надзвездной, которая как бы навеяна поэзией Теннисона, и крайне неблагозвучной мещанской фамилии Пруфрок (за ней скрывается человек с плешью, боящийся съесть грушу из-за вреда для пищеварения).

Ирония названия распространяема и на весь образный ряд стихотворения, связанный с возвышенными чувствами. Реалии же любви даны в «Пруфроке» весьма конкретно и даже натуралистически.

Однако когда Пруфрок развенчан в своих порывах, казалось бы, до конца, стихотворение неожиданно приобретает новое измерение. Пруфрок все же не только антигерой, потерпевший позорную неудачу и пытающийся привести свой внутренний мир в порядок после любовной «встряски». Его реальное или — как *факт* сознания — равнозначное подлинному (эта аксиома для символизма неопровержима) путешествие говорит о том, что вопреки всей своей нарочито декларирующейся буржуазности он принадлежит к тем, кто испытывает жажду святынь. О наиболее для него серьезном и мучительном Пруфрок говорит наименее серьезно, «шутя», чем достигается трагический эффект большой силы. В понимании Элиота Пруфрок — негероичный актер на подмостках цивилизации, где любовь осквернена и не имеет никаких иных измерений, кроме натуралистических, тот Гамлет, который только и возможен в современную эпоху: «Нет! Я не Гамлет и не мог им стать...». Пусть во многом и комичное, неприятие Пруфроком профанации любви приводит к трагическому исходу: мотив отречения в стихотворении связан со смертью. Вместе с Иоанном Предтечей Пруфрок не принимает соблазна Саломеи; думая о евангельском Лазаре, он с болью размышляет о пробуждении к «новой жизни».

В «Пруфроке» предугадано большинство мотивов элитовской поэзии, кульминацией раннего периода которой стала поэма «Бесплодная земля» (1922). Текст поэмы насыщен громадным количеством историко-культурной и мифологической информации. Исходя из впечатления о «Бесплодной земле» как головоломном ребусе и интеллектуальном опыте «стихосложения», уже написано и продолжает писаться множество специальных литературоведческих работ, в которых придиричиво комментируется буквально каждое слово элитовского текста. В то же время общая логика поэмы и ее ассоциативной вязи достаточно прозрачна.

В «Бесплодной земле» представлен трагический образ Запада, вследствие секуляризации переживающего катастрофу и представляющего собой «пригоршню праха», — нагромождение обломков былой целостности, из которой ушла жизнь. По замыслу Элиота, поэма должна была стать не мрачным признанием всеобщего распада, как это нередко считается, а трагедией «кануна», «ожидания» — свидетельством исчерпанности ложных идеалов, но еще не удовлетворенной жажды знания истинного. Этому настроению выхода «времен из колеи» созвучны знаменитая первая строка «Бесплодной земли» («Апрель — самый беспощадный месяц...») и мотив дождя, без которого не может наступить настоящая весна.

Главное отличие поэмы от «Пруфрока» в том, что в ней представлена судьба собирательного лица — цивилизации, переживающей смерть еще при жизни. «Бесплодная земля» написана в технике потока свободных ассоциаций и является как бы большой фреской. Ее пять частей примерно равнозначны и образуют полифоническое целое, где сплелись прошлое и настоящее, субъективное и объективное, оригинальный текст и цитаты. В поэме представлены два основных способа организации достаточно неоднородного материала, которые указывают на ее синхроническое и диахроническое измерения. Глубинным, так сказать, субстанциальным уровнем «Бесплодной земли» выступает ее собственно поэтическое содержание, чьей ассоциативной меркой являются возвышенные до личного «момента опыта» строки из пророков Иезекииля и Исаяи, Псалтири, Евангелия, Послания ап. Павла к Римлянам, Откровения Иоанна Богослова, «Исповеди» бл. Августина, «Божественной комедии» Данте, шекспировской «Бури», стихотворений Бодлера. Лирическую реальность поэмы, пожалуй, можно передать видоизмененной строкой из позднейших «Четырех квартетов»: «В моем конце мое начало...»

Формальным же способом заключения лирического сообщения в определенные рамки стало обращение к мифологическим параллелям, ставшее модным в 1920-е годы благодаря резонансу двенадцатитомного компаративистского исследования религий и верований «Золотая ветвь» Дж. Фрейзера (сокращенное издание которого было опубликовано в 1922 г.), а также джойсовского «Улисса» (1922). Миф для Элиота является источником эффектных аналогий, средством контроля над материалом и, по его словам, «сознанием вечного и сегодняшнего в их единстве». Особый интерес у поэта вызвали древние ритуалы, связанные с языческими богами (Дионисом, Озирисом и др.), смерть и возвращение которых составляли циклическую завершенность, имеющую точное соответствие в круговороте времен года. Подобно Р. Вагнеру, Ф. Ницше, Вяч. Иванову, Элиот — и в этом еще одна примета символистичности его мышления — склонен видеть прообразы христианства в язычестве.

Основной мифологической структурой в «Бесплодной земле» служит средневековая легенда о поисках Грааля, данная в духе современной Элиоту антропологии. Над девой — хранительницей святой чаши надругался Король-рыбак и его рыцари, за что они были лишены мужского достоинства, а их страну постигла засуха.

Мотивы насилия над женщиной, профанации причастия, надругательства над природой проходят, получая самое разное образное воплощение, через всю поэму. Обретение подлинной любви, дарующей искупление уходящего в глубокое прошлое греха, возможно только во Христе, который и далек от современного человека, и,

как в случае с апостолами во время их путешествия в Эммаус (ключевая сцена пятой части поэмы), близок ему. Однако человечество, пройдя долгим путем познания, считает Элиот, утратило вкус подлинной веры и постоянно создает себе ее суррогаты. Очищение от недолжного должно быть «пламенным», — чтобы восстать, нужно пройти через смерть, — этим финальным аккордом суда и воскресения заканчивается поэма, рисуя «рушащиеся башни» цивилизации Запада: «Иерусалима, Афин, Александрии, Вены, Лондона... града... призрачного»...

Не все в элиотовском эквиваленте дантовского «Ада» удалось. При подготовке рукописи поэт Э. Паунд, литературный советчик Элиота, убедил наполовину сократить ее. Позднее сам Элиот вынужден был написать к «Бесплодной земле» отсутствовавший в первом издании комментарий. Отчасти поэта подвело намерение создать максимально объемный образ «комедии культуры». Смешивая в ассоциативных переключках христианство и язычество, позитивистскую антропологию и символику оккультнистского действия, он невольно создает образ христианства как некоего эзотерического знания, в виде поэтической реальности не прояснившегося даже для самого автора. По некоторой иронии, сходное несовпадение образа и знака Элиот видит в шекспировском «Гамлете».

В дальнейшем творчестве Элиот теряет интерес к отчасти эстетизированному пониманию христианства (в разной степени свойственному современникам поэта Г. Гессе или М. Булгакову) и становится в «Четырех квартетах» (1943) и драме «Убийство в соборе» (1935) автором исключительно религиозным.

Элиотовская поэзия оказала очень мощное и разностороннее влияние на литературу США 1920—1930-х годов, что делает написанное Элиотом фактом как английской, так и (еще в большей степени) американской поэтической традиции. Очевидны творческие переключки между Элиотом и наиболее яркими поэтами «поэтического возрождения» (к примеру, Х. Крейном, У. Стивенсом), поэтами-южанами (А. Тейтом). Не менее важны элиотовские контексты прозы Э. Хемингуэя или У. Фолкнера. Многие положения эстетической концепции Элиота вошли в понятийный словарь «новой критики». Элиот высоко ценил Г. Джеймса и повлиял на возрождение интереса к его наследию.

Однако ярко выраженная постсимволистская версия поэзии, которую в США в 1920-е годы олицетворяли Элиот, Паунд, а также опыт англо-американского движения имажистов (У. К. Уильямс, М. Мур, Э. Э. Каммингс), хотя и нашла развитие в творчестве многих ведущих поэтов (Х. Крейн, У. Стивенс, А. Тейт), но не исчерпывала содержание необычайной поэтической активности, которая, как несколько раньше во Франции и Германии, Австро-Венгрии и России, выступила показателем того, что именно поэти-

ческий тип рефлексии выдвинулся в центр общекультурной парадигматики переходной эпохи. Рядом с писателями, подобно Паунду заявившими о себе как принципиальных противниках поэзии поздневикторианского романтизма и ее «многословия», «несжатости», «грубой эмоциональности» и т. д. (все эти мотивы были обыграны Паундом в статьях 1912—1913 г., которые привели к изданию программной антологии «Имажисты» в 1914 г.), авторы, продолжившие традицию У. Уитмена. Э. Ли Мастерсу («Антология Спун-Ривер», 1915), К. Сэндбергу («Стихи о Чикаго», 1916), А. Маклишу был близок эпический масштаб «Листьев травы», космизм поэмы, ритм ее свободного стиха, а главное — интерес к американской тематике и ритмам разговорного языка Среднего Запада.

Среди поэтов, заявивших о себе в 1910-е годы, выделяется фигура **Роберта Фроста (1874—1963)**, самого известного американского поэта XX в. Кажущаяся бесхитрость фростовской поэзии, преобладание в ней пасторальных мотивов, силлабо-тонический каркас стиха, образ самого Фроста как патриархального новоанглийского любомудра — все эти атрибуты популярного восприятия поэта скрадывают богатое и достаточно неоднозначное содержание его творчества. Уникальность написанного им — в синтезе англо-американской классической традиции (Дж. Донн, У. Вордсворт, Р.У. Эмерсон), свойственного для культуры XX в. представления о трагизме бытия, подчеркнута региональной образности (штаты Нью-Хемпшир и Вермонт с их консервативным, восходящим еще к пуританам, укладом жизни и ни на что не похожей в Америке природой, то выдержанной в «кьяроскуро» разбросанных по холмам лесов, гористых краях, озер, церквей, то взрывающейся всеми цветами радуги долгой и сухой осени).

Фросту принадлежит двенадцать книг стихов, первая из которых — «Томление юности» — увидела свет в 1913 г. Лучшее из написанного Фростом создано в межвоенное время: «К северу от Бостона» (1914), «Между горами» (1916), «Нью-Хемпшир» (1923), «Западный ручей» (1928), «Неоглядная даль» (1936). Фрост любит разные жанры: пейзажные миниатюры, баллады, драматические диалоги, но по темпераменту он преимущественно лирик, черпающий исходный материал для своей поэзии из наблюдений над природой. Петляющая тропка, вечеряющий лес, береза, виноград в осеннем саду являются характерными фростовскими «крапинками жизни». Они представлены на фоне либо череды времен года, либо грани дня и ночи. Наблюдение природы Фростом не бесстрастно, но никогда не бывает эмоционально избыточным. Вместе с трансценденталистами Г.Д. Торо и Р.У. Эмерсоном (эссе «Природа», 1836) поэт, пожалуй, мог бы согласиться с утверждением, что мир естества полон символов, созерцание которых возвышает человека и устрем-

ляет его душу к Абсолюту. Вместе с тем открывшееся внутреннему взгляду у Фроста способствует не движению от одной духовной реальности к другой и не взаимопроникновению поэтической души и храма природы, а результату прямо противоположному. Отнюдь не случайно поэт (учившийся в 1897—1899 гг. в Гарварде и слушавший там лекции Дж. Сантаяны) назвал себя антиплатоником.

«Платонизм», по Фросту, — оптимистический идеализм, или проявление своеобразной слепоты, которые лишают человека чувства реальности. Намерение растворять «любимое... без прикрас» в прообразах, считает писатель, чревато отказом от формы и дурной бесконечностью (стихотворение «После сбора яблок», к примеру, строится на контрасте материально осязаемых плодов урожая и зловещего брожения сидра). Фрост, впрочем, не склонен к любованию природой, преходящесть красоты которой в его поэтическом мире подчеркивается брэнностью самого человека. Что противопоставить текучести — «болоту», «шуму деревьев», «белизне снега», «чаще»? В формулировке этого риторического вопроса Фрост вторит не только автору «Оды соловью» («Желтая славка»), но и поэту, ему в чем-то весьма близкому, — Э. Дикинсон (1830—1886).

Подобно Дикинсон, Фрост сконцентрирован на двух-трех лирических темах (природа, смерть, любовь). Фрост менее религиозен и исповедален, чем Дикинсон, но несмотря на иронические интонации разделяет со своей предшественницей общее для всей новоанглийской традиции пуританское недоверие к «темной» стороне природы. Весеннее пробуждение полей от зимнего сна равнозначно у Фроста («Врасплох») важнейшему религиозному празднику, в то время как начало зимы — религиозной катастрофе.

Иными словами, созерцание природы будит в фростовской поэзии не ощущение гармонии — имеет смысл предположить, что лирический герой Фроста пережил в юности трагедию веры, — но смятение сердца и одиночество: мотив прощания один из самых частых у поэта. Однако это настроение не выплеснуто в смятении, а рождает «тишину», звук скорбный и чистый. Перед его красотой способно отступить все «ночное».

Излюбленный Фростом пейзаж тронут живым участием зайчиков, мотыльков, лошааденки, герани в окне, змейки света, астр в полузамерзшем саду. Параллельно с этим не преобразованная красотой трагического чувства природа в стихотворениях Фроста способна открываться другой своей стороной. Как сила развоплощающая, как незамкнутое пространство, она бросает вызов человеку и может быть уподоблена иероглифу, смысл которого разгадать невозможно. На сложность фростовской метафоры природы указывает, в частности, неоднозначный образ дерева (березы) в его стихотворениях — воплощение одновременно и «беспредельного порыва», и несгибаемого достоинства, и собеседника «беженки-души», и земной оси, и стража хаоса, и безразличного свидетеля трагедии человека.

Самое знаменитое стихотворение Фроста «Зимним вечером у леса» (из книги «Нью-Хемпшир») передает амбивалентность фростовского видения мира: как бы очаровательна ни была стихия зимнего леса, завожившая внимание ночного эздока, но ему пора в путь.

Волевое усилие (в других стихотворениях ему соответствует починка ограды или колодезя, косьба), образ которого столь экономно и напевно передан в шедевре Фроста, перекликается с представлением писателя о задачах поэзии, которая «проясняет жизнь... быть может, не в такой степени, как... религия, но осуществляет это, даруя хотя бы временное преодоление всеобщего смятения».

Фросту суждено было стать последним американским «классиком», которому удалось найти символическое равновесие между музыкальностью поэтической традиции и трагическими диссонансами современности. В поэзии США 1910—1940-х годов он стоит поэтому несколько особняком. В межвоенной прозе сходное с ним место занимает **Торнтон Уайлдер (1897—1975)**, который, как и Фрост, нередко обвинялся в прекраснородушном традиционализме, но гораздо ближе стоял к художественному опыту Г. Джеймса и Т.С. Элиота, чем многие из полузабытых ныне экспериментаторов.

Уайлдер прославился романом «Мост короля Людовика Святого» (1927), а позже такими глубокими романами, как «Мартовские иды» (1948) и «День восьмой» (1967). Словно повторяя опыт Джеймса, он получил «воспитание чувств» в разных странах. В детстве Уайлдер обучался в немецкоязычной школе в Шанхае, где его отец проходил дипломатическую службу, в молодости получил диплом бакалавра в Йельском университете (1920), а магистерский — в Американской академии в Риме (1926). Во время первой мировой войны он был артиллеристом.

Тема большинства произведений Уайлдера — поиск абсолютных ценностей перед лицом современного безразличия к Вечному и, казалось бы, всеразмывающей реки времени, — поиск того идеального образца, который бы связал прошлое и настоящее.

«Мост» тяготеет к притче и позволяет вспомнить о поэтике А. Франса. Несмотря на то, что действие разворачивается в XVIII в. в Лиме, перед читателем не историческое произведение, а стилизация в духе «Саламбо» и «Валтасарова пира». В центре романа — риторически поставленный повествователем (в начале XX в. нашедшим в библиотеке старейшего в Перу университета манускрипт монаха-францисканца, где собраны сведения о погибших под обломками неожиданно рухнувшего в пропасть моста пятерых жителей Лимы) вопрос о том, что движет человеческой судьбой — случай или промысел.

Роман написан ясным и элегантным языком, но его построение крайне непростое, поскольку главный образ произведения — любовь — дан как бы в смещенной перспективе. Каждая из четырех основных частей романа сфокусирована на истории трудного обре-

тения любви одним из погибших. Само название уайлдеровской книги подразумевает как эту сложность, так и муки слова, связанные с выражением, казалось бы, очевидного: мост рушится, но... Утверждение любви на фоне «нет», небытия дублируется композиционно. Все погибшие привносят в понимание любви нечто личное и моментами растворяют ее в ревности, эстетстве, эгоизме — различных видах любви-«привычки». Параллельно эти точки зрения отражены в восприятии персонажа-спутника, имеющегося у всех центральных действующих лиц. Наконец, сведения о погибших собираются и осмысляются францисканским монахом Юнипером (своего рода христианским позитивистом) и только потом попадают в руки современного гуманиста, судя по его немногочисленным ремаркам, человека, одновременно и скептического и мистически настроенного, который сводит всю пеструю мозаику «отражений» воедино.

Построение романа в виде изоэстетной системы «отражений» может внушать читателю знакомый по произведениям Г. Джеймса или М. Пруста пессимизм относительно возможности адекватного проникновения в душевный мир «другого»: из хитросплетений «гобелена истории» выхватить самостоятельный орнамент практически невозможно. Смерти противостоит только память, но и она бессильна перед временем, «утекает», сводя «было» к «ничто». Однако в уайлдеровском романе наряду с мотивом импрессионистической относительности и бергсоновской «длительности» властно напоминает о себе и другая нота.

Маркиза де Монтемайор, Эстебан, Пепита (им посвящены вторая, третья и четвертая части), внушая любовь, сами остаются одинокими. Они в самом главном, в том, что составляет суть человека, реализуются вопреки себе, своим порокам, страстям и слабостям (пьянство, безумная ревность, поклонение искусству). Урок их жизни — жертвенность: погибая сами, они невольно спасают других. «Ручейки любви» в романе стекаются к старой настоятельнице монастыря матери Марии. Ей специально не посвящена ни одна из частей «Моста короля Людовика Святого», но непрямым образом, как джеймсовское «центральное сознание», она связана со всеми действующими лицами. Именно ей принадлежит прозрение о том, что любовь — это не память, которую сводит на нет время, не философия знания, а сокровенная абсолютность — «новая земля». Трагически, мучительно рушится человеческое, но при этом восстанавливается вечное.

Хотя по выходе романа леворадикальная критика обвиняла Уайлдера во всех смертных грехах и отказывала ему в праве называться американским писателем, важность этого произведения для американской литературы в период между двумя мировыми войнами не подлежит сомнению. Поэтика косвенного показа «софии», скрывающейся за женским персонажем, окажется близкой У. Фолкнеру

в «Шуме и ярости», а проблематика интеллектуального романа о цене истории заинтересует Р.П. Уоррена («Ночной всадник», 1939; «Вся королевская рать», 1946).

Усилиями Джеймса и Драйзера, Андерсона и Стейнбека, Элиота и О'Нила спектр литературного мышления в США к концу 1930-х годов стал максимально широким, что привело к подлинному литературному ренессансу и созданию современной классики, историческая неизбежность возникновения которой вряд ли возможна без богатой литературной среды и свойственных для нее как творческого соперничества, так и коллективной завороченности загадочной переходной эпохи.

Литература

Джеймс Г. Дэзи Миллер. Письма Асперна. Зверь в чаше.

Драйзер Т. Сестра Керри. Американская трагедия.

О'Нил Ю. Страсть под вязами. Луна для пасынков судьбы.

Элиот Т. С. Бесплодная земля. Стихотворения.

Фрост Р. Стихотворения.

Стейнбек Дж. О мышах и людях. Гроздь гнева.

Уайлдер Т. Мост короля Людовика Святого.

Уоррен Р.П. Вся королевская рать.

Аллен, Уолтер. Традиция и мечта. М., 1970.

Венедиктова Т.Д. Обретение голоса: американская национальная поэтическая традиция. М., 1994.

Зверев А. Американский роман 20—30-х годов. М., 1982.

Толмачев В. М. От романтизма и романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997.

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

Литературная история Соединенных Штатов Америки/Под ред. Р. Торпа и др. М., 1978. Т. 3.

Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. М., 1978.

«Потерянное поколение» и творчество Э. Хемингуэя

1920-е годы — период «сменовеховства» в литературе США. Он отмечен как разносторонним осмыслением историко-культурного сдвига, так и вступлением в права новой литературной генерации, представление о которой так или иначе ассоциировалось с образом «потерянного поколения». Эти слова (произнесенные по-французски, а затем переведенные на английский язык) приписываются писательнице Г. Стайн и были адресованы молодым людям, побывавшим на фронтах первой мировой войны, потрясенным ее жестокостью и не сумевшим в послевоенное время на прежних основаниях «войти в колею» мирной жизни. Прославил же сентенцию Стайн («Все вы — потерянное поколение») Э. Хемингуэй,

вынесший ее в виде одного из эпитафиев на титульный лист своего первого романа «И восходит солнце» (1926).

Однако смыслу этой, как оказалось, эпохальной характеристики суждено было перерасти «гамлетизм» неприкаянных молодых людей. «Потерянность» в широком смысле — это следствие разрыва и с системой ценностей, восходящих к «пуританизму», «традиции благопристойности» и т. д., и с довоенным представлением о том, какими должны быть тематика и стилистика художественного произведения. В отличие от поколения Б. Шоу и Г. Уэллса, «потерянные» проявляли ярко выраженный индивидуалистический скепсис в отношении любых проявлений прогрессизма. Вместе с тем мучительное осмысление «заката Запада», собственного одиночества, равно как и проснувшаяся ностальгия по органической цельности мира, привели их к настойчивым поискам новой идеальности, которую они формулировали прежде всего в терминах художественного мастерства. Отсюда и тот резонанс, который получила в Америке элиотовская «Бесплодная земля». Жестокости и хаосу мира способна противостоять «ярость» творческого усилия — таков подтекст хрестоматийных произведений «потерянного поколения», общими чертами которых являются трагическая тональность, интерес к теме самопознания, а также лирическое напряжение.

Мотивы «потерянности» по-разному заявили о себе в таких романах, как «Три солдата» (1921) Дж. Дос Пассоса, «Громкая камера» (1922) Э. Э. Каммингса, «Великий Гэтсби» (1925) Ф. С. Фицджералда, «Солдатская награда» (1926) У. Фолкнера, «И восходит солнце» (1926), «Прощай, оружие!» (1929) Э. Хемингуэя. К ним следует отнести и романы, изданные в Европе, но имевшие большой успех в США: «На западном фронте без перемен» (1929) Э. М. Ремарка, «Смерть героя» (1929) Р. Олдингтона.

Не все названные писатели приняли участие в войне (в частности, Фицджералд, Фолкнер), но и для них «потерянность» — факт более чем весомый: показатель заброшенности человека в историю, лишившуюся привычных контуров, и обостренной артистической восприимчивости.

Жестокость современности не могла не облечься в метафору войны. Если в начале 1920-х годов она трактуется достаточно конкретно, то к концу десятилетия становится олицетворением важнейшего измерения человеческого существования вообще. Подобное сцепление военного и послевоенного опыта под общим трагическим знаком в особенности показательно для романов, изданных в 1926—1929 гг., т. е. тогда, когда события прошлого состоялись как художественное событие и получили, по выражению одного из современников, статус трагического «алиби»: человек постоянно находится в состоянии «военных» действий с враждебно-равнодушным к нему миром, главные атрибуты которого — армия, бюрократия, плутократия. «Я рос с моими сверстниками под

бой барабанов первой мировой войны, и наша история с тех пор не переставала быть историей убийств, несправедливости или насилия», — писал позже А. Камю, словно видя в американских писателях 1920-х годов литературных предшественников экзистенциализма. Наиболее ярко о протесте против «норм» цивилизации в свете опыта Соммы и Вердена говорит Хемингуэй устами лейтенанта Фредерика Генри, центрального персонажа романа «Прощай, оружие!»: «Абстрактные слова, такие, как «слава», «подвиг», «доблесть» или «святыня», были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами».

Выражая неприятие системы ценностей, которая допустила бойню, и выпренности соответствующего этим ценностям литературного словаря, Хемингуэй намеренно проводит апологию своего рода примитива и нередко заявляет о себе как антиромантике. Однако подобная характеристика не должна ставить под сомнение его «антиромантический романтизм». В пользу этого говорят историко-литературные контексты его творчества.

С одной стороны, Хемингуэй, с одинаковым успехом творивший миф отверженного обществом героя и в своих сочинениях, и в жизни, бесспорно выступает фигурой байроновского масштаба и стиля. С другой — трагические «поиски абсолюта», о которых идет речь в хемингуэевском творчестве, разворачиваются не в свойственной для классического романтизма ситуации «двоемирия», а в постнищевском поскостороннем мире.

Познание через отрицание, поиск идеала в разочаровании, иллюзия «соловьиной песни» сквозь «дикий голос катастроф» (Ходасевич), — вот те романтические приметы мировидения «потерянного поколения», которые помогают понять творческую зависимость писателей США 1920-х годов от их старших английских современников (Р. Киплинг, Дж. Конрад). Признание долга перед конрадовскими идеями «победы в поражении» и живописности стиля — лейтмотив творческой эстетики не только Хемингуэя, но и Фицджералда.

Сопоставление романов этих писателей позволяет понять, каким образом разворачивался спор между двумя влиятельными версиями романтического мышления.

В восприятии современников **Френсис Скотт Фицджералд (1896—1940)** стал одним из летописцев «века джаза», эпохи, непосредственно предшествовавшей временам «великой депрессии». Практически на всю жизнь Фицджералд, родившийся в Сент-Поле (католической столице Среднего Запада), сохранил по-детски наивное и отчасти «карнавальное» представление об успехе — о том, что «все возможно». Мотив богатства — центральный в фицджералдовских произведениях, но отношение писателя к двум наиболее

интересующим его символам благосостояния (роковая женщина, нувориш) неоднозначно, пропущено через собственный опыт мечтавшего о славе подростка, безнадежно влюбленного в Джиневру Кинг (девочку из состоятельной сент-полской семьи), затем молодого человека, бракосочетание которого с южной красавицей Зельдой Сейр стало возможным из-за сенсационного успеха его первого романа «По ту сторону рая» (1920), но в конечном счете не принесло ему счастья. К концу 1920-х годов у Зельды открылась душевная болезнь.

В своих лучших произведениях — романах «Великий Гэтсби», (1925), «Ночь нежна» (1934) — Фицджералд стремится быть флорентином, но по темпераменту он слишком лирик, слишком очарован поэзией материальной избыточности мира. Поэтому самый близкий писателю персонаж — он сам, Фицджералд, а мир богатых — кровно родственный ему мир. Этим проникнут и смысл его заявления: «Мы обязаны своим появлением на свет благосостоянию общества. Все самое лучшее создается тогда, когда правят богатые». Так родилось романтическое родство, которое установил фицджералдовский Дик Дайвер между другом писателя, состоятельным экспатриантом Джералдом Мэрфи, и автором романа «Ночь нежна».

В попытке быть «не собой» Фицджералд в своей прозе всегда терпел поражение, что крайне возмущало Хемингуэя с его лозунгом «правдивости письма». Он считал, что Мэрфи никогда не стал бы вести себя по-фицджералдовски, а потому еще раньше обвинил своего друга в «дешевой ирландской влюбленности в поражение», в «идиотическом сусальном романтизме».

Впрочем, красота, реализованная в богатстве (рэгтайм, сверкающий никелем паккард, фешенебельный бар), интересует Фицджералда не сама по себе, а в своей непрочности. Писатель сквозь призму своего представления об изменчивости успеха чересчур внимателен к красоте, чтобы не замечать ее двойственности: тайны, блеска и рока, проклятия. Контрасты красоты как материал современной трагедии — находка Фицджералда. Богатство у него подвержено закону своего рода спенсеровского равновесия. Дик Дайвер и Николь меняются местами с той же непреложностью, что и Герствуд с Керри у Драйзера.

Закономерно, что оды Китса задевали самые сокровенные струны писательской души. Он признавался, что никогда не мог читать «Оду соловью» без слез на глазах, и строка из этого стихотворения («Как ночь нежна!») составила заглавие романа о трагедии четы Дайверов. В свою очередь, «Ода греческой вазе» прочитывалась Фицджералдом в плане неумолимого романтического вопроса — как попытка объяснить противоречие между реальностью, увяданием (преходящим) и нетленным (вечностью красоты и воображения). «Ты видел, ты погиб!» — мог бы сказать Фицджералд вместе с

лирическим героем китсовской оды. У американского писателя романтический скепсис по этому поводу приобретает образ «прекрасных и проклятых» (название второго романа), «всех грустных молодых людей».

Столкновение статики и динамики, переживание жизни как рокового предназначения в духе Уайльда, намерение увидеть «я» в зеркале «другого» — все это делает творческий метод Фицджералда достаточно целостным. «Мне так хотелось бы, чтобы читатели восприняли мой новый роман как очередную вариацию на тему иллюзии (она, пожалуй, будет самой главной в моих серьезных вещах), — вариацию, куда более... в романтическом ключе продуманную, чем составившую содержание “По эту сторону рая”», — писал он в связи с выходом в свет «Великого Гэтсби». В проспекте к роману «Ночь нежна» Фицджералд еще сильнее подчеркивает романтический акцент, называя своего протагониста Идеалистом и «Священником».

Богатство в подобной перспективе неожиданно становится фицджералдовским эквивалентом стоического кодекса у Хемингуэя. Его честолюбцы, влекомые возможностью утвердить себя в «воле к обладанию», — парадоксальная аналогия хемингуэевским бедным (матадорам, гангстерам, барменам и т. д.), — пример того, что «поиски Грааля», какой бы вид они ни приобретали в грубую и безыдеальную эпоху, всегда перекликаются с трагедией.

Сопоставление композиционных принципов повести «Сердце тьмы» и «Великого Гэтсби» (Ник Каррауэй выполняет у Фицджералда такую же функцию, какую у Конрада — фигура Марлоу) помогает понять, в чем именно американский писатель сходен, а в чем разительно отличается от прозаиков, которые тяготеют, подобно английским неоромантикам, к живописному показу мира в разрезе «здесь и сейчас». Стержень лучшего фицджералдовского романа образует не фактическая сторона достаточно традиционной американской мелодрамы — описания попытки таинственным образом разбогатевшего Гэтсби вернуть прошлое, связать свою судьбу с женщиной, союз с которой ранее был невыносим из-за социального и материального мезальянса. Превращают же роман из водевиля в трагедию темы самопознания и истории, прежде всего связанные с судьбой Ника Каррауэя.

Ник — не только рассказчик, собирающий информацию о своем таинственном друге Гэтсби, но и писатель, постепенно начинающий сочинять автобиографическое произведение, в котором Гэтсби — самый надежный ориентир, или, в согласии со словарем Г. Джеймса, «точка зрения». Линия Каррауэя (проверка собственных взглядов на жизнь, своей честности, а также приверженности традиционалистской системе ценностей Среднего Запада) развивается параллельно с линией Гэтсби, коллизии кото-

рой вскрывают неразрешимое противоречие между платонической мечтой — в следовании ей Гэтсби действительно незауряден, «велик» — и грубо материалистическими, «великими» разве что в сугубо ироническом смысле, средствами ее достижения.

Благодаря этому параллелизму выясняется, что Ник — единственный персонаж романа, характер и взгляды которого меняются по ходу действия. Познавательное свойство «Великого Гэтсби» является как бы лирическим ферментом этого романа. Романтическая неудовлетворенность по поводу поисков Эльдorado, фатальной запоздалости и неутешительности самоопределения выдает в Фицджералде не столько ученика Конрада, сколько продолжателя традиции Г. Джеймса. Именно способность к глубокому пониманию делает в конечном счете из Ника не пытливого «натуралиста» (подобно собирателю бабочек Штейну из конрадовского романа «Лорд Джим»), а «последнего пуританина».

Путь Каррауэя — от жесткости к гибкости, от слишком безапелляционных суждений в духе джеймсовского Уинтерборна к неясным сожалениям и душевной теплоте. Он становится невольным свидетелем вульгаризации как платонического начала в человеке и его стремления к идеалу, так и магии богатства, этого единственного вида «религии», на которую способно общество изобилия. «Роман воспитания» Каррауэя исподволь соотнесен Фицджералдом с темой Америки.

«Вина» Гэтсби — общая, родовая вина всех американцев, утративших детскость и чистоту, которые были в целом свойственны первым новоанглийским поселенцам. На последних страницах романа истинное лицо «мечты» представлено воспоминаниями повествователя о праздновании Рождества в снежных глубинах Америки. И Каррауэй, и Гэтсби, и Дэзи — все они «блудные дети» Среднего Запада, заблудившиеся в Вавилоне Северо-Востока.

Эрнест Хемингуэй (1899—1961) учился писать приблизительно у тех же литературных наставников, что и Фицджералд. В своем творчестве он коснулся примерно тех же проблем, которые затронул и его друг-соперник, однако дал им в корне иное прочтение. Обвиняя Фицджералда во влюбленности в рок и творческой недисциплинированности, а также декларируя свою неприязнь ко всему возвышенно-«романтическому», Хемингуэй создал концепцию принципиально «некнижного» стиля. Антитеза Фицджералд/Хемингуэй позволяет вспомнить ситуацию в английской литературе рубежа веков. Смена героя — уайльдовского художника-праерафаэлиты на солдата колониальной армии у Киплинга — говорила о снижении интереса к сравнительно традиционному типу романтической личности и внимании к символике практически сформулированного вопроса «как жить?». Лаконично это новое настроение

отражено в киплингковском стихотворении «Королева» (1896): «Романтика, прощай навек!»

Тематически Хемингуэй очень многим обязан Конраду. И у того и у другого писателя персонаж заброшен, как об этом говорит Хемингуэй, в «другую страну», — помещен независимо от своей воли в условия, когда человек проходит проверку на прочность на подмостках некоего космического театра (глубины Африки, гражданская война в Латинской Америке, тайфун; арена боя быков, Латинский квартал в Париже, гражданская война в Испании), но сталкивается прежде всего в поединке с самим собой.

«Победа в поражении», по Конраду и по Хемингуэю, — это стоическое следование лично сформулированному представлению о чести, которое по большому счету не может принести никаких практических преимуществ в мире, утратившем координаты общезначимого смысла. Сравнение произведений Конрада и Хемингуэя указывает на то, что американский прозаик гораздо последовательнее своего предшественника работал над идеей стиля, который бы передавал представление о жестокости мира не прямо, а по-символистски суггестивно. Хемингуэй с эмоциональной стороны глубоко знал то, о чем писал.

В 1917 г. он, не пройдя военную комиссию, отправился в Италию, был шофером санитарного автомобиля на итало-австрийском фронте, оказался тяжело раненным. По окончании войны Хемингуэй некоторое время являлся корреспондентом «Торонто стар» на Ближнем Востоке. 1920-е годы он провел преимущественно в Париже среди артистической богемы (Г. Стайн, Дж. Джойс, Э. Паунд) и целеустремленно учился искусству прозы. Крайне тяжело писатель пережил самоубийство отца.

Тема войны образует нерв первых книг рассказов Хемингуэя «В наше время» (1925), «Мужчины без женщин» (1927). Композиция книги «В наше время» указывает на явное знакомство ее автора с «Уайнсбургом, Огайо» Ш. Андерсона. Однако линия «романа воспитания» проведена Хемингуэем гораздо решительнее, чем его наставником. Главное открытие, которое совершается Ником Адамсом и ему подобными юношами, вернувшимися с германской войны в провинциальную тишь Америки (Кребс в рассказе «Дома»), — это открытие того, что война для побывавшего на ней в определенном смысле никогда не кончается. Самые знаменитые хемингуэевские новеллы («Кошка под дождем», «На Биг-Ривер», «Белые слоны») строятся на одинаковом эффекте: главное в них с эмоциональной точки зрения не проговаривается, вынесено за скобки; это ядро содержания то приходит в противоречие с импрессионистическим описанием текущих событий, то ему соответствует. Наличие «двойного виденья» иронически отражено в заглавии «В наше время», которое состоит из фрагмента молитвы о «мире всего мира». Глав-

ный урок воспитания Ника Адамса сводится к тому, что ломкость бытия и человеческая жестокость, свойственные для «нашего времени», стирают грань между «войной» и «миром».

Хемингуэй любил сравнивать принципы экспрессивности текста с айсбергом, только на одну восьмую возвышающимся над поверхностью воды: при реальном знании писателем своей темы практически любой фрагмент повествования может быть опущен без ущерба для общего эмоционального воздействия. Хемингуэевский иллюзионизм во многом опирается на идею отказа от «риторики», в свое время провозглашенную французскими поэтами-символистами. Писатель предпочитает не описывать, а называть; он не столько воссоздает реальность, сколько описывает условия ее существования. Фундамент подобного описания составляют глаголы движения, существительные, однотипные ремарки, многократное употребление соединительного союза «и». Хемингуэй создает как бы схему восприятия элементарных раздражителей (жар солнца, холод воды, вкус вина и т. д.), которые лишь в читательском сознании становятся полновесным фактом чувственного опыта. Увлечение писателя в связи с этим Сезанном и другими постимпрессионистами закономерно.

Как известно, зрелый Сезанн стремился к созданию полотен, раскрывавших бы в несколько утрированной плоскостности не импрессионистическую текучесть жизни, а ее «структуры», не подвластные переменам. Сезанновское художественное пространство (к примеру, «Мост через реку Кретее») — чуть тяжеловатое, почти намеренно спрессованное — находится в недвижимом покое. Создается это впечатление не тематически. Естественные краски природы (зеленые, желтые, голубые), словно расчертив объем строгим узором, «останавливают мгновение» — начинают символизировать Форму, своего рода легкую тяжелую вещьность, но не эфемерную, а замкнутую в себе, холодновато-блестящую, кристальную. Особая вещьность Сезанна, которую он сам облек в формулу «природа-в-глубине», оказалась близкой творческим намерениям американского прозаика: «Живопись Сезанна учила меня тому, что одних настоящих простых фраз мало, чтобы придать рассказу ту объемность и глубину, какой я пытался достичь. Я учился у него очень многому, но не мог бы внятно объяснить, чему именно». Думается, важен для Хемингуэя и другой императив Сезанна: «Импрессионизму следует придать нечто... музейное».

Подобно почерку Верлена, хемингуэевский стиль разряжен. В какой-то мере это достигается за счет того, что персонажи Хемингуэя как бы не имеют души. Их сознание представлено декоративно, растворяется в «узорах» внешнего мира (стойка бара, город под дождем, сетка парижских улиц). Нанизывание фактов, собирание их в «пейзаж» подчинено достаточно жесткой логике, которая

указывает на ограниченность удовольствий (бар должен быть закрыт, перно выпито, а поездка в горы закончена), что сообщает несколько монотонной, монохромной натурализации внутреннего мира у Хемингуэя трагический характер. Яркость красок, осязаемость форм («аполлонийское») выступают оборотной стороной «ничто» («дионисийского» начала), у которого нет очертаний, — которое может быть представлено только в отраженном виде и образует разновидность черной подкладки для узора слов-камушков.

В суггестивном описании смерти, в воссоздании силуэта явления на фоне «черного квадрата» — одна из броских черт хемингуэевского примитивизма как стилистики современной трагедии.

В сущности, в трактовке «ничто» Хемингуэй выступает как писатель, «от противного», в пародийном аспекте подступающий к христианской проблематике. Это не ускользнуло от внимания Дж. Джойса: «Застрелит ли меня Хемингуэй или нет, но рискну сказать... что я всегда считал его глубоко религиозным человеком». Также и известный американский критик М. Каули подчеркнул в предисловии к первому изданию хемингуэевского «Избранного» (1942), что его современник дает в романе «И восходит солнце» трактовку той же проблеме, которая занимала Т. С. Элиота в «Бесплодной земле».

Хемингуэевский эквивалент «поискам Грааля» (лейтмотив «Бесплодной земли») парадоксален. Способы преодоления «размыыва контуров» и «болезни» (это также и тема «Волшебной горы» Т. Манна) намеренно даются американским писателем в ряду сниженном, «бытовом»: профессиональной выучки матадора или репортера, отношений между мужчиной и женщиной и т. д. — в ряду фактов, право на реальное, а не «книжное» знание которых способно по логике творчества Хемингуэя обеспечить лишь одно: переживание смерти как главного удела человеческого существования, как религиозного феномена.

«И восходит солнце» — роман о поисках именно абсолютного смысла. На это указывают два спорящих между собой эпитафия. Автор одного — Г. Стайн, другой представлен стихом из Екклезиаста о вечно заходящем и восходящем солнце.

Джейк Барнс, повествователь и центральное действующее лицо романа, выступает принципиальным «антиромантиком». На войне ему нанесено мучительное увечье — Барнс оскоплен «оружием». Он трагически жаждет любви, которую не в состоянии разделить с близкой ему женщиной. Стремясь к трезвости и боясь самообмана, Барнс пытается строжайше контролировать свои эмоции. На фоне стоического кодекса его поведения, которое в романе последовательно характеризуется как должное, постепенно становится очерченной и позиция, воспринимаемая «недолжной», «романтической».

Фальшь, позы, многословие в романе представляет Роберт Кон. Субъектом приложения должного и недолжного делается роковая дама Брет Эшли, а ареной столкновения — «другая страна» испанской фиесты. Верх романтизма Кона в оценке Барнса проявляется в склонности к самодраматизации, в мечтах о фатальной любви. Малопривлекательные для Барнса черты Кона подчеркнуты его неумением быть ироничным и соблюдать стиль жизни американских экспатриантов в Париже 1920-х годов: если женщина покидает мужчину, то требовать объяснений по этому поводу несерьезно; если вести разговор, то непременно сдержанно, на языке водителей такси или жокеев и т. д. Право Джейка и его друзей на особый кодекс поведения выстрадано. В отличие от Кона, никогда не сталкивавшегося с серьезными жизненными испытаниями, они покалечены войной, что в некоторой степени спасает их от «праздника» вольной жизни в его сугубо буржуазном варианте.

Трагическая тональность повествования не скрадывается даже во второй, казалось бы, пасторальной части романа, где рассказывается о поездке Барнса со своим другом Биллом Гортоном на рыбную ловлю в испанские горы. Нельзя не заметить, что для Джейка важна не столько безмятежность природы, сколько участие в ней человека — посвященного, знатока, получающего удовольствие от пребывания в горах никак не «естественно», а согласно системе правил. Поэтому все же не красота ручьев, а присутствие близкого Барнсу друга дарует временное — тщательно просчитанное по часам и минутам, количеству съеденного и выпитого, — раз-два в год, преодоление одиночества.

Джейк сумел бы стать счастливым и в Париже, если бы постоянно был подле отчаянно любимой им Брет. Его особое чувство эстетического способно извлекать такое же чистое удовольствие из обеда в ресторане, как и из рыбной ловли: суть дела не во влиянии среды — среда не оказывает решающего воздействия на индивидуалистическое сознание, хотя человек биологически от нее неотторжим и страдает от своей биологической «неполноценности», — а в сугубо личном решении вопроса («Мне все равно, что такое мир. Все, что я хочу знать, это — как в нем жить») об «искусстве жизни».

Красота природы в Бургете несколько несовременна, слишком безмятежна, вряд ли способна удовлетворить до конца человека, побывавшего на передовой и столкнувшегося там с «разгулом» природы, со стихией, квинтэссенция которой — «ничто». Именно поэтому главным ценностным ориентиром романа выступает реалья искусства, а не природы — эстетические принципы боя быков. Коррида — центральный символ романа, в ней объединены традиция, канон (абсолютная чистота приема) и новаторство. Матадор постоянно обязан изобретать новые ходы, иначе его поединок начнет лишь имитировать опасность (история матадора Бельмонте).

Накал же этому до мелочей ритуализованному действию придает близость смерти. Матадор ведет бой в «зоне быка». Стоит ему на мгновение отступить от правил спектакля — позволить обреченному животному «очаровать», загипнотизировать себя, — и гибели не миновать. Таким образом, коррида и поведенческий кодекс матадора символизируют в романе все главные грани преодоления потерянности.

В этом ракурсе блестящий матадор Ромеро вовсе не народный герой, а герой искусства, к постижению принципов которого стремится повествователь и которое изначально недоступно для понимания Кона, скучающего и в горах на лоне природы, и на поединке, но зато без конца бегающего в парикмахерскую. Барнс явно привносит в свое восприятие корриды нечто такое, что вряд ли понимают простые испанцы, любители тонкостей боя быков.

Джейк считает себя мистиком в свете близкого столкновения со смертью на войне. В отличие от передовой смерть на арене стадиона заключена в рамки «театра», где абсурдная жестокость жизни отрицается системой правил и условно побеждается искусством. Существенно заметить, что коррида для жителей Памплоны не самоценна, а является составной частью семидневного католического праздника. Повествователя же в праздничных событиях интересуют лишь «карнавальные» аспекты. Другими словами, рассказчик намерен различать в происходящем не традиционное (обряд церковного праздника, который отчасти ассоциируется Барнсом с общественным лицемерием), а нетрадиционное — ситуацию переоценки ценностей. Доведение корриды до религиозного образца становится очевидным в романе тогда, когда речь заходит о христианстве, которое привлекательно для Барнса прежде всего как «форма», наполняемая сугубо личным содержанием.

Испанский опыт поэтому вряд ли что-то изменил в жизни повествователя. Пребывание на «празднике в празднике» (жрицей которого выступает Брет Эшли) лишь укореняет его в «искусстве» страдать. Стоический кодекс Барнса еще раз проходит проверку во все более жестокой «любви-мук». Пожертвовав Брет Эшли матадору Ромео в соответствии с артистическим духом дионисийско-карнавального веселья, Барнс не может не сознавать, что способен обретаť, лишь постоянно трагически утрачивая. Соответственно и Брет Эшли жертвует своим увлечением «мастером красоты» ради «жестокой» любви к Джейку Барнсу. Заключительные строки романа (вновь встретившиеся Барнс и Эшли кружат в автомобиле по площади) намекают на «вечное возвращение» — неисчерпаемое страдание физического бытия, от глубины осознания которого зависят всходы красоты отчаяния.

«Выбор» Барнса — безусловно свободный по экзистенциалистским понятиям выбор, «безнадежный» оптимизм которого пред-

восхищает ту концепцию действия, которая философски и эстетически была обоснована во Франции только на рубеже 1930—1940-х годов. Далеко не произвольно Ж.-П. Сартр (отказ от любви в концовке «Тошноты» и фигура Самоучки позволяют вспомнить заключительные главы «И восходит солнце» и фигуру Кона), анализируя «Постороннего» Камю, счел возможным назвать Хемингуэя в числе предшественников своего собрата по перу.

Роман «Прощай, оружие!» можно считать прологом к той ситуации, которая выведена в «И восходит солнце». И в этом произведении Хемингуэй использовал в названии своей книги цитату. Она взята из поэмы английского драматурга и поэта конца XVI в. Джорджа Пила, написанной по поводу ухода на покой прославленного воина. Ирония Хемингуэя очевидна: в его романе показана не слава оружия, а трагическое поражение. О каком же «оружии» идет речь? Прежде всего о романтической идее войны, связанной с фигурой Наполеона, войны планомерных наступлений и отходов, с торжественной сдачей городов, освященной ритуалом, — словом, об идее, содержание которой блестяще обыграно Л. Н. Толстым в «Войне и мире». Нелогичность, жестокая абсурдность современной бойни (расстрел под Капорето) разрушает иллюзию лейтенанта Фредерика Генри о долге по отношению к системе военных и социальных отношений, позволяющих торжество хаоса, но вместе с тем освящаемой громкими, но малозначащими лозунгами о «героизме».

По замыслу автора, «Прощай, оружие!» не является антимилитаристским романом наподобие «Огня» А. Барбюса. Лейтенант Генри не против войны как таковой, — война в его представлении является мужественным ремеслом настоящего мужчины. Однако, как показывает Хемингуэй, этот ритуал полностью теряет общезначимый смысл на фоне сражений, которые убийственно нелогичны и играют людьми, как марионетками. Линия фронта на этой «новой» войне, где по сути дела нет ни своих, ни чужих (австрийцы в романе практически не персонифицированы), сугубо условна. Открытие этого измерения войны происходит и под влиянием ранения, и в результате разговоров лейтенанта с простыми людьми, которые, как это часто случается у Хемингуэя, выступают знатоками самых надежных истин («Войну не выигрывают победами»). Оно не дает Фредерику ничего, кроме урока самопознания: война становится неоспоримым, экзистенциальным событием его внутреннего мира. С этой войны, разумеется, дезертировать уже невозможно, что лишний раз подчеркивает ироническую многозначность названия романа.

По мере того как война начинает отождествляться с абсолютной жестокостью мира, на первый план повествования выдвигается любовь, которая до этого считалась для настоящего мужчины в отличие от «славных ратных дел» биологической ловушкой. Риналь-

ди, друг Фредерика, к примеру, болен сифилисом. В результате развития темы любви роман с полным правом мог быть назван и «Прощай, любовь!». То есть прощай «романтическая», возвышенная любовь, столь же невозможная в современном мире, как и романтическая война. Фредерик и Кэтрин сознают это, когда рассуждают о том, как безличная машина войны («они») убивает наиболее достойных. Не строя никаких иллюзий относительно своего будущего, хемингуэвские герои обречены, как и в романе «И восходит солнце», на любовь-муку, любовь-утрату.

Меняются декорации, мрачная гора (возвышающаяся над передовой) и буря уступают место залитой солнцем Швейцарии, но это не упраздняет трагическую закономерность: Кэтрин погибает во время исполнения исключительно мирного долга, в родах. Следование драме рока превращает персонажей Хемингуэя в искателей откровения, суть которого определима ими только «от противного». «Утрачивая — обретаю» — этот традиционный для произведений американского писателя парадокс указывает на намерение Хемингуэя сделать смыслом само отсутствие смысла: чем горше поражение, тем настойчивее заявляет о себе стремление человека во что бы то ни стало утвердить свое достоинство.

Лучшие произведения Хемингуэя — о метафизическом голоде. Эта тема в первых двух романах помещена в контекст проблем искусства и любви. В романе «По ком звонит колокол» (1940) традиционный хемингуэвский индивидуалист проходит испытание политикой.

Книга Хемингуэя об Испании, быть может, и не столь с творческой точки зрения совершенна (в ней заметны элементы самоповторения), но это компенсируется емкостью ее обобщений. Если персонажи раннего Хемингуэя ощущали невозможность уйти от наваждения войны даже в мирной жизни, то герои «Колокола», наверное, согласились бы со словами Т.С. Элиота из эссе о Мильтоне: «Гражданская война никогда не кончается...» Как очевидец испанских событий, Хемингуэй счел возможным поставить эпиграфом к роману сходный по содержанию с элиотовской формулой фрагмент из проповеди Джона Донна. «...Я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе» — в этом утверждении поэта Хемингуэй нашел подтверждение своим наблюдениям о гражданской войне в Испании: человеческое в человеке важнее его политической принадлежности. Писатель словно предвидел критику советской пропаганды за беспристрастное изображение в романе испанских коммунистов и руководителей Интербригад, когда устами своего персонажа, советского журналиста Каркова (его прототипом был М. Кольцов), обвинил Роберта Джордана в «слабом политическом развитии». В

1960-е годы Д. Ибаррури направила специальное письмо в Политбюро КПСС, где говорила о нежелательности публикации хемингуэвского романа в СССР. Как следствие, отечественные читатели до сих пор по инерции знакомятся с переводом, который полон цензурных пропусков.

Глубина «Колокола» в том, что это роман и антифашистский, и антитоталитарный. Антифашизм в нем прежде всего не политическая позиция, а проявление личного мужества и категория личной свободы. Противопоставление франкистов и республиканцев Хемингуэй моментами делает условным: и те и другие отличаются жестокостью. Демагогию, трусость, пропагандистскую фальшь писатель достаточно привычно для себя сталкивает со стоическим мужеством простых людей (Эль Сордо, Ансельмо), которые воюют, как пахут землю, и убивают, ненавидя убийство. Внимательный читатель не может пройти мимо двойного парадокса заключительных страниц повествования. С позиции военной стратегии гибель Джордана — он прикрывает в одиночку отход партизан — не имеет большого смысла, но, как и в аналогичных романах А. Мальро («Удел человеческий»), которые посвящены «странным» гражданским войнам, герой побеждает тогда, когда отказывается от любых форм «корыстолюбия» и жертвует собой ради других. Но у моста должны погибнуть двое в разной степени достойных людей: как «республиканец» Джордан, так и первый, кто по трагической иронии попадет в прицел его автомата, — роулист лейтенант Берренко.

Центральную тему романа, каким его видел автор, следует поэтому сформулировать как познание человеком себя вопреки обществу, которое предлагает ему лишь видимость решения проблемы свободы. В «Колоколе» речь идет фактически о двух войнах: войне идеологий (на равнине) и войне партизанской (в горах). Именно двойная жертва — «горнее» испытание смертью, а также любовью испанской девушки — показывает цену истинного мужества, позволяет американскому мечтателю-интеллектуалу, попавшему в Испанию добровольцем, уйти от прекраснодушного («книжного») идеализма и утвердить себя, как сказал бы Мальро, в идеализме «антисудьбы». В своем художественном видении испанских событий Хемингуэй был не одинок. В чем-то сходные акценты характерны для творчества Дж. Оруэлла («Дань Каталонии», 1938), поэзии У.Х. Одена рубежа 1930—1940-х годов.]

Послевоенное творчество Хемингуэя (роман «За рекой в тени деревьев», 1950; повесть «Старик и море», 1952) уступают по уровню его произведениям 1920—1930-х годов. Однако это обстоятельство уже не могло изменить репутацию Хемингуэя (Нобелевская премия 1954 г.) как одного из главных создателей художественной мифологии современного индивидуализма.

Литература

Фицджералд Ф. С. Великий Гэтсби.

Хемингуэй Э. И восходит солнце. Прощай, оружие!

Горбунов А. Н. Романы Френсиса Скотта Фицджералда. М., 1974.

Уоррен Р. П. Эрнест Хемингуэй // Уоррен Р. П. Как работает поэт: Статьи, интервью. М., 1988. С. 98—127.

В поисках «великого американского романа»

Идея «великого американского романа» зародилась в литературном сознании США в конце XIX в. и отразила возросший уровень культурного самосознания: «Рим» новейшей цивилизации нуждался в создании своих «Энеид». Ф. Норрис, в частности, заметил по этому поводу: «Мне кажется, что имеется необходимость в создании объемного эпического произведения, тема которого была бы одновременно и современной и специфически американской». В намерении возвысить областническое до общечеловеческого американские прозаики во многом вдохновлялись творческими достижениями Л. Н. Толстого (исключительно популярного в США в 1880—1890-е годы) и Ф. М. Достоевского, волна американской популярности которого приходится на конец 1910-х — 1920-е годы. Не менее важен оказался для них опыт лироэпических странствований, предпринятый У. Уитменом со своим героем по «открытой дороге» американского универсума. Представление об эпосе в межвоенную эпоху вряд ли можно представить также без осмысления феномена американизма под знаком предугаданного еще М. Твенном противоречия между «американской мечтой» и реальностью сильнейших социальных контрастов. Поиск «великого американского романа» по определению не мог привести ни к какому окончательному итогу, однако долгое время способствовал творческому соперничеству между наиболее значительными американскими прозаиками XX в. и продолжал волновать их воображение после второй мировой войны (Н. Мейлер, У. Стайрон).

Интерес к масштабным замыслам проявился в романе США 1900—1940-х годов двойственным образом. В сравнительно привычных для традиции XIX в. формах он заявил о себе в «прозе идей» писателей натуралистической ориентации («Американская трагедия» Т. Драйзера, «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека, «Сын Америки» Р. Райта). С начала 1920-х годов стало возможным говорить и о параллельном становлении иной традиции, которая в своем понимании эпоса проявляла интерес к теории относительности А. Эйнштейна и новейшим представлениям о символе и мифе (З. Фрейд, К. Г. Юнг), оказалась замороженной философской за-

гадкой времени (в свете учения о «длительности» и «жизненном порыве» А. Бергсона), пережила увлечение символистской техникой «свободных ассоциаций» («Улисс» Дж. Джойса) и принципами кинематографического монтажа, исповедовавшегося столь не схожими между собой мастерами, как идеалист-американец Д.У. Гриффит (ленты «Рождение нации», 1915; «Нетерпимость», 1916) и «дышащие» политикой Дз. Вертов и С. Эйзенштейн.

Джон Дос Пассос (1896—1970), Уильям Фолкнер (1897—1962), Томас Вулф (1900—1938) — создатели мифологемы американской истории XX в. Эти писатели обрели свой индивидуальный почерк к концу 1920-х годов, т. е. тогда, когда литературные мотивы, непосредственно навеянные первой мировой войной и экспатрианством, стали утрачивать привлекательность. Разумеется, названные прозаики отдали им должное («Три солдата» Дос Пассоса, «Солдатская награда» Фолкнера), но их творческие интересы оказались шире стилистики «потерянности» и по преимуществу были связаны с характером взаимодействия между индивидуальным и общим.

Для Дос Пассоса эпос — проблема полифонической повествовательной техники, переключки литературы и кинематографа; его метод является экспериментом над возможностями натурализма в эпоху ярко выраженной политизации искусства; творчество, по Дос Пассосу, — вопрос приема, аранжировки близкого к документу материала. Вулф — антипод Дос Пассоса и является ярко выраженным романтиком, чье представление о творчестве сложилось под влиянием С.Т. Колриджа, У. Уитмена, Дж. Джойса и европейской традиции «романа воспитания»; Вулф по темпераменту лирик, хотя и писал прозу, его видение даже частных американской жизни мифологично, а ритмика написанного тяготеет к библейской. Фолкнер — художник до мозга костей и очень разнообразен, однако в определяющих художественное мышление моментах принадлежит к писателям, которые сформировались под воздействием символизма.

Дос Пассос родился в 1896 г. в Чикаго в семье обеспеченного адвоката, среди предков которого были как португальцы, так и американские квакеры. Дос Пассос окончил привилегированную частную школу и Гарвардский университет (1916), после чего устремился в Европу, где некоторое время по воле отца (участника Гражданской войны в США) изучал в Испании архитектуру, но после его смерти, подобно Хемингуэю, не замедлил отправиться на войну добровольцем и служил в санитарных частях на фронтах Франции и Италии.

Военный опыт усилил проявившуюся еще в колледже симпатию Дос Пассоса к анархизму. Он отражен в его первых романах: «Посвящение молодого человека: 1917» (1920), «Три солдата» (1921). Роман «Три солдата» стал одной из первых книг, написанных в

США о европейской войне. Однако ненависть Дос Пассоса, вложившего в роман много личного (за антивоенную пропаганду он был выслан из Франции), направлена не против войны как таковой, а против именно армии США как наиболее законченного, по мнению писателя, воплощения современного бюрократического государства, которое накладывает нестерпимые ограничения на права личности. Наиболее жестоко эта машина расправляется с творческой индивидуальностью. Джон Эндрюс, молодой идеалист и одаренный композитор, мечтающий о создании симфонии, посвященной легендарному Джону Брауну, дезертирует, но, схваченный военной полицией, должен быть расстрелян.

В середине 1920-х годов Дос Пассос пришел к радикальному пониманию марксизма, под впечатлением казни Сакко и Ванцетти в 1927 г. стал (вплоть до 1934 г.) одним из наиболее знаменитых «попутчиков» американских коммунистов; в 1928 г. посещает СССР, знакомится с С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, Дз. Вертовым, Вс. Мейерхольдом.

В романе «Манхэттенский паром» (1925) развита повествовательная техника, в «Трех солдатах» лишь намеченная (параллельное повествование о трех персонажах). «Манхэттен» — попытка панорамного изображения Нью-Йорка в интервале между 1904 г. и началом «эры джаза». В романе отсутствуют традиционные сюжет, характеры, и только под конец повествования весьма приблизительно сплетаются между собой нити рассказа о «кусках жизни» двенадцати человек. Стремясь найти эквивалент калейдоскопу современной жизни и ее стремительности, Дос Пассос включил в ткань романа репортажные зарисовки, фрагменты джазовых песенок, миниатюры-эпиграфы, заголовки газет, т. е. все то, что позже составит сущностный стержень трилогии «США».

Подлинный герой книги — город «желтого дьявола», левиафан цивилизации, подобно Моби Дику притягивающий к себе всех, кто оказывается в поле его магнетического воздействия, стоит лишь ступить ногой на борт парома, отправляющегося на «корабль»-Манхэттен (Нью-Йорк с двух сторон омывается мощными реками, Гудзоном и Ист-Ривер).

Ритм городской стихии воссоздан Дос Пассосом с помощью эффектов литературного «кинорепортажа» о «жизни врасплох» (выражение Дз. Вертова) и в соответствии с новациями немецкого экспрессионизма и имажистской поэзии. Новаторство писателя в первую очередь в том, что «поток сознания» в романе «овнешнен» и сделан фактом коллективной реальности. В каком-то смысле дос-пассосовский Нью-Йорк является материализованным кошмаром — апокалиптическим Вавилоном, в котором торжество техники не оставляет места живому человеческому общению. В традиции «Чрева Парижа» Дос Пассос показывает, как все обитатели метро-

полии терпят поражение перед «аппетитами» оживших существей великого города. В то же время роман проникнут невольным восхищением перед достижениями научно-технического прогресса.

На фоне всевластия городской стихии для автора остается неясной роль молодых нонконформистов. Роман завершается знаменитой ремаркой. Джимми Херф (образ, во многом автобиографический), покинув-таки Нью-Йорк и переправившись через Гудзон на пароме в штат Нью-Джерси, просит водителя попутной машины подвезти его. На вопрос о том, куда он направляется, Херф отвечает: «Не знаю. Довольно далеко».

Техника повествования, предложенная в «Манхэттене», еще более усложнена в серии из трех романов — «Сорок вторая параллель» (1930), «1919» (1932), «Большие деньги» (1936), — которые в 1938 г. были объединены в однотомник, получивший название «США». В трилогии предпринята попытка создания американского эпоса XX в. (до Дос Пассоса эту задачу ставили перед собой и поэты — к примеру, Х. Крейн в поэме «Мост»), охвачена история страны от испано-американской войны до казни в Бостоне Сакко и Ванцетти и начала Великой депрессии.

Книга задумана как документ, обладающий большой силой эмоционального воздействия, и далека от некоторой безоценочности «Манхэттена». «Одновременное движение ряда линий» (выражение С. Эйзенштейна) — контрапункт детерминированных ходов мысли и ассоциативного мышления, публицистики и вымысла, лирического сказа и пропагандистского материала, общих планов и деталей — приобретает в трилогии вид особой, «осколочной», поэтики монтажа. Ее задача — показать стихийный поток времени, который, подчиняя себя идее революционного переустройства общества, постепенно преобразуется в историю. С. Эйзенштейна увлекала мысль об экранизации «Капитала»; Дос Пассос искал литературные эквиваленты для описания сдвига в «душе» нации, который происходит в результате титанического столкновения между классами. Трилогия одновременно и трагична, и оптимистична. Ее трагизм связан с разочарованием в идеалах американской демократии, оптимизм — с верой в революционное рождение нового мира.

Трилогия произвела большое впечатление на современников, что было вызвано не столько даже оригинальностью авторского представления об этапах развития социума («Сорок вторая параллель» — индустриализация и соответствующий ей подъем профсоюзного движения; «1919» — исторический перелом под влиянием войны и революций; «Большие деньги» — перерастание социальных противоречий в США, которые резко обострила казнь социалистов-анархистов Сакко и Ванцетти, в мировой экономической кризис), сколько своей «архитектурой», получившей, в частности,

восторженные отзывы Б. Брехта и Ж.-П. Сартра, заявившего в 1938 г., что «Дос Пассос изобрел одну-единственную вещь, искусство повествования <...> Дос Пассос — выдающийся писатель нашего времени».

В трилогии опробованы четыре способа панорамного письма: так называемые «Новости дня», в которых представлены материалы как важные, так и совершенно незначительные (монтаж газетных вырезок, фрагменты заголовков, рекламы и т. п.); импрессионистические биографии знаменитых американцев первой четверти века, которые, как правило, делятся на две категории: «строителей» капиталистической системы и ее «мучеников» — профсоюзных деятелей, политических радикалов (Т. Рузвельт, У. Уилсон, Г. Форд, Дж. П. Морган, Юджин Дебс, Большой Билл Хейвуд, Дж. Рид). Трилогия завершается биографией анонимного американского бродяги, пересекающего страну на попутных автомобилях.

Третий тип повествования — портреты вымышленных персонажей, четвертый («Камера обскура») — внутренние монологи автора, написанные ритмической прозой. Чередование повествовательных планов задает ритм трилогии и, по замыслу автора, должно подчеркивать социальную характерность выведенных в ней лиц и персонажей. Однако в объеме всех трех книг романа этот ритм становится монотонным и в конечном счете не выполняет функцию структурного стержня. Без всякого ущерба для целого из трилогии можно извлечь практически любую часть. Это становится очевидным при сопоставлении романа с «Улиссом» Джойса, где стилистика различных повествовательных ракурсов не только сбалансирована, но и является неотъемлемым фоном драматического конфликта полновесных персонажей.

Трилогии «США» со временем было суждено в восприятии читателей стать прежде всего документом эпохи и памятником конструктивистских увлечений леворадикальной части авангарда, как бы проспектом так до конца и не дописанного романа. Впрочем, к концу 1930-х годов Дос Пассос под впечатлением преследования Л. Троцкого, гибели от рук республиканцев в Испании близкого друга, а также заключения советско-германского пакта о новом разделе Европы нашел в себе силы отказаться от верности идеям, которые составили фундамент трилогии. По некоторой иронии, когда в процессе работы над своей второй трилогией «Округ Колумбия» («Приключения молодого человека», 1939; «Номер первый», 1943; «Великий замысел», 1949) Дос Пассос отказался и от прославившей его повествовательной техники, то стал с точки зрения художественного мастерства достаточно заурядным либеральным беллетристом, пишущим на политические темы.

Стремление создать художественный язык особой емкости свойственно не только экспериментальным произведениям Дос Пассоса,

но и романам Т. Вулфа. В каких-то внешних моментах эти писатели похожи: и того и другого привлекали ритмические возможности потока прозы. Однако если Дос Пассоса ритм часто интересует сам по себе — так сказать, вне личности, в своих живописных аспектах (архитектоника блоков текста, построенная на контрастах, антитезах, «шоковом» воздействии документа), то Вулфа притягивала к себе тайна становящегося бытия, главный масштаб которого — жизнеописание лирического героя.

Написанное Вулфом обращено к «дому» — Америке, знакомой каждому американцу с детства, но так до конца и не познанной. Загадка многомерности мира буквально сводила Вулфа с ума, и он обостренно ощущал борьбу «творческого порыва» с временем. По его признанию, основной вопрос современной культуры заключает в себе нечто религиозное: как извлечь из всеразрывающей реки времени что-то такое, что неподвластно переменам? Способом вулфовского отбора стало художественное переживание собственной биографии, часто стиравшее грань между автором и его «другим я», но вместе с тем силой поэтического чувства укрупненное до символа и притчи. В основе этого свойства вулфовских книг — мощный биографический миф, переплавляющий «жизнь» в «воспитание», — важнейшее центробежное качество классического западного романа. Одна из главных метафор творчества Вулфа, вынесенная в заглавие его второго романа («О времени и о реке»), емко соответствует как его стихийному романтизму, так и внутреннему напряжению художественной эпохи, нашедшей свои позывные в антиномических образах «ярости» и «шума», «флейты творчества» и «гула бытия», «памяти» и «времени».

История жизни Вулфа — история провинциала, по-фаустовски неукротимо открывающего Город мировой цивилизации и откликающегося на призыв мира быть явленным в слове. Вулф родился в 1900 г. в семье каменотеса, владельца мастерской памятников и надгробий, в Эшвилде, городке горной части Северной Каролины. Он окончил университет штата, где пережил увлечение английской романтической поэзией, а также фольклорной драмой. В 1920—1923 гг. он занимался в знаменитом драматургическом семинаре Дж. П. Бейкера в Гарварде, написал вначале одноактную пьесу, затем — более объемную («Добро пожаловать в наш городок», 1923). Бейкер не без оснований ощутил, что драматург из Вулфа вряд ли получится: меткие в деталях, его пьесы слишком обнажали романтический максимализм автора и напоминали прозу, были по-драматически некомпактными. В октябре 1924 г. Вулф впервые отправился в Европу. Составление биографических заметок, начатое за границей, постепенно переросло в работу над многочастной, но так никогда и не оконченной «песней о себе». Первая часть этой книги, роман «Взгляни на дом свой, ангел», увидела свет в 1929 г.

Затем последовал роман «О времени и о реке» (1935), обстоятельства создания которого описаны писателем в интереснейшем эссе «История одного романа» (1935). После скоростной смерти Вулфа от туберкулеза мозга его редактор издал еще два романа, которые к печати самим писателем подготовлены не были: «Паутина и скала» (1939), «Домой возврата нет» (1940).

Четыре романа, около 40 рассказов — все, написанное Вулфом, достаточно цельно. В основе этой целостности — сочиненное на американском материале жизнеописание «художника в юности», постигающего, по выражению Г. Гессе, «дорогу внутрь», познающего себя в творчестве. Этим и обусловлен, как уже говорилось, автобиографизм вульфовой прозы — в той или иной степени все поступки его лирического персонажа (Юджина Ганта в первых двух романах, Джорджа Уэббера — в последующих) имеют реальную основу: в гантовском Атламонте легко узнается Эшвилл, а, к примеру, в профессоре Хэтчере из романа «О времени и о реке» — профессор Бейкер. Как и Стивен Дедалус из джойсовского «Портрета художника в юности», Гант-Уэббер проходит через серию расширяющихся кругов человеческого опыта — семья, ученичество, первая любовь, университет, жизнь в Европе, выход первого романа и т. д., пока не осознает необходимость пройти эти витки вновь, в «миллионный» раз, в писательстве. Художественное расширение сфер опыта шло у Вулфа по принципу лирического нагнетания, в согласии с романтической идеей о постижении макромира через микромир поэтической души, «вечности» — через «песчинку».

Пристальное знакомство с наследием Вулфа убеждает в том, что несмотря на жестокую критику в свой адрес за отсутствие «беллетристики» с годами его книги становились все более и более биографичными. Работая над «Паутиной и скалой», Вулф попытался изменить имя героя с Ганта на Уэббера и переписать биографию своего персонажа заново, «вымышленно». Однако отстраненность была все же чужда писателю, и задуманное ему удалось осуществить лишь в объеме первых частей, с тем чтобы фактически вернуться к судьбе Ганта, прерванной в романе «О времени и о реке». В результате продолжением романа стал громадный кусок, написанный в начале 1930-х годов, но в процессе работы над второй книгой о Ганте отброшенный.

Характер автобиографизма у Вулфа не оставался неизменным. Поездки в Германию (рассказ «Хочу сказать тебе», 1937), ощущение неблагополучия в Америке обострили у писателя переживание всеобщности человеческого опыта. Оно воплотилось в желание освоить новый, как он любил выражаться, цикл бытия, поскольку свойственное молодости любование своим художественным даром перестало удовлетворять его. Роман «Домой возврата нет» явился

сведением счетов с Байроном «в себе» — с «эстетическим Франкенштейном» Юджином Гантом. Отсюда и обращение в романе к теме Америки — судьбе «американской мечты» в ее эпической сути. Мечта для Вулфа — не саморазрушительное в конечном счете материальное изобилие (сцена пожара), а образ демократического братства «открытой дороги» — «там, за холмами», где сохраняется радость понимания людей труда. Поэтому наряду с интересом к теме народа Вулфа привлекает христианская метафора «блудного сына», который мучительно возвращается из «страны далече» юношеского эстетизма во вновь обретенный «дом» духовного единства нации.

Автобиографизм — осознанно или неосознанно — был близок писателю потому, что в душе Вулф оставался поэтом. «...Я хочу, чтобы моя книга стала подлинно поэтической, — иначе говоря, чтобы она воссоздавала поэтический образ жизни», — писал он в 1930 г. И действительно, проза Вулфа, особенно в своих описательных частях, эпически напевна, вторя своей ритмикой ветхозаветным книгам, в чем-то — риторике шекспировских монологов. Ее пронизывают подобные вагнеровским лейтмотивы: бескрайней земли, вгрызающегося в материк локомотива, осенней ярмарки, мелькнувшего и запечатлевшегося в памяти лица. Направление этому потоку языка нередко задают поэтические вкрапления и прозаические вариации на тему любимых Вулфом стихотворений. В 1920-е годы это преимущественно Шелли и Колридж с его «Мореходом», образом «смерти в жизни», фатального одиночества («О утрата!»). В 1930-е — более земные, в понимании писателя, Чосер, Китс, Уитмен. От автора «Листьев травы» Вулфу передается не только вкус к необычайно колоритным каталогам-перечислениям, но и интерес к проблеме мифа как формы бытия.

Всю жизнь вулфовский герой стремится «найти Отца» — увидеть, услышать, а затем сохранить в творческой памяти Все: совместить свое чувство конкретики американского бытия с глубинной мелодией жизни. Как правило, на Юджина Ганта постоянно давит груз уходящего времени, которое ему хотелось бы видеть ипостасью «вечного сейчас». Поэтому главное для вулфовского персонажа не просто почувствовать боль «утраты» (что свидетельствует об открытии привычного в непривычном качестве), но противопоставить ей напряжение творческой памяти («Где сейчас?»), которая действует по тем же законам, как и «вечное возвращение» вселенной. Всеобщая творческой памяти, по Вулфу, сродни лирической и музыкальной гармонии: «И вот моя память ожила, она работала днем и ночью, так что поначалу я даже не мог взять под контроль проносившийся в моем сознании мощный... поток сверкающего великолепия глубинных проявлений той жизни, которая осталась позади меня, — моей жизни, Америки. Я мог, например, сидеть в открытом

кафе, наблюдая пеструю жизнь, пронсящуюся передо мною на авеню дель Опера, и неожиданно вспомнить железные перила, ограждающие дощатый настил пляжа в Атлантик-Сити. Картина являлась мне во всей своей реальности: тяжелые железные перила, их прочно пригнанные друг к другу стыки... И этот в высшей степени обычный, знакомый предмет пробуждал во мне то ощущение чуда, с которым открываешь для себя нечто... до сего момента не познанное. <...> И тогда я почувствовал, что должен найти язык, который выразит то, что я знал, но не мог сказать».

«Найти язык», таким образом, означало для Вулфа интуитивное приближение к «праязыку» нации. Поэтому «потаянная» работа памяти в представлении писателя крайне важна. Надо полагать, вульфовский образ памяти восходит к концепции первичного и вторичного воображения Колриджа, которым писатель углубленно занимался в Гарварде под руководством Дж. Л. Лоуза, автора эпохального исследования «Дорога в Ксанаду» (1927), где показывалось, как громадный круг чтения английского романтика опосредованно повлиял буквально на каждую строку его «Морехода», воспроизведя, как писал Вулф, «синтетический жизненный опыт, погребенный в тайниках нашего бессознательного, или познаваемого... весьма смутно». В этом смысле Вулф настаивает на исключительной современности Колриджа, сравнивает его с Джойсом и Прустом, что дает ему возможность, в свою очередь, сопоставить «Ангела» с «Улиссом».

Писательские принципы Вулфа уже современникам казались и привлекательными (в частности, восторженный отклик Г. Гессе), и в чем-то безусловными. В стремлении объять необъятное он и силен и слаб. В неровности написанного Вулфом — его особая сила, что было подмечено У. Фолкнером, когда тот настойчиво называл неуклонное художественное стремление Вулфа к истине и его «писательское поражение» самыми блестящими в межвоенную эпоху.

Художественная манера Уильяма Фолкнера в какой-то степени примиряет стилистические крайности, которые представлены «строгостью» хемингуэевского письма и «избыточностью» вульфовской риторики. Чуткость писателя к самым разнообразным художественным веяниям эпохи делает его творчество одновременно и характерным для своего времени, и глубоко оригинальным.

Фолкнер — южанин и рос в края с особой мифологией, ядро которой составило предание об аристократической плантаторской культуре, разрушенной в результате Гражданской войны и торжества «деляческих» норм цивилизации Севера. Однако созданный воображением Фолкнера мир — округ Йокнапатофа в штате Миссиссиппи, где проживают точно сосчитанные писателем 15 611 человек, — хотя и дает исчерпывающее представление о нравах и быте старого Юга, но меньше всего выполняет роль этнографиче-

ского материала, своего рода импрессионистической картины «утраченного времени». Значение написанного Фолкнером в том, что на материале регионального прошлого он ставит проблему трагедии современного человека, который под бременем цивилизации мучительно переживает следствия исторического сдвига, шекспировскую ситуацию «выхода времени из колеи». Как большой художник, Фолкнер видит неоднозначность этой трагедии и иногда склонен изображать ее трагикомические и даже комические стороны.

Богатством своего художественного языка Фолкнер во многом обязан как устной фольклорной традиции Юга с ее блестящими колоритного юмора, так и очень интенсивному кругу чтения. Среди книг и авторов, которые постоянно перечитывались писателем, — Библия, «Илиада» и «Одиссея», Шекспир, «Дон Кихот», Мелвилл, Достоевский, Конрад. Фолкнер неизменно ставил перед собой очень сложные художественные задачи, и это отчасти сказалось на усложненности его стиля, восприятие которого, как и в случае с Джойсом, требует от читателя определенных усилий.

Фолкнер родился в 1897 г. в штате Миссиссиппи и большую часть жизни провел в Оксфорде — городке, куда его семья переехала в 1902 г. Фолкнера следует считать самоучкой — университет штата он так и не закончил, но до начала систематической творческой деятельности успел перепробовать немало занятий. Мечтая попасть на войну в Европу, он был курсантом полка британских ВВС в Канаде. Но мечта не сбылась, и Фолкнер то служил в Оксфорде в банке своего деда, то работал в книжном магазине в Нью-Йорке. В начале 1925 г. он оказался в Новом Орлеане, где познакомился с Ш. Андерсоном и буквально на пари написал первый роман «Солдатская награда». Романом, где впервые изображен округ Йокнапатофа, стал «Сарторис» (1929). Весьма существенно, что до того, как заняться прозой, Фолкнер около десяти лет посвятил поэзии и достиг определенного профессионализма, пройдя серьезную выучку у любимых им А.Ч. Суинберна, П. Верлена, С. Малларме, Ж. Лафорга, А. Хаусмена, Т.С. Элиота и опубликовав в 1924 г. томик стихов «Мраморный фавн». Широкая известность пришла к писателю после присуждения Нобелевской премии (1950).

Фолкнер опубликовал девятнадцать романов, к которым он относил и книгу рассказов «Сойди, Моисей», и четыре сборника рассказов (самые известные фолкнеровские новеллы — «Роза для Эмили», 1930; «Пестрые лошадки», 1931). Лучшее из написанного Фолкнером условно можно разделить на две группы произведений. К первой принадлежат весьма сложные по литературной технике романы о Йокнапатофе как символе трагедии плантаторского Юга, унесенного в прошлое «ветром» Гражданской войны: «Шум и ярость» (1929), «Когда я умираю» (1930), «Авессалом, Авессалом!» (1936). Ко второй группе относятся произведения, также посвящен-

ные жизни Йокнапатофы, — романы «Свет в августе» (1932), «Деревушка» (1940), «Сойди, Моисей» (1942), «Осквернитель праха» (1948). По сравнению с предшествующими романами их поэтика не столь усложнена. Начиная с середины 1930-х годов Фолкнер начинает привлекать историософская и этическая тематика (человек перед лицом насилия, расовый вопрос, проблема человека и природы), трактовка которой свидетельствует о том, что писателя волнует не только трагедия Юга, осмысленная «под знаком вечности», но и возможность ее преодоления.

Общим для всех многочисленных фолкнеровских сочинений является интерес к дуализму человеческой души (борение человеческого сердца с самим собой), к проблеме «преступления и наказания» (рассмотренной в самых разных аспектах: психологическом, историческом, расовом, экологическом), к темам крестного пути идеалиста, стоящего перед «проклятыми» вопросами, и неоднозначности женской красоты. Важной приметой фолкнеровского эпоса является также насыщенность текста библейскими аллюзиями, истолкование которых указывает на то, что Фолкнер чувствует Ветхий Завет тоньше (романы «Когда я умираю», «Авессалом, Авессалом!»), чем Новый Завет (романы «Шум и ярость», «Свет в августе», «Притча»). Что касается становления фолкнеровского метода, то очевидно творческое ученичество у Конрада («Негр с "Нарцисса"», «Ностромо») и Джойса. При этом по виртуозности использования ассоциативной техники «потока сознания», внутреннего монолога, курсива Фолкнер не уступает ирландскому мастеру.

Фолкнер редко был удовлетворен своей работой и, отмечая непреклонное для любого серьезного художника стремление к познанию истины, имел обыкновение рассуждать не о достоинствах своего очередного произведения, а о недостатках, «поражении». «Самым блестящим поражением» среди собственных сочинений он считал «Шум и ярость». Этот роман можно считать «введением» в зрелое творчество Фолкнера, своеобразным конспектом его шедевров. До конца понять творческое содержание «Шума и ярости» весьма затруднительно, если упустить из вида важнейшее событие в биографии Фолкнера в 1920-е годы — переход от поэзии к прозе.

Влиятельные современники Фолкнера, своего рода законодатели эстетической моды — поэт Э. Паунд и английский критик Т. Э. Хьюм, — полагали, что различие между поэзией и прозой (тенденция к их сближению была намечена Г. Флобером и французским символизмом) состоит в различной степени творческого усилия, которое «размывает контуры, перегруппировывает, снова сводит воедино». В понимании Паунда и поэзия, и проза являются результатом эмоционального и интеллектуального единства, как бы организмом, — глубинным образом или «чистым ритмом», которые постепенно обрастают плотью языка. Совершенное произведение

хранит в себе эмоциональное ядро смысла в комбинации с созвездием его языковых переливов.

Лирическая первопричина «Шума и ярости» — «тьень» остро эмоционального начала. Оно имеет несомненные биографические истоки, но до сих пор не прояснено. В романе ему соответствует «неуловимость» Кэдди Компсон, попытка описания которой предпринята с разных сторон в каждой из четырех частей. И в этом смысле в романе нет периферии: эмоциональность, созидающая вокруг себя символическое пространство, пронизывает все клетки произведения. Кэдди — и везде и нигде: женственность, красота, грех, проклятие, запах, деньги, — множественность восприятия, воссозданная в романе, делает ее как далекой, так и близкой. Кэдди — своеобразное внутреннее зеркало «Шума и ярости», аналогия знаменитой платоновской пещеры. Как следствие, повествовательные голоса направлены не на реальность, а на тень, что всячески подчеркивается строкой из «Макбета» Шекспира, вынесенной в заглавие произведения. «Безумие» романа полно воистину гамлетовского смысла и отчасти делает его лирический исток — как это нередко бывает и в романтической поэзии — темным, до конца не прояснившимся для автора. В то же время динамика становления лирического стержня «Шума и ярости» (то есть эмоции, обогащенной мыслью) становится прозрачнее, если сопоставить фолкнеровский роман с «Портретом художника в юности» Дж. Джойса.

Глубинный уровень как джойсовского, так и фолкнеровского произведения связан с мотивом обретения авторского творческого голоса. В одном случае тема творчества связана с конкретным персонажем, проходящим многоступенчатое «воспитание», в другом — с «самосозиданием» общего смысла из фрагментов смысла, с трудностью фиксации в прозе поэтического откровения. В обоих случаях едва ли имеются основания говорить о конечном обретении искомого. Отсюда и отзвуки эпохального образа «предтечи», «пути» (первая симфония Г. Малера, «Иоанн Предтеча» О. Родена, «Волшебная гора» Т. Манна и т. п.). Вместе с тем закономерность романной прогрессии исчислима: от неформленности — к оформленности, от смутности — к ясности и образцовости. Характерные наблюдения о символическом аспекте логики становления, содержащиеся в V части «Портрета художника в юности», дают возможность оценить и параметры фолкнеровских творческих усилий.

Свою теорию творчества Стивен именует «прикладным Аквинатом», ссылаясь на схоластику Фомы Аквинского и в связи с ней на теорию психологии познания у Аристотеля. Искусство проистекает из чувства трагического, подобия «ужаса», наделенного идеальной красотой «стасиса». Эта красота раскрывается при познании ритма явления. В движении к образцовости поэтическое чувство проходит через три ступени: ступень целостности (выделение пред-

мета из массы ему подобных), ступень гармонии (распознавание соотношения в предмете целого и частей), «сияние» — финальное открытие идеальной сущности предмета и соответствующее ему преобразование символа в Реальность. Применительно к задачам современного творчества суть познания Стивен (и его устами Джойс) видит в движении от «грубого» вида эмоциональности к лирическому безличию, «классике». Так и в «Шуме и ярости» последовательность частей отнюдь не произвольная или «экспериментальная», а поэтическая — повествовательно вольная, но лирически предопределенная. Романная мысль как бы делает лирический круг (непознанное — трагедия познания — трагикомедия — отчуждение образа), возвращаясь в новом качестве к исходным рубежам.

Умение найти равновесие между областнической темой, региональной мифологией и представлением о трагикомедии истории в рамках поэтического (романтико-символистского) мышления, — пожалуй, главное творческое достижение Фолкнера.

Фокус каждой из частей «Шума и ярости» осуществлен по-символистски: все действующие лица выражают свое отношение к персонажам, которые не столько вызываются Кэдди, сколько ассоциируются с ней. Трагедия старого Юга и упадок некогда славного рода Компсонов взвешиваются на весах девичьей чести.

При чтении первой части «Шума и ярости» трудно сказать однозначно, важна ли для автора ущербность персонажа как таковая. Скорее, идиотизм Бенджи Компсона достаточно условен, — является символом праязыка (любви, одиночества, непонятости), но не показателем слабоумия как такового. Бенджи — воплощение до-рефлексивных, архаических, «дионисийских» измерений трагедии. Идиот Бенджи по велению автора знаком с тем, о чем только может мечтать поэт-символист: ему доступна не мысль, а форма мысли. Он помнит не луг (проданный с тем, чтобы Квентин Компсон получил возможность учиться в Гарварде), а утрату его; он «помнит» — не имея представления о природе времени — не сестру, а утратившее ее пространство. Отсутствие у персонажа представления об астрономическом времени Фолкнер подчеркивает эффектной аналогией. На ручье Бенджи разбивает лоб о прозрачный лед, приняв его за воду.

Функция второй части «Шума и ярости» иная. Если бенджинова глава эмоциональная, поэтическая, «дионисийская», то Квентинова связана с тем, что в упоминавшемся фрагменте «Портрета художника в юности» названо перемещением чувства. Квентин Компсон — воплощение интеллекта, иронии, он — гамлетовская фигура, «судья». В написании главы «от противного» просматривается очевидная стратегия. «Поэзия» первой части должна была быть уравновешена «прозой», а интуитивно схваченное — рационально

просчитанным. Чтобы продлить эффект косвенного показа «тайны», Фолкнеру приходится сделать братьев антиподами.

Главный мотив главы — выход из «тени». Тень — вина предков, вина времени, во что бы то ни стало требующая разрешения. Борьба с тенью — способ самоопределения Квентина. Не все в «потоке сознания» Компсона объяснимо. Очевидно, что вся глава посвящена спору «я» и «не-я» одного и того же лица, — посвящена спору, в котором испытывается на прочность уже принятое решение покончить жизнь самоубийством. В принципе оно характерно для поведения максималистски настроенной романтической личности. Поразительно, насколько Квентином повторяется аргументация, приводимая Квакером в объяснение самоубийства Чаттертона в пьесе А. де Виньи. «Болезнь» Квентина — чисто нравственного свойства. Это болезнь гордости, поразившей душу юную, не искусственную в жизни, охваченную страстью к красоте и справедливости, но встречающую на каждом шагу их поспание. Так делаются возможными его ненависть к жизни, мысль о кровосмешении, искание смерти, стремление к самоотрицанию — словом, по формуле Достоевского, «возвращение билета Богу». Подобно Чаттертону, Квентин, покончив с собой, жаждет «навсегда остаться вдвоем».

Квентин и «святой» и «грешник», в нем живет ставрогинское начало. «Времени и отчаяния не существует, пока не состоялось "было"», — словно говорит Компсон, переиначивая по-своему утверждение апостола Павла («Пока нет закона, нет и преступления»). С психологической точки зрения Квентин кажется себе неуязвимым: актом самоубийства он отрицает «было»; он также берет на себя вину Кэдди и пытается оправдать проступки сестры своим собственным (придуманным) влечением к ней; наконец, восстанавливая честь падшей сестры, Квентин убивает не ее ухажера, а себя — «стреляет в небо». Любование формой бытия оставляет Компсона маловнимательным к «клейким листочкам», вязи событий. Отказывая бытию в росте и явно предпочитая воображение реальному порядку вещей, Квентин повторяет судьбу Лебеда Малларме. Если Бенджи на ручье не заметил льда, то его брат, в некотором смысле слова, намеренно предпочел воде лед, хотя по трагической иронии свел счеты с жизнью именно в водах реки. На «мечь» природы аллегорически указывает старая форель, прячущаяся от жаждущих поймать ее рыбацких под мостом, с которого юноша бросается в Чарлз-ривер, — образ незнания Квентином самого себя.

Третья часть «Шума и ярости» развивает общие принципы романа как целого. С одной стороны, Джейсон Компсон — тип крайне отталкивающий, воплощение зла и подлости, с другой (по позднему замечанию писателя) — трагическая фигура. И Джейсона несет неумолимая река времен (против которой он пытается по-своему восставать), превращающая его «хитроумные» замыслы

в фарс в духе М. Твена. Джейсон — подобие опереточного злодея, «козел отпущения», персонаж, по-гоголевски колоритный. Намеренно снижая повествовательное напряжение первых двух глав, Фолкнер не только трагикомически «очуждал» трагедию, но и делал роман более беллетристичным, восстанавливал некоторые фабульные пробелы. Кэдди впервые в романе изображена без романтического флера. В этой главе исходная лирическая легенда получает наибольшее огрубление. Джейсон, по существу, занят «убийством» трагедии, сведением ее к серии бытовых фактов: забеременела, слоняй-идиот, неврастеник...

Уже на этой стадии роман, надо полагать, мог быть завершен и имел бы право на существование. Если бы так произошло, то Фолкнер, несмотря на некоторую необычность стиля, ограничил бы содержание романа романтической идеей о вечном конфликте между возвышенным и земным. Но Фолкнер подвергает тему «блеска и нищеты» не идеологической, а символической, собственно художественной трактовке и таким образом расширяет возможности романтизма. Герой четвертой главы — искусство, «романтическая ирония», свидетельствующая о контроле автора над материалом, который как бы не имеет наименования. Четвертая глава — эквивалент китсовской «вазы» («Ода греческой вазе» — одно из любимых стихотворений Фолкнера) — лирический памятник не знающей «увяданья деве», не осыпающейся «листве с ветвей». Заключительная глава оберегает фолкнеровское лирическое чувство от дурной бесконечности повторов-вариаций, заключает ее в клетку формы. «Все на своих назначенных местах» — этот финальный аккорд «Шума и ярости» помимо всего прочего сообщает о важнейшем творческом факте: вопреки «поражению» (неадекватность замысла исполнению) роман состоялся.

Если в «Шуме и ярости» доминирует, так сказать, лирическое мышление, рождающее напряжение между «книгой» и «контркнигой» (выражения Х.Л. Борхеса), то роман «Авессалом, Авессалом!», несмотря на крайнюю повествовательную сложность, дает прежде всего пример «прозы идей». В центре романа — судьба пришельца из «ниоткуда» Томаса Сатпена, в нечеловеческом усилии пытающегося навязать обитателям Йокнапатофы свою воистину демоническую волю, — основать новую плантаторскую династию. В преследовании этой цели он, подобно мелвилловскому Ахаву, бросает вызов человеческому достоинству окружающих его людей, законам крови и расы (мотив кровосмешения — один из главных в романе), природе, а в результате, надломленный роковым поединком с судьбой (наследник и надежда Сатпена, Генри, застрелен не кем иным, как своим сводным братом), гибнет от руки «случайного» убийцы.

«Авессалом» — характерный образец фолкнеровской «готики». Роман отразил также намерение автора найти в действительности Юга титанические фигуры, напоминавшие бы персонажей античных трагедий и ветхозаветных лиц. Однако это лишь один из элементов многосложного замысла. Не менее существенной для Фолкнера является проблема постижения истории (действие в романе разворачивается в середине XIX в.). События прошлого даются в «Авессаломе» не в последовательном развитии, а реконструируются. Собранную из различных источников информацию пытается в 1910 г. свести воедино уже знакомый читателям по «Шуму и ярости» гарвардский студент Квентин Компсон. Задача этого фолкнеровского Измаила сложна: найти точку скрещения между показаниями свидетелей, переданными ему устно, семейными документами, письмами, игрой собственного воображения. Как это нередко бывает у Фолкнера, попытка разгадать прошлое неразсторжимо связана с темой самопознания.

Сатпен для Квентина — фигура символическая: проявление зла, «рок в действии» и тот дух старины, творчески воссоздавая который он находится в единственной до конца реальной для себя атмосфере, стирающей разграничение между «было» и «есть». Переживание прошлого оттенено в романе приметой настоящего — спорами южанина Квентина со своим другом и оппонентом, северянином Шривом. На их фоне становится очевидным, что Сатпен вопреки всему остается в восприятии Квентина величественным образом южной истории, а следовательно, и частью себя самого, о чем свидетельствуют знаменитые финальные строки «Авессалома» о «любви-ненависти» к пережившему свою славу краю.

Повесть «Медведь» (1942) решает проблему южной истории в несколько ином ключе. Российские читатели преимущественно знакомы с авторским журнальным (четырёхчастным) вариантом повести и лишь сравнительно недавно познакомились с пятичастным полным текстом этой прекрасной вещи в 6-томном собрании сочинений. С пропущенной главой (четвертой) повесть воспринимается прежде всего как «охотничья история» или рассказ о мальчике, затем юноше, который из года в год участвуя со старшими в почти ритуальном преследовании лесного исполина, постигает смысл отношений человека и природы. Реальный же смысл повести в ее полном объеме несравнимо сложнее и глубже.

«Медведь» написан в жанре «романа воспитания». Однако исходя из того, что события в нем представлены в ретроспективе, «воспитание» в повести нераздельно связано с «отречением». Айк Маккаслин, один из немногих всецело положительных персонажей фолкнеровского эпоса, будучи уже глубоким стариком, вспоминает о событиях юности, давая им ненавязчивый и пронизанный мудростью своеобразного патриарха комментарий. Разумеется, нет

нужды отрицать: охота, тонкое общение с «духом» природы, встречи с такими личностями, как Сэм Фазерс или генерал Сарторис, помогли Айку стать тем, кем его хочет видеть автор, — воплощением «смирения, сострадания и стойкости». Полный смысл этой характеристики делается понятным в контексте жертвенного поступка Маккаслина. Намереваясь искупить вину своих предков (смешение белой и черной крови, инцест, приведшие к трагическим последствиям), уходящую корнями в глубокое прошлое (аллегорически поиски медведя в чаще сродни блужданиям по «дебрям» истории), он отказывается от продолжения рода. Представление о природе, истории, грехе рабства у Фолкнера тесно связаны.

Природа в фолкнеровской прозе, иначе говоря, не самодостаточна, а является прямым продолжением того, что происходит в человеческом обществе. «Бог создал человека, — рассуждает Айк Маккаслин в рассказе «Осень в Пойме» (из книги «Сойди, Моисей»), — и создал для него мир — «живи», и, думаю, такой мир создал, в каком бы и сам не прочь жить, будь Он на месте человека». Но единство мира и человека было разрушено насилием над землей (ее беззастенчивой эксплуатацией) и, в особенности, рабством. Отсутствие любви в отношениях с землей и лесом рождает ситуацию «преступления и наказания», так как, добровольно обратив в пустыню дебри и уничтожив в пойме все живое, человек сам себя подписывает приговор и сам же его исполняет. По мысли Фолкнера, вырождение природы, грех рабовладения, проигрыш Гражданской войны являются различными проявлениями одного и того же «проклятия в действии».

Мотивы «рока», «греха» — едва ли не ключевые во всей фолкнеровской прозе. С одной стороны, они ассоциируются с наступлением «модернизма» — торжеством цивилизации банков, безналичного расчета, ничем не ограниченного корыстолюбия, жестокости к старикам, детям и животным. С другой — они соотносены с незнанием себя, своего сердца как органа исторического кровообращения. Символический или реальный отказ от предков или истории всегда, по Фолкнеру, чреват трагедией и «тьмой» исторического безумия или наваждения, через которое, к примеру, проходит, мечтая о «великом замысле», Сатпен в романе «Авессалом, Авессалом!».

Впрочем, всеислие нового типа собственников, подобных Сноупсам, достаточно иллюзорно. Владение землей — еще не обладание ею. В повести «Медведь» почти по-руссоистски утверждается, что земля с того момента, как становится предметом купли-продажи, перестает реально принадлежать человеку. Повесть завершается трагическим диссонансом. Айк Маккаслин, полюбив (лес, природу, казалось бы, кровожадного царя чащи), обрел (знание, себя), но, обрета, утратил (семью, участок земли). Он одинок и понимает, что искупление исторической вины требует не только единичного покаяния и не совершается в одночасье. И все же старый Айк (его

полное имя — Исаак), как и ветхозаветные патриархи, ждет невозможного, ждет чуда, на что намекает название книги, в которую включена повесть: «Сойди, Моисей, и выведи народ свой из пустыни...»

Медведь в конечном итоге становится символом «плавания за абсолют», а также началом, которое укореняет «было» в «есть», а отдельную человеческую судьбу — в живущем общей идеей социуме. По видению органической связи между микро- и макромиром Фолкнер в литературе США 1930—1940-х годов не знает себе равных.

Литература

Дос Пассос Дж. 1919.

Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел.

Фолкнер У. Шум и ярость. Медведь.

Анастасьев Н. Владелец Йокнапатофы. М., 1991.

Савуренок А. К. Романы У. Фолкнера 1920—1930-х годов. Л., 1979.

Латиноамериканский роман. Поиски «национальной души»

XIX век оставил аргентинцам, да, пожалуй, и всем латиноамериканцам, в наследство неоконченный спор о национальной самобытности, о национальном сознании и судьбе: книга Доминго Фаустино Сармьенто «Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги» (1845) и эпическая поэма Хосе Эрнандеса «Мартин Фьерро» (1872), обратившиеся к образу гаучо и давшие ему принципиально различную трактовку, во многом определили круг интересов литературы первых четырех десятилетий нашего века. Пастухи-гаучо, коренные аргентинцы, потомки индейцев и первых белых поселенцев, жившие в бескрайней аргентинской пампе, — явление одновременно и этническое, и социальное. Они обладали тем, что привлекало интерес писателей самого различного толка, — собственным пониманием «закона», неписаным кодексом чести, где бесстрашие граничило с полным пренебрежением к смерти. Любовь к «воле» означала неприятие «закона» официального, детища цивилизации. Но в то же время именно в этой среде выковалось восприятие насилия как нормы, следствием чего стал каудильизм «злого гаучо» Факундо, «человека-зверя», врага всего, что олицетворяет цивилизация, — просвещения, законности, прогресса. Факундо у Сармьенто — воплощение национально-биологической закономерности. У Эрнандеса этот фактор заменяется социальным: его Мартин Фьерро уже не «человек-зверь», а человек, которого травят, как зверя, незаурядная личность, которую насиль-

но хотят лишить «воли», и делается это от лица той самой «цивилизации»... Итак, варварство и цивилизация. Последующий этап литературного развития творчески воспримет эту антиномию.

Последнее слово в романах о гаучо еще не было сказано, пока в 1926 г. не вышло одно из самых известных произведений аргентинской прозы «Дон Сегундо Сомбра» **Рикардо Гуиральдеса (1886—1927)**. Гуиральдес создал миф. Дон Сегундо Сомбра — образ прекрасный и запоминающийся именно своей иллюзорностью. Юный рассказчик, взятый под покровительство благородным и добрым гаучо, целых пять лет проводит в пампе под опекой дона Сегундо Сомбры. В какой-то мере это роман воспитания, хотя акцент здесь делается не на фигуре ученика, а на фигуре учителя. Выполнив свою миссию, герой навсегда растворяется в пампе, как тень — «сомбра». В этом образе воплотилась ностальгия аргентинцев по безвозвратно ушедшему идеалу — тому идеалу, который в начале 20-х годов уже нуждался в реабилитации.

Поиски недостижимого идеала гармонии между человеком и дикой природой легли в основу творчества аргентино-уругвайского писателя **Орасио Кирога (1878—1937)**. В его творчестве «природа» ассоциируется уже не с пампой, а с сельвой пограничной с Уругваем провинции Мисьонес. Создавая в своей прозе на редкость неприглядный образ цивилизации, Кирога противопоставляет ей образ «совершенной» природы — прекрасной, несмотря на свое равнодушие, а порой и враждебность человеку. Она непроницаема, отчуждена от человека, живет и развивается по своим собственным законам. Убивая «чужака», она не лицемерит, и то, что кажется пришельцу коварной ловушкой сельвы, на самом деле — внутренняя логика жизнедеятельности замкнутого организма («Рассказы о сельве», 1918; «Дикарь», 1920; «Анаконда», 1921). Солнечный удар, лихорадка, укусы змеи, падение с дерева, хищники — Кирога создает целый букет вариантов трагических смертей в сельве. А человек, по Кироге, должен противопоставить природе свое мужество, стоическое упорство, напряжение всех душевных сил. «Цивилизация» уродует и иссушает его, заставляет размениваться на мелкие страсти, — «природа» же, наоборот, мобилизует его огромные возможности...

Природа, варварство, поиск естественного и самобытного в делях сельвы и на просторах пампы — этим экзотическим материалом аргентинская литература не исчерпывается. У нее появился и другой материал для художественного осмысления — гигантский город и его предместье, специфическая городская культура и культура предместья. Предместье и в социальном, и в культурном смысле стало чем-то вроде особой переходной зоны от пампы к городу, к его беднейшим кварталам. Оно породило своих героев, свой стиль поведения, свои этические нормы и особый эстетический климат.

В первую очередь все это относится к танго, особому жанру национальной литературы, танго-песне, с его страдающим, агрессивным и в то же время ущербным героем. В изначальном виде связанное с традицией романса, танго тоже освоило образ бандита, беглеца от «закона», и в его поэтике образ гаучо трансформировался, уступив место куманьку-компадрито с ножом и гитарой, герою пролетарских окраин. Танго, отражая жизнь низов, постепенно создает свой круг тем и конфликтов и понемногу начинает мифологизировать их, культивируя свою собственную социальную психологию. Одним из первых к поэтике танго обратился **Эваристо Карриего (1883—1912)**. Его поэзия, немного наивная, на сегодняшний взгляд, отразила всю гамму чувств «маргинального» персонажа. По одну сторону оказывается вчерашний гаучо, сегодняшний куманек, по другую — «закон», соперник, подружка-изменница, добродетельная мать. Герой всегда «против», «вне», «на краю». Отсюда эмоциональное напряжение, доходящее до надрыва, перепады настроений — от плача до жестокой бравады. Влияние танго на аргентинскую литературу первой четверти века было огромным. Оно сказалось в творчестве писателей с самыми разными эстетическими установками — от **Мануэля Гальвеса (1882—1951)** до Хорхе Луиса Борхеса.

Говоря о Гальвесе, сразу же вспоминают самый известный его роман, принесший ему славу во всем испаноязычном мире, а затем переведенный на многие языки, — «Нача Регулес» (1919). История падшей женщины, возрождающейся к новой жизни под влиянием любви, — тема, уже не раз пройденная европейской литературой, — для Аргентины начала века была решена Гальвесом оригинально, в национальном, «танговом» ключе. Сколько бы ни писали о влиянии на Гальвеса Золя и Толстого (с этим нельзя спорить), и то и другое воздействие не определяет строй романа, растворяется в мироощущении танго. «Нехлюдовская» линия, связанная с любовью к Наче Монсальвата, заставляет проводить параллели с толстовским «Воскресением», но и исчерпывается этим. Монсальват, проповедующий в кружке анархистов насилие как способ борьбы с властью имущими, так же далек от толстовских идей, как сентиментальная Нача от самодовольной Нана. А над всем этим миром идей, частью толстовских, частью почерпнутых у французских натуралистов (власть плоти, власть среды), победно и заволаживающе плывут звуки танго в прокуренном кабаке предместья. Гальвес описывает его как некую роковую, иррациональную стихию, сладкий дурман, управляющий людьми, который поработает «извивающиеся в танце пары», словно «стремящиеся в бесконечность» в «жгучей тоске».

В «Истории предместья» (1922) влияние натурализма ощущается еще явственнее, хотя персонажи у Гальвеса вновь почерпнуты из арсенала танго: это люди городского «дна», жители трущоб. Новизна

и специфика материала как бы сама продиктовала выбор метода. В этом романе художественное исследование законов, управляющих миром ночежек, лавчонок и жалких кабачков, уже существенно отличается от поэтизации этого традиционного «места действия» в танго. Теперь это не подмостки, куда гордо выходят, а яма, куда скатываются, где барахтаются, погибая, Даниэль и Росалинда. Жизнью здесь управляют неумолимые силы: произвол хозяев мясохладобоев, порок, преступления. И то, и другое, и третье сливается в обобщенном образе Зла. Человек не выдерживает социальной несправедливости, так же как пасует перед натиском предательской, голодной и жаждущей плоти.

Освоение художественного пространства, открытого миром танго, привлекло и молодых писателей из литературных группировок «Флорида» и «Боздо», сложившихся в Буэнос-Айресе в начале 20-х годов. «Флорида» получила свое название от аристократического района столицы, «Боздо», наоборот, от бедного квартала. Лидером «флоридистов» был молодой **Хорхе Луис Борхес (1899—1986)**, только вернувшийся из Европы и ставший в те годы проводником идей испанских ультраистов в Аргентине. Вокруг него объединились поэты. «Боздо» состояла из прозаиков, тех, кто впоследствии прочно свяжет свое имя с социально-критическим романом. А пока, отвергая аристократизм и неангажированность «флоридистов», писатели «Боздо» соглашались со своими идейными противниками в том, что необходимо «обновить» искусство. Они предлагали два пути — «реализм» и «революционность». Первое они понимали как отражение самых низменных, уродливых моментов «танговых» коллизий — в исповедях сутенеров, проституток и преступников им слышалось обличение буржуазности. Что же касается революционности, то их анархический, довольно расплывчатый идеал напоминал пророчество Монсальвата в финале «Начи Регулес»: «Погодите, придет еще день!..»

Поэты «Флориды» добились признания уже после распада группировки. Однако памятником аргентинской литературы стал их журнал «Мартин Фьерро» (1924—1927). Название поэмы Эрнандеса было поднято на щит в поисках «подлинного аргентизма» и, как сообщали издатели, продиктовано ностальгией по истинно национальному, будь то гаучо Эрнандеса или предместье Карриего. «Мифологией предместья» назвал Борхес ранний период своего творчества, 20-е годы, когда увидели свет его первые поэтические сборники. На «предместье» в этих стихах уже лежит печать неповторимо борхесовского мировидения. Здесь это место лишено исторических и социальных примет, оно — декорация для грядущих философских построений, достояние его художественной памяти — «глубины моей души». Черты реального быта танго с его куманьками, ножами, поединками у дверей кабачков словно пропущены сквозь эти «глубины» эстетизирующего сознания, отлиты в непод-

вижные вневременные формы национального. У Борхеса нет надрыва, а есть скрытое напряжение, нет излияний скорбящей души, а есть демонстративная сдержанность, лаконизм. Куманек-«компадре», наследник гаучо, очищенный от ненавистного Борхесу налета плебейской слезливости, становится для него эталонным национальным героем. И для такого героя Борхес выбирает идеальное время — 70—90-е годы прошлого столетия: иначе какой же это был бы идеал, существуй он в современную поэту эпоху? Чрезмерной осязаемости и узнаваемости персонажей «боэдистов» Борхес противопоставляет мир «чистых» архетипов и символов.

Какими же путями ни шла аргентинская литература первых трех десятилетий XX в., она развивалась, движима общими императивом. При всем разнообразии школ и стилей она ставила своей целью художественную идентификацию аргентинца — как наследника определенных традиций, как свидетеля исторической ломки.

* * *

Схожая задача стояла и перед мексиканской литературой этого периода. Альфонсо Рейес, философ и эссеист, сформулировал ее как «поиск национальной души».

Сама действительность предоставляет мексиканцам огромные возможности для осмысления национальной проблемы. Мексиканская революция оказала решающее влияние на весь ход дальнейшего культурного развития страны.

Закономерно, что в центре внимания в эти годы оказывается вершитель истории страны — вооруженный мексиканский крестьянин. Он изображается крупным планом, его монументальная фигура смотрит на нас с гигантских настенных росписей. Обращается к нему и роман, начиная с коллективного портрета героев своего времени. Самый известный пример — «Те, кто внизу» (1916) Мариано Асуэлы (1873—1952). Это произведение носит подзаголовок «Картины Мексиканской революции». Перед нами действительно серия картин, череда эпизодов, рассказывающих о судьбе вооруженного отряда, влившегося потом в крестьянскую армию. Эта фрагментарность, калейдоскопичность не нарушает художественного единства романа, и коллективный герой — отряд — не заслоняет масштабную фигуру своего вожака. А репортажность стиля не ослабляет динамики повествования. Однако возникает вполне правомерный вопрос: как могло произведение, столь напоминающее «сводку с поля боя», стать одним из самых известных в мексиканской литературе XX в.? Книга Мариано Асуэлы не осталась лишь литературным памятником классовым сражениям регионального масштаба по многим причинам. Самая очевидная из них — мастерство Асуэлы, сумевшего довольно скупыми средствами создать колоритнейший образ эпохи и своих соотечественников. Деметрио Масиас и его соратники — народ, жаждущий

справедливости и заслуживший ее. Асуэла беспристрастен, он далек от прямолинейной идеализации и своих героев, и их понимания этой справедливости: фантазия, корысть и наивность окрашивают ее в самые разные тона. Мариано Асуэла в этом романе сделал свое главное художественное открытие: этот народ-гигант — одновременно и народ-дитя, и это сочетание обусловит его трагическую участь. Причем не только разгром отряда Масиаса (символично — отряд погибнет в том же самом месте, откуда начал свой победоносный путь!), но и дальнейший ход всей революции.

В стоическом продвижении вперед обреченного на поражение отряда нашла свое воплощение типично латиноамериканская философия судьбы, неотвратимости уготованного. Асуэла уподобил этот неумолимый ход вещей «камню, который не может остановиться». Народ-титан не ведает суеверного страха смерти, ибо мысль о ее неизбежности заложена в саму основу его мироощущения. Народ-дитя не подозревает, что его предали «те, кто наверху».

Образ личности, утвердившей за собой право на своеволие, мачо, который «глядит в наполеоны», стал достоянием так называемого социального романа. Политическая чехарда, разочарование в результатах революции, на волне которой к власти прорвались выскочки и авантюристы, — все эти аспекты мексиканской жизни породили такие разновидности социальной прозы, как политический роман, роман карьеры и даже «социальную аллегорию». К первой разновидности относится «Тень каудильо» (1930) **Мартина Луиса Гусмана (1887—1968)**. В образе диктатора писатель увидел конечную фазу изменения того человеческого типа, которым еще недавно восхищался, крайнее выражение того своеволия, которое так красиво смотрелось в бурных сценах революционных лет. Теперь оно уже не эффектно, а страшно, мачизм — национальная болезнь, национальная беда. В романе Гусмана диктатор прямо не выведен, но присутствует незримо, «за кадром», и огромное зло творится по его приказу. Зловещая «тень каудильо» накрывает собой все общество. Это художественное обобщение во многом предвосхитит достижения нового латиноамериканского романа, щедро отдавшего дань антидиктаторской теме.

* * *

Особенности литературного развития на Кубе начала века (как и вообще стран антильского региона) связаны прежде всего с тем, что здесь значительно позже, чем в других странах Латинской Америки, — на три четверти века! — была завоевана независимость. Республика была провозглашена лишь в 1902 г., и лишь незадолго до того было отменено рабство. Консолидация нации, процесс, который в других ареалах проходил на протяжении десятилетий, здесь двинулся ускоренными темпами. Когда утихла эйфория, вызванная выходом страны из-под власти испанской короны, осо-

бенно заметна стала разруха, которую оставила после себя освободительная война, и эфемерность только что обретенной независимости. Вокруг новых структур власти начались политические игры, быстро создавались и распадались в прах миллионные состояния, газеты осваивали все оттенки политической демагогии. Сахарный бум, вошедший в кубинскую историю под названием «пляска миллионов», сменился в 1920 г. печально знаменитым периодом «тощих коров», разорившим общество дотла. Эта лихорадочная атмосфера воссоздается писателями так называемого «первого поколения республики», объединившимися вокруг журнала «Куба контемпоранеа». Здесь сотрудничали практически все наиболее известные писатели 10—20-х годов. Эти годы способствовали расцвету политического романа, точнее говоря, «романа карьеры».

На Кубе была своя, унаследованная от прошлого века, традиция изображения негра — как простака, гротескной фигуры из арсенала театра-буфф, или как жертвы, «добрého страдальца» романтической аболиционистской прозы. Но в условиях специфической антильской действительности 20-х годов нашего века все эти эстетические штампы уже «не работали».

В какой-то мере фигуру негра в искусстве легализовала мода, пришедшая, по словам Николаса Гильена, «через Монпарнас, Латинский квартал и даже Сорбонну». Но у Блеза Сандрара, Гийома Аполлинера и Макса Жакоба интерес к этой теме был преходящим. Да и сам негр был для них абстрактной фигурой, носителем «антирационального» сознания, способного создавать примитивное искусство.

Образ «естественного» негра — обитателя «земного рая» постепенно уступал место картинам, связанным с социальной конкретикой. С этим переходом связано имя **Николаса Гильена (1902—1988)**, чье обращение к негростской поэзии происходит в 30-е годы. Событием в кубинской литературе стало освоение «сона» — синкретического жанра афрокубинского музыкального искусства.

Так называемое негростское течение в прозе прежде всего связано с ранним творчеством **Алехо Карпентьера (1904—1980)**.

Его первый роман «Экуэ-Ямба-О!» был начат на Кубе в 1927 г., а вышел в Мадриде в 1933-м. Шесть лет работы над книгой совпали с пребыванием писателя в Париже, где он принимал самое активное участие в деятельности сюрреалистов. Воздействие сюрреализма, от которого Карпентьер отошел, подписав в 1928 г. антибретонский памфлет «Труп», все же сказывается в романе. Негритянское привлекло его как «детское», «непосредственное», «интуитивное» в восприятии жизни.

Мир негров воссоздан у Карпентьера как «вещь в себе», как красочный ритуал или обряд, который белому постичь не дано. Причем это обособление негритянской стихии от всего, что связано

с системой мышления белых людей, выглядит в «Экуэ-Ямба-О!» исконым и непреодолимым. В принципе здесь мы опять сталкиваемся с одним из многочисленных вариантов противопоставления «варварство—цивилизация», и «варварство» предстает непостижимой, замкнутой в себе системой.

* * *

Особое воплощение концепция «варварство—цивилизация» находит в так называемой телуристической прозе, или, как ее еще называют, литературе «зеленого ада». Это понятие связывается прежде всего с колумбийским и венесуэльским романом. Самыми известными произведениями этого рода стали «Пучина» (1924) колумбийца **Хосе Эустасио Риверы (1888—1928)** и «Донья Барбара» (1929) венесуэльца **Ромуло Гальегоса (1884—1969)**.

Ривера — автор единственного романа. В молодости он опубликовал сборник сонетов «Земля обетованная», не принесший ему известности. Зато «Пучина» с ее кричащей антиаркадийской направленностью сразу же прославила его. Три года, прошедшие между изданием стихов и прозы, стали поворотными, ибо писателю открылся не книжный, а реальный, жизненный опыт знакомства с живыми просторами тропической сельвы. Он поехал туда как член правительственной комиссии по уточнению пограничной линии с Венесуэлой, заблудился в сельве, блуждал там сорок дней, страдая от голода, ужаса и приступов малярии. Так родилась его концепция природы-пучины, ангиэдема. Она полемична по отношению к просветительскому культу естественного, к романтическому воспеванию экзотического и дикого, к образу изящно упорядоченной природы «версальских парков» у испаноамериканских модернистов. «Пучина» — не антиутопия в противовес латиноамериканской утопии «земного рая». Это произведение, где описана реально существовавшая в сельве тайная каучуковая плантация-концлагерь, и хозяева ее — реальные люди, чьи фамилии даже не всегда изменены. Ривера признавался, что, создавая роман, не имел иной цели, кроме избавления «несчастных, заключенных в зеленую тюрьму», но результат оказался значительнее, чем предполагалось. Социально-критический пафос Риверы связан с его пониманием прогресса, цивилизации — их «оборотной стороны», их «варварского» лица.

Оскорбленная природа у Риверы — образ, который связывается не только с истекающими соком, ранеными каучуковыми деревьями, но и с истекающими кровью, поработанными и обреченными на вымирание индейцами. Индеец и дерево в «Пучине» — единая плоть от плоти природы. Сельва в романе — одушевленный образ, который воспринимается на двух уровнях — на уровне обыденного, рационального мышления и анимистического, мифотворящего сознания. Человек здесь может превратиться в дерево, дерево оста-

навливают врагов, убивает незваных гостей и обидчиков... «Зеленый ад» живет своей загадочной и напряженной жизнью и при всем этом является частью чего-то большего, всеобъемлющего, чему имя — абсолютное, метафизическое зло. Жестока природа и жестока цивилизация, породившая «виоленсию» — насилие — и развивающаяся под ее знаком.

Эту проблему независимо от Риверы, но в схожем ключе разрабатывает Гальегос. Его «Донья Барбара» — первый и самый известный роман из его трилогии, куда вошли еще «Кантакларо» (1934) и «Канайма» (1935). В «Донье Барбаре» конфликт между «варварством» и «цивилизацией» перенесен в сферу отношений между двумя землевладельцами-соседями. Донья Барбара олицетворяет собой беззаконие анархическую вольницу и насилие, а Сантос Лусардо — закон, уважение к собственности. Что, казалось бы, специфически латиноамериканского в истории вражды двух помещиков из-за межи? (Лусардо хочет обнести свои владения забором, а донья Барбара противится). Стихия, которую пытается укротить Сантос Лусардо.

Двуплановость образа героини, в котором сосуществуют и отталкивающие черты «варварства» (виоленсия), и его привлекательные стороны (природа, «естественность»), подчиняет себе развитие романа, по ходу которого меняется сама сущность конфликта. Меняется то, что противостоит понятию «цивилизация». По мере того как стираются черты inferнальности полюбившей врага доньи Барбары, Сантос Лусардо имеет дело уже не с женщиной-каудильо, а с влюбленной «дочерью льяносов». Постепенно меняются акценты и в изображении «цивилизаторской» миссии героя. Отчаявшись, он чуть было не прибегает к тому самому насилию, которое было отличительным признаком «варварской» стихии, — все ради «закона-забора», который начинает восприниматься как унылый жутковатый символ.

Эквадор — страна с преобладающим индейским населением. Поэтому «голос большинства» там отражал не телуристический, а инданистский роман, успехи которого связываются в первую очередь с творчеством Хорхе Икасы (1906—1978). Обращение к образу индейца в этой прозе было опять-таки полемичным по отношению и к просветительской традиции, представлявшей коренных латиноамериканцев как «естественных» людей в «земном раю» природы, и к традиции романтической, изображавшей индейца либо восторженно (экзотизм), либо сострадательно-остраненно.

В 20—40-е годы нашего века индеанистская проза делает наивное, фольклорно-мифологическое мышление индейца одним из своих главных стилеобразующих принципов. Такой принцип определяет художественную организацию повествования в «Уасипунго» (1934) Икасы. В этом романе создан коллективный образ индейцев,

униженных, согнанных с земли, и делается попытка творчески исследовать их коллективное сознание. Осмысление происходящего индейским сознанием совершается как бы в двух измерениях: их трагедия видится им и как реальная социальная несправедливость, и как мистическая «кара», неизбежность которой вытекает из самой сути их фаталистического мифологического миропонимания. Бросаясь в стихийном порыве под огонь пулеметов белых хозяев, индейцы гибнут. И ропщет, восстает сама природа на месте их гибели, травы-руки вырастают на кровавом поле, и ветер стонет их голосами: «Наши земли! Наши земли!» Так в финале голос повествователя окончательно «смещается» в сферу фольклорно-анимистического мироощущения.

С открытием истинной человеческой ценности индейца связаны художественные поиски многих перуанских писателей той поры. Так, на эти годы приходится и расцвет дарования **Сиро Алегрии (1909—1967)**, создавшего в 1935 г. цикл рассказов «Золотая змея», а в 1940-м — свой самый известный роман «В большом и чуждом мире».

Индейцы — часть природы, органично слиты с ней, они ощущают в своих жилах «пульс своей земли». Перед нами образец патриархальной утопии, одиноко, как остров, стоящей в океане жестокого социального мироустройства. Но утопия это лишь с точки зрения рационального сознания нашего белого современника — рассказчика. Для самих индейцев Руми — наиболее правильный (иного они и не ведают) образец миропорядка, где живут цельные, нравственно чистые люди, наделенные особым, поэтическим восприятием жизни. Основное содержание этой жизни — созидание — «растить, сеять, жать»... По ходу повествования интонации рассказчика меняются, все глубже становится его проникновение в «индейский» способ видения, способ фольклорно-мифологический.

* * *

Бразильская литература вступила в XX век, «переболев» идеализмом, пик которого приходился на 50—60-е годы прошлого столетия. Эта тема уже не была здесь столь актуальной, как в других странах — в Центральной Америке, например. В Бразилии индейцы в большинстве своем ассимилировались или были оттеснены в амазонские джунгли. Но благодаря романтикам образ индейца воспринимался как фигура-символ, один из предков нации. Поэтому, когда в начале 20-х годов в творчестве молодых бразильских авангардистов обозначилась устойчивая тенденция поисков национальных корней и истоков, круг их интересов прежде всего связывался с обращением к фигуре аборигена, индейца. С разных позиций к нему апеллируют и представители группы «Пау Бразил»

(впоследствии «Антропофагия»), сложившейся вокруг поэта Освальда де Андраде, и футуристы из кружка «Желто-зеленых», впоследствии переименованного в «Тапир». Национальная символика подчеркнута уже в названиях группировок этих бразильских модернистов (явление, которое не следует путать с испано-американским модернизмом). Пау бразил — дерево, давшее название стране, желто-зеленое — цвета национального флага. Но существенна разница в трактовке ими национального символа. Первая группировка связывала образ индейца с понятиями «дологического», иррационального, спонтанно-импульсивного — работали те же процессы, что и в формировании бразильского негризма. И в Бразилии существенную роль сыграла «мода Монпарнаса и Латинского квартала», а к этому добавилось еще пребывание в Бразилии Блеза Сандрара. «Желто-зеленые» исходили из консервативно-националистических установок.

В те же годы к традиционной индейской теме, заглушая ее и выходя на первый план, подключается «негрისტская», которая с тех пор полноправно участвует в выработке художественно-национального самосознания. На северо-востоке страны в 20-е годы возникло новое направление в изучении бразильской культуры — регионализм, или традиционализм. Манифест регионалистов (1926) призывает изучать историко-культурную специфику бразильской жизни. Северо-восток, по мнению традиционалистов, — настоящая сокровищница народной жизни, «убежище национальной души». Прибрежная его часть истари была краем плантаций и рабовладения, и не такая уж это была отдаленная эпоха для осмысления — рабство было отменено только в 1888 г. Лидер регионалистов Жилберто Фрейре стал создателем капитального труда, посвященного истории и этнографии этого мира, еще овеянного романтикой аболиционистских романов, — «Господский дом и барак для рабов» (1933). Но если Бернардо Гимараэс, создатель пресловутой «Рабыни Изауры» (1875), увековеченной всемирно известным телесериалом, доказал, что негру свойственны те же чувства, что и белым, то писатели 30-х годов нашего века на этом не остановились.

В цикле романов об «энженьо» — плантациях сахарного тростника и сахарных заводах — современник и сподвижник Фрейре Жозе Линс ду Регу (1901—1957) показал мир негров как неотъемлемую часть прекрасной и жестокой бразильской жизни, уходящей в прошлое. Первые три романа цикла («Мальчик с плантации», «Дурачок», «Банге», 1932—1934) повествуют об упадке и вымирании так называемой сахарной аристократии, отступающей под натиском прогресса. Патриархальный быт и окружение потомственных плантаторов, семейные истории, взаимоотношения «господского дома» и «барака рабов» — все это выписано колоритно и умело, с любовью, но без идеализации, и с настойчиво звучащей нотой носталь-

гии по ушедшим дням. Сами собой напрашиваются сравнения с «Унесенными ветром» Маргарет Митчелл.

Продолжение цикла, романы «Негр Рикардо» (1935) и «Сахарный завод» (1936), переносят действие в город, куда попадает вырванный из привычной среды негр с плантации. Герой Линса ду Регу дезориентирован: «там» он был частицей единого целого, органично вписывался в наивный и простой универсум патриархальных отношений, «здесь» он не находит себе места, способного дать ощущение такой же прочности мироздания. Хотя город, фабричный быт, профсоюзные дела (дань 30-м годам с их социальным романом, запечатлевшим классовые битвы) затягивают Рикардо, его настоящее место — на афрохристианских радениях с их ритуальными танцами и пением. Пытаясь изменить свою судьбу, променяв участие в радении на общие с фабричными друзьями заботы, он гибнет во время выступления рабочих. Трагический финал обусловлен не «изменой корням», а утратой почвы, питающей эти корни, крушением мира гармонии, каким был старинный «мир сахарного тростника». Ибо именно гармония, по мнению Линса ду Регу, царил там, невзирая на жестокое угнетение. Цикл Линса ду Регу — не утопия «варварства» в противовес грубой правде «цивилизации», а история единой цивилизации, распавшаяся на два этапа — патриархальное прошлое и негармоничное настоящее.

Жоржи Амаду (род. в 1912) в полный голос заявил о своем даровании в «первом баянском цикле» романов — «Жубиаба» (1935), «Мертвое море» (1936) и «Генералы песчаных карьеров» (1937). Все они связаны с городом Сан-Сальвадор-да-Баия, где подавляющим большинством населения стали мулаты и метисы, но где сильнее всего в стране власть негритянских традиций и культов. Они стали достоянием всего населения, пропитав быт города стихией фольклора. Эта стихия становится у Амаду не только стилеобразующим принципом, но и особым мировидением, которое, впрочем, сосуществует с реалистической трактовкой образов и событий. Так, Ливия, вдова рыбака из «Мертвого моря», сама становится за штурвал, чтобы продолжить дело мужа, — и тем самым бросает вызов «царице вод», богине афрохристианского пантеона Йеманже, «отбившей» у нее мужчину... Антонио Балдуино («Жубиаба»), боксер-негр — и одновременно мифопоэтический персонаж, живущий в мире особых, фольклорных законов. Магические мотивировки, фольклорные образы, народная фантастика — словом, весь эстетический материал у Амаду подчинен его основной художественной задаче — поискам такого угла зрения, который отражал бы мироощущение смешанного населения города, отразил бы его характерные особенности — оптимизм, страстный темперамент, азартный и искрометный артистизм. А главное, «праздничный» и творческий подход к жизни в самых разных ее проявлениях —

в магии, в искусстве, в любовном торжестве плоти, даже в кулинарии. Негритянская в своих истоках, у Амаду эта «генетическая» особенность уже принадлежит иному человеческому сообществу — «метисной» Бразилии.

Поэтому уже в ранних произведениях Амаду мир языческой стихии, негритянской магии и фольклора не представляется закрытым, непроницаемым для понимания людей иных рас, как это было, например, в «Экуэ-Ямба-О!» у Карпентьера. Отсюда отсутствие оппозиции по традиционному для латиноамериканской культуры принципу «варварство — цивилизация».

Эта оппозиция, уже на совершенно ином материале, прослеживается в творчестве другого бразильского прозаика — **Грасилиано Рамоса (1892—1953)**. В образе владельца фазенды Сан-Бернардо из одноименного романа (1935) писатель создает бразильский вариант «мачо», «стервятника». И «варварство» и «цивилизация» борются и уживаются в его душе, где готовность опереться на силу соседствует с гордостью человека, который «сам себя сделал». Конфликт романа перенесен в духовную плоскость, это история брака-поединка мужчины-собственника и женщины, которая и «варварству» и уродливому прогрессу стремится противопоставить вневременные человеческие ценности. Широкий диапазон художественных влияний — от «Кроткой» Достоевского до «Собственника» Голсуорси — не умаляет самобытности этого «очень латиноамериканского» произведения, наметившего направление, по которому пройдут многие мастера.

Человек и природа — излюбленный материал и телуристической прозы, и индеанистского романа, и художественно-философских рассказов Кироги. К нему обращается и Грасилиано Рамос. Создавая роман «Иссушенные жизни» (1937), Рамос опирался на опыт своего соотечественника Эуклидеса да Куньи, выпустившего в 1902 г. книгу «Сертаны». Исследование этой самой засушливой части северо-востока не было у да Куньи собственно художественным, оно носило художественно-этнографический характер. Но для потомков эта книга имела особое значение: в ней был обрисован «сертанежо» как национальный характер, в котором терпение и жизнестойкость слились с постоянным предчувствием катастроф. Обитатели сертанов живут в ежечасном страхе перед засухой, которая в буквальном смысле слова выжигает тысячи жизней, заставляет людей вновь и вновь сниматься с места, бросать хозяйство и утрюмыми беженцами тащиться по раскаленной степи в поисках воды и работы. Этот крестный путь всех сертанежо проделает в начале и в конце романа семья Фабиано («Иссушенные жизни»). «Пересохшие речки», «красноватая земля», усыпанная «выбеленными костями», неотступно следующие за изможденными переселенцами грифы становятся не просто фоном книги, но противниками

героев, символом зловещей, враждебной природы-судьбы. Понятия «злая судьба» и «жестокая природа» смыкаются, провоцируя человека на бессмысленный бунт, жест отчаяния.

Роман построен как серия внутренних монологов героев, потоков их «несобственно-прямой речи». Так достигается художественный эффект, основанный на противоречии между упованиями «иссушенных жизней» и объективной картиной, не оставляющей места для иллюзий.

Грасилиано Рамос и его современники не исчерпали тему сертана как своеобразной «кузницы» национального характера. Поднявшись на иную, более высокую ступень художественного обобщения, это сделал другой бразильский писатель — Жоан Гимараэс Роза, принадлежавший, впрочем, уже следующему поколению, поколению создателей «нового латиноамериканского романа»¹.

¹ *Литературу* см. после раздела «К "новому латиноамериканскому роману"».

ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Литература Франции

Во Франции переход к «постмодернистскому периоду» осуществлялся постепенно. В 1945—1968 гг. еще действовали мощные стимулы, исходившие из только что отгремевшего сражения с фашизмом, на переднем плане долгое время была литература ангажированная, тем более что национальное сознание политизировала и послевоенная нестабильность, и «грязные» войны во Вьетнаме (с 1946 г.) и Алжире, и обострение социальных противоречий, которое привело к баррикадам Мая 68-го. Самое наглядное тому подтверждение — феномен «ангажированного экзистенциализма», до крайности политизированное творчество Сартра.

Приметой послевоенного времени было значительное влияние марксизма, идеологии коммунистической партии, эстетики социалистического реализма. Политизация этого крыла литературы предопределялась прямой связью эстетики с политикой, а вместе с тем отражением той практики, которая обусловила видное место компартии во французском обществе: борьбы против фашизма, Сопротивления («партия расстрелянных»).

Под влиянием потрясших Францию событий писатели мыслили такими масштабными понятиями, как нация, народ, фашизм и антифашизм, классы и партии. Литература предельно социологизировалась, приковывалась к злободневному — не только проза, но и так называемая поэзия обстоятельств. Пережитое было столь значительным само по себе, что не нуждалось в обобщении; убеждали факты, и к точной их передаче в документах и свидетельствах, в дневниках и письмах стремились писатели. Хронике уподоблялся и роман, например, «Коммунисты» Арагона.

Послевоенная литература социалистического реализма — не только свидетельство о тогдашних политических сражениях, ушедшее в прошлое вместе с ними. К высшим достижениям французской поэзии XX в. принадлежат стихотворения, написанные Арагоном в годы войны, его послевоенные поэмы. «Продолжать Францию»

призывал он, ощущая себя в центре непрерывного живого потока, воссоздавая его и в своих статьях (о Курбе, Стендале, Гюго, Роллане и т. п.), и в своей поэзии со множеством аллюзий национальной истории, с образом Родины в ее центре. Арагон рассуждал о «национальном характере рифмы», о «рифме в 1940 г.»; виртуозно применяемые и развиваемые Арагоном формы национальной поэзии воспринимаются в боевой смысловой функции — функции Сопrotивления. «Любовь жива и Франция живет» — драма разлученных влюбленных иллюстрирует драму Родины, ввергнутой в пучину войны, защита любви знаменует созревание Сопrotивления (от сборников «Рана в сердце», 1941; «Глаза Эльзы», 1942, к боевой «Французской заре», 1944).

Послевоенные арагоновские поэмы — гигантское полотно современного мира («Глаза и память», 1954; «Неоконченный роман», 1956) и далекого прошлого («Одержимый Эльзой», 1963), исторических рубежей, ставящих лирического героя перед неизбежностью выбора, необходимостью осознать свое предназначение, свою ответственность за Любовь и за Историю.

В 1948 г. сборник «Политических стихотворений» опубликовал Поль Элюар. В 20—30-е годы Элюар был близок сюрреалистам, с Бретоном порвал в годы войны, став выдающимся поэтом Сопrotивления (сборники «Поэзия и правда 1942», «Лицом к лицу с немцами»). Приобщение к сиюминутным политическим задачам выводит поэта к «горизонту всех людей», открывает «себе подобных», их реальные трагедии, их стремление сделать мир лучше. Цикл стихотворений «Урок морали» (1950) построен как диалог добра и зла, смерти и несущей надежду жизни. Элюар не отдается во власть непосредственного чувства, сдержанный стих, простое, всему открытое, оголенное слово отражает стремление «сказать все», мужественно и честно донести правду, ничего не скрывая, поднимаясь от частного к всеобщему, но при этом делая самое удаленное и высокое близким, доступным, опытом каждого простого человека.

Не только словом сражался с оккупантами командир партизанского отряда **Рене Шар (1907—1988)**. Корни его поэзии также уходят в сюрреализм, от него Шар отходил мало-помалу, не порывая, однако, окончательно даже в годы войны, оставаясь поэтом герметичным, сложным, фиксирующим пограничные состояния сна и бодрствования. Начиная со сборника «Листки Гипноса» (1946), отразившего дух Сопrotивления, Шар строит свою поэтическую вселенную, афористически запечатлевая «одновременное присутствие» (название вышедшего в 1964 г. собрания стихотворений Шара) — присутствие обыденного мира в его естественном разнообразии, присутствие природы, первоначальной «наготы», проверяющей любое состояние человеческого духа, тем более что

состояния эти зашифровывались так, что видимо-простое оказывается крайне непростым, теряющим определенный смысл в нарастающем метафорическом ряду.

Крупным поэтом Сопротивления был **Пьер Эмманюэль (1916—1984)**. В подполье он был рядом с коммунистами Арагоном и Элюаром, разделяя свойственный их поэзии пафос борьбы и приобщения к «горизонту всех людей» (сборник «Свобода нас ведет», 1945). После войны этот пафос нашел себе выход в страстном религиозном гуманизме Эмманюэля, в стремлении противопоставить «катастрофе исторической» — «эпос духовный», свидетельствующий о прочной, извечной нравственной основе человеческого опыта, закрепленного в библейском мифе (большие поэмы «Вавилон», «Иаков» и др.).

Сен-Жон Перс (псевд. А. Сен-Леже Леже, 1887—1975) был далек от европейских фронтов — в 1940 г. он вынужден был эмигрировать в США, поскольку этот профессиональный дипломат был открытым врагом фашизма. Сен-Жон Перс создавал не сборники стихотворений, а большие поэмы, отражающие одновременно и опыт внутренней жизни, и жизнь внешнюю: сначала экзотические впечатления большого любителя путешествий («Анабасис», 1924) со множеством точных деталей и даже специальных терминов, в панораме вселенского бытия, в непрерывном жизненном потоке, потом — опыт Истории, бури социальные, противостояние стихиям, мужество и неизбежность человека, «мировую духовную энергию», ставшую героем этого необычного поэтического эпоса («Изгнание», 1942; «Ветры», 1946; «Ориентиры», 1957; «Птицы», 1962, и др.).

Поиски и дерзкие эксперименты, многообразие и богатство красок остаются признаками французской поэзии на протяжении всего XX в. Однако с уходом военного поколения ушло в прошлое то мощное дыхание, которое отличало поэзию первой половины столетия. К концу века положение поэзии существенным образом изменилось. Прагматическое «потребительское общество» ее отторгло, отодвигало на задворки. Но была в том вина и самой поэзии.

Крайне обострилась ставшая наследственной болезнь герметизма и самодовлеющего экспериментаторства, воспитывавшая в читателе восприятие поэзии как занятия для посвященных, для самих поэтов, не предполагающего контакты с человеком обыкновенным, с тем, что было предметом его забот. Нелегко найти отражение этих забот в поэзии, которая больше думала о языке как единственном своем объекте.

Правда, сохраняло свое значение особенное направление поэтического творчества, открыто демократическое и близкое жизни, — творчество шансонье, поэтов-песенников. Художественный уровень «авторской песни» достаточно высок, тем более что шансонье

объединяли эстраду с поэзией XX в., от Аполлинера до Арагона. Большую роль в развитии песни сыграл такой значительный поэт, каким был **Жак Преве́р (1900—1977)**. Сборники его стихов стали издаваться после войны — за «Словами» (1946) последовали «Истории» (1946), «Дождь и хорошая погода» (1955), «Всякая всячина» (1966) и др., но уже в 30-е годы они распространялись устно, как народная поэзия, переключившись на музыку, становились популярными песнями.

Поэзия Преве́ра напоминает о сюрреалистическом принципе «неожиданностей». И он соединяет несоединимое, эффектно монтирует различные временные и пространственные плоскости, вводит в поэзию «всякую всячину». Но такая техника определяется сатирическим пафосом Преве́ра, который вернул поэзии язык бунтующей улицы, пафос безжалостного разоблачения богачей, фашистов и милитаристов, старых и новых врагов французского народа, о котором поэт писал с нескрываемой симпатией.

В художественной прозе, в романе импульсы, исходившие из социальных бурь предшествовавшего периода, сказались с большой силой и действовали так или иначе на протяжении всей послевоенной эпохи. Война и Соппротивление стали тематическим источником и критерием раскрытия современности в жанре социального романа, ориентированного на прочные, авторитетные во Франции традиции. Символической фигурой хранителя традиций предстает **Андре Моруа (псевд. Эмиля Эрцога, 1885—1967)**, вслед за книгами о Шелли, Байроне, Шатобриане издавший после войны «В поисках Марселя Пруста» (1949), «Лелия, или Жизнь Жорж Санд» (1952), «Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго» (1955), «Три Дюма» (1957), «Прометей, или Жизнь Бальзака» (1965).

«Я провел часть своей писательской жизни вместе с Золя — изучал его творчество, создавал его образ. Его жизнь изменила мою жизнь», — писал **Арман Лану (1913—1983)**, автор книг «Добрый день, г-н Золя» (1954) и «Мопассан — милый друг» (1967). В своем романе «Майор Ватрен» (1956) вслед за Золя и Барбюсом Лану рисует войну через картины разгрома, гибели людей, через тяжелый солдатский труд. На узком участке сражения, на судьбе «бравого батальона» майора Ватрена писатель собирает всю проблематику «большой войны» — «странную войну», поражение армии, начало Соппротивления. Оставаясь верным принципу реализма — «человек никогда не бывает отделен от своей среды, он отражает мир внешний», Лану неизменно возвращался к теме войны. Вплоть до последнего своего романа «Прощай, жизнь, прощай, любовь...» (1977), в привычном жанре романизированной биографии воссоздающего образ Ролана Доржелеса, автора нашумевшего в свое время антивоенного романа «Деревянные кресты» (1919).

К теме войны приковано творчество **Робера Мерля** (род. в 1908 г.). К войнам различным — далекого прошлого, настоящего и будущего. Соответственно меняется жанр романов Мерля, при всех изменениях определяемый основополагающим принципом его творчества: «Я погружен в свою эпоху... я остаюсь обеспокоенным и встревоженным свидетелем нашего времени». Своей задачей Мерль счел возрождение романа политического, в разнообразных, современных модификациях.

Такой модификацией может быть хроника, строго документированный репортаж — роман «Смерть — мое ремесло» (1952) читается как исследование исторических предпосылок формирования чудовищного продукта фашизма и войны, коменданта концлагеря, человека, ставшего орудием уничтожения миллионов людей. В жанре, близком репортажу, выполнена и одна из последних книг Мерля — роман «Для нас заря не займется» (1986), роман о возможной будущей войне, документальная точность рассказа о которой обуславливается тем, что рассказ ведется с борта атомной подводной лодки.

Черты хроники и репортажа присущи и историческим романам Мерля (с 1977 г. он издавал серию романов о Франции XVI в., об эпохе религиозных войн) и роману «За стеклом» (1970) о Франции современной, о потрясшей страну весне 1968 г. Роман об одном дне в жизни Нантерского университета (22 марта) противопоставлен Мерлем «новой религии», согласно которой в романе не должно быть места ни повествованию, ни повествователю, ни герою, ни автору, — должен быть «антироман». В «реальности Нантера», предельно конкретизированной, ищет Мерль ответы на тревожные вопросы «сегодняшнего дня».

В «стиле документа» написан даже роман «Разумное животное» (1967), жанр которого писатель определял как «политико-фантастический», как трансформацию политического романа. Фантастическое здесь — в реальном, в плотной ткани социально-политической реальности, говорящие разумные дельфины — в реалистически описанном контексте еще одной войны, «холодной», как возможного начала третьей мировой. Изображается общество, заболевшее военным психозом, социальные, научные, моральные последствия этого заболевания.

Ученые внимательнейшим образом наблюдают за дельфинами — возникает естественнонаучный, «анималистский» аспект романа. Дельфины разглядывают людей — возникает аспект сатирический, он усиливается, когда дельфины начинают говорить, подражая людям. Он еще более усиливается, когда становится ясным, что за всеми следит секретная служба (место действия — США). Приводимые в романе документы, полицейские доклады — венец социально-политической системы, в основе которой слежка и страх.

Типические характеры в необыкновенных, «экспериментальных» обстоятельствах — таков реализм Робера Мерля. Невероятное у него вероятно, потому что действительно. Жизнь после взрыва атомной бомбы (весной 1977 г.), мало что от жизни оставившего, вернувшего человеческую историю к начальной точке, не сочиняется в утопическом романе «Мальвиль» (1972). Экстремальная ситуация не опровергает опыт истории, именно сообразно ее закономерностям развиваются события тогда, когда, как кажется, сама возможность развития поставлена под сомнение. И люди остаются людьми, начиная от героя-рассказчика Эмманюэля Конта, истинно возрожденческой фигуры.

Фантастична история гибели полноценных мужчин, захвата власти женщинами, сохраняющими общественно полезных представителей некогда сильного пола в специальных лагерях («Охраняемые мужчины», 1974). Превращение сильного пола в слабый и наоборот шокирует парадоксальностью, предоставляет неограниченные возможности для обыгрывания гротескных и комических ситуаций. Однако мир этой антиутопии столь же достоверен, как и утопический мир «Мальвиля», ибо в «экспериментальных» обстоятельствах воссоздается и исследуется фашизм в его социальной, психологической и даже биологической природе.

Еще более фантастична история полета в самолете, в котором нет экипажа, полета к несуществующему Мадрапуру («Мадрапур», 1976). Однако и в романе об этом полете фантастические обстоятельства — прозрачная аллегория «потребительского общества», жизни без смысла, бездумной, а значит, жизни людей обреченных, прикованных к своей судьбе. Смертельные угрозы исходят уже не только от атомных бомб и от фашизма — война приобрела экзистенциальный характер, стала сутью повседневного существования, быта этих отчужденных друг от друга эгоистов, погрязших в мелких дрязгах, в склоках, утративших способность к свободному выбору, к Сопrotивлению.

Тема Сопrotивления как «свободного выбора борьбы за освобождение» (по определению Сартра), не только в политическом, но и в нравственном содержании такого выбора, проходит через все перипетии послевоенной истории. Об этом — «Воздушные змеи» (1980), последний роман Ромена Гари (псевд. Кацева, 1914—1980), сражавшегося против фашистов в частях французской авиации, начавшего в 1945 г. свой творческий путь романом о Сопrotивлении «Европейское воспитание». Не все романы Гари о войне, в современной Франции происходят события двух самых знаменитых, опубликованных под псевдонимом Эмиль Ажар — «Жизнь впереди» (1975) и «Тоска царя Соломона» (1979). Однако исконная, органическая доброта героев этих произведений, активный гуманизм старой проститутки, приютившей обездоленных детей, и

старого фабриканта, организовавшего в Париже пункты помощи всем одиноким и страждущим, — даже биографически связаны с войной, с не уходящими в прошлое ее кошмарами (она едва выжила в Освенциме, он четыре года прятался в подвале).

В 80-е годы к военной тематике неожиданно обратилась Франсуаза Саган (псевд. Куорез, род. в 1935), та самая Саган, чьи романы («Здравствуй, грусть», 1954; «Смутная улыбка», 1956; «Любите ли вы Брамса?», 1959, и др.) в 50-е годы сыграли немалую роль в процессе «дезангажирования» литературы, освобождения художника от бремени ответственности. Из романа в роман фланировали персонажи, «свободные от элементарной морали» изнывающие от скуки, неприкаянные, «потерянные», но в конечном счете жизнью довольные, — как и сама романистка, смотревшая на мир глазами своих персонажей.

Своей жизнью, своей любовью вполне довольны и героини романа «Поневоле» (1985), хотя война в разгаре, Франция оккупирована. Своим делом пытается заниматься в том же 1942 году героиня романа «Рыбья кровь» (1987), снимающий очередной фильм знаменитый режиссер. Однако отстранение невозможно — война добирается до «дезангажированных» героев, гибнут самые близкие и дорогие им люди. «Поневоле», не из идейных побуждений, но подчиняясь обстоятельствам, признав неизбежность и нравственную целесообразность выбора, они действуют: один из них избирает Сопротивление, другой — месть и самоубийство.

Тем самым эти новые героини Саган оказываются дальними отпрысками героев Жан-Поля Сартра, совершившими подобный выбор в тех же обстоятельствах почти полвека тому назад. Непреходящая весомость такого выбора подтверждается написанным Франсуазой Саган в 1980 г. «Любовным письмом Ж.-П. Сартру». В этом письме Сартр предстает примером, единственным справедливым и честным человеком эпохи («...мне его недостает», — сознается Саган).

Вторая мировая война, по словам Андре Мальро, превратила смерть в судьбу, сделав проблематичным выживание всего человечества. Поэтому война не могла быть просто темой, она влекла существенную перестройку сознания, обострила онтологические проблемы, общие проблемы бытия. Закономерно выдвигание на передний план притчевых форм, «романа идей», соединяющего философскую проблематику с проблемами конкретно-историческими, политическими. Соединение, в классическом варианте осуществленное «ангажированным экзистенциализмом» Сартра и Камю.

Веркор (псевд. Брюллера, 1902—1991) в особую группу выделял тех писателей — в ней он объединял себя с Сартром, — которые «отражают проблемы нашего времени наряду с проблемами, воз-

никшими перед человеком во все времена». Веркор искал некое «общее основание» человека, его «природу», что определило жанр философской притчи, своеобразную фантастику романов этого писателя. Однако первоначальный импульс размышлений Веркора был конкретным, признаком человека он считал отказ от покорности, осознание ответственности, способность к Сопrotивлению — знаменитой стала повесть Веркора о Сопrotивлении «Молчание моря» (1942).

Война, фашизм поставили перед Веркором главный для него вопрос, что есть человек, и он отвечал на него, осмысляя опыт войны (романы «Оружие ночи», 1945; «Сила света», 1951) и послевоенных политических сражений («Гневные», 1956) — и одновременно создавая исключительные, «экспериментальные» ситуации, проверяющие человека: в романе «Неестественные животные» (1951) человек сближается с обезьяной, в романе «Сильва» (1961) — с обернувшейся женщиной лисицей. Измерением человека оказывается любовь к этому странному существу, стремление познать, пробудить разум — одновременно из человека в животное превращается приятельница рассказчика, которая наркотиками гасит свой разум, любовь к жизни, к знанию.

В романе «Квота, или Сторонники изобилия» (1966) Веркор вновь «ставит опыт», исследует человека как такового, создавая универсальную ситуацию (место действия — вымышленная республика Тагуальпа), однако «универсальная этика» прикладывается к определенному, «потребительскому» обществу: человеческое стирается в процессе превращения всех и каждого в унифицированные придатки торговли, в процессе «американизации», т. е. кренинизации общества, занятого куплей-продажей как единственным содержанием жизни.

Однако вновь и вновь Веркор возвращался ко времени войны, к Сопrotивлению, ибо там критерии оценок, там определение человечности, единственно надежное, непреходящее. Эти критерии дают окончательную оценку жизненному пути поэта Фредерика Леграна, исповедь которого воссоздается в романе «Плот медузы» (1969). Он был бунтарем, подобно Рембо, которым зачитывался; он порвал со своей семьей, как Жак Тибо, ушел к беднякам, сборник его стихов «Плот медузы» закрепил за ним славу бунтаря, — но в глубинах его памяти сокрыто напоминание о некогда совершенном предательстве, о том, что не он, а любившая в нем бунтаря девушка избрала Сопrotивление и нашла смерть в борьбе.

Воспоминание о людях, которые, оказавшись в воде после торпедной атаки, делом своей чести считали доплыть, продержаться до победы, придает силы моряку, упавшему в воду, сражающемуся со смертью во имя жизни и любви (роман «Следы на воде», 1972). Для современной молодой девушки война, Сопrotивление — не

более чем «рассказы стариков» (роман «Волчий капкан», 1979). Но оказалось, что «все там», вся ее жизнь «оттуда», потому что там и зло, и добро, там борцы, и там предатели, и все это имеет продолжение сегодня.

Устойчивость и жизнеспособность традиционных повествовательных форм обуславливалась также жизнеспособностью семейного романа. Многотомные циклы были отодвинуты на второй план, однако существование их не прекратилось, в 40—60-е годы появился 4-томный роман Филиппа Эриа (псевд. Пейеля, 1898—1971) «Семья Буссардель», 3-томный роман Мориса Дрюона (род. в 1918 г.) «Конец людей», 3-томный роман Анри Труайя (псевд. Льва Тарасова, род. в 1911 г.) «Семья Эйглетьер» и др. Семейная хроника раздвигала свои границы, расширяла тематику. Исключительная популярность, например, Анри Труайя объясняется традиционно привлекательной для французского читателя русской темой: он опубликовал 5-томный роман о декабристах «Свет праведников», трилогию из эпохи наполеоновских войн «Москвич», книги о Пушкине, Лермонтове, Достоевском, Толстом и многое другое.

В трилогию «Семья Резо» собрал три семейных романа, написанные в разное время, Эрве Базен (псевд. Жана Пьера Эрве-Базена, 1911—1996). Успех романов Базена в немалой степени объяснялся тем, что писатель отошел от застывших форм семейной хроники, будучи, однако, последовательным приверженцем реализма и почитателем классической литературы, Бальзака, Золя. «Гадюка в кулаке» (1948), «Головой о стену» (1949), «Встань и иди» (1952) и другие романы Эрве Базена рисуют кульминационный момент семейных историй, столкновение поколений, молодежный бунт, восстание детей против отцов и матерей, неодолимую потребность в свободе и необузданные, анархические проявления этой потребности.

В дальнейшем Базен сохранил интерес к «анатомии» семьи («Анатомия одного развода», 1975), однако в памятном 1968 г. заявил, что завершает первую фазу своего творчества, «слишком узкую». От жизни семьи — к жизни общества: в романе «Счастливы с острова Отчаяния» (1970) обитатели далекого острова вынуждены после извержения вулкана переселиться в Англию, и глазами этих «простаков» писатель оценивает «потребительскую цивилизацию», которая при всех преимуществах технических достижений потрясает бесчеловечностью, торжеством стандартов во всем, тотальной враждебностью, безжалостной конкуренцией. «Простаки» решили вернуться назад, к природе.

«Зеленой церкви», природе желает принадлежать странный персонаж из романа Базена «Зеленый храм» (1981). В лесу был обнаружен обнаженный мужчина, вызвавший смятение в обществе, для которого человек отождествляется с его документом и правом на

жительство, с его собственностью. А этот владеет только флейтой, живет без имени, вне социальной классификации, вне правил — свободный, как лесные звери.

Право человека на свободу, на любовь, истонное и вечное, сталкивается с бесчеловечностью общества, подавляющего личность, — в романе «Огонь пожирает огонь» (1978) влюбленные соединяются, обручаются в тот момент, когда в Чили свою власть устанавливает фашистская хунта. Любовь героев Базена по дальним ассоциациям восходит к драме Ромео и Джульетты Шекспира, оставаясь символом добра и красоты, но гибель героев, расстрелянных фашистами, напоминает не о семейных распрах, а о социальных трагедиях XX в.

Французская культура после второй мировой войны откликнулась на прозвучавший в начале века призыв Ромена Роллана к созданию «народного театра». Начало было положено выдающимся режиссером Жаном Виларом, который летом 1947 г. в папском дворце Авиньона, под открытым небом, при большом стечении народа осуществил театральные постановки, положившие начало ежегодным фестивалям. Вилар развернул сражение за новый театр, который смог бы «идти в ногу с социальными переменами». Ставил Вилар классику по преимуществу, но дух Сопротивления, вкус к героическому просматривался в Авиньонских фестивалях.

Вслед за этим развернулось движение «театров предместья». В предместьях Парижа, в его рабочих районах были открыты театры, поставившие дерзкую задачу — быть театрами для тех, кто отрезан от театров своим общественным и материальным положением, театрами для народа. Новые задачи заставили изменить представление о деятельности театра, его общественной роли, критически оценить состояние французской культуры, ее соответствие «социальным переменам». «Все старое устарело» — в такой крайней форме деятели «театров предместья» выражали потребность в соответствующем, новом репертуаре, не считая классику пригодной для их целей.

На эту потребность ответила «политическая драма». Среди видных представителей «антидрамы» был Артюр Адамов (1908—1970). В конце 50-х годов он отказался от «схематизирующей, упрощающей догмы» абсурдизма и начал писать политические пьесы, следуя примеру Брехта. В 1963 г. в предместье Парижа Сен-Дени была поставлена пьеса о Парижской Коммуне «Весна 71-го». Адамов по-брехтовски обнажил смысл происходящего на сцене, превратив в действующих лиц саму Коммуну, Французский банк, Национальную ассамблею, а также Бисмарка, Тьера и т. п. Условность соответствующих частей драмы, «театра марионеток», соседствует с «картинами», где действуют «рядовые» участники

исторических событий в правдиво воссозданных обстоятельствах их жизни.

В «Святой Европе» (1965) вновь действуют Император, Папа и прочие персонажи, символизирующие «святое семейство» правителей Европы во все времена, воссоздание которых не составляет труда для Адамова, фантазия его не знает границ. Персонажи пьесы «Off limits» (1969) словно бы первые встречные, примечательные только тем, что они наркоманы. Но и все остальные в этой Америке — в пьяном угаре кровавой войны во Вьетнаме. Изменяя средства сатирического раскрытия темы, Адамов «американизирует» стилистику этой пьесы с помощью напоминающих стихи «битников» речитативов и «хэппенингов», как бы не запланированных, попутно возникающих сцен.

Влияние брехтовского «эпического театра» ощутимо и в драматургии Армана Гатти (род. в 1924). Он примыкал к Сопротивлению, был заключен в концлагерь — о концлагерях, о сохранении даже там достоинства и способности к борьбе написаны первые пьесы Гатти. В первой из них — «Ребенок-крыса» (1960) — среди двенадцати безымянных персонажей есть и покойник, участвующий в этой драме как свидетель того, что в лагере произошло. О смысле происходящего сообщается на специальных экранах, в песнях («зонги» Брехта). Применяя технику кино, Гатти в пьесе «Воображаемая жизнь мусорщика Огюста Г.» (1962) в одно мгновение показывает весь путь героя, умирающего после расправы полиции с забастовщиками: семь разноцветных экранов, загораясь поочередно, создают динамичную и драматическую картину, апеллирующую к зрителю, к его активному восприятию жизненной драмы простого мусорщика.

Еще более активизируется зрительное восприятие в пьесе «Общественная песнь перед двумя электрическими стульями» (1964). Не Сакко и Ванцетти и не их казнь на электрических стульях изображается в этой пьесе Гатти, а спектакли на эту тему, которые поставлены в разных городах Европы и в США, зрители, которые одновременно эти спектакли смотрят. Плоды воображения тотчас реализуются, зрители превращаются в персонажей, проигрывающих, повторяющих драму казненных. Та же открытая композиция в пьесе «13 солнц улицы Сен-Блэз» (1968) — каждый из тринадцати персонажей воображает реакцию солнца на уничтожение старых улиц Парижа и приглашает зрителя продолжить эту увлекательную игру.

«Театры предместья» сделали смелую попытку создать новый театр и новую драму, отказываясь от традиционной условности, от иллюзии жизнеподобия, от приемов «литературных», которые заменяются приемами кинематографа, журналистики, репортажа. Однако в атмосфере Мая 68-го под влиянием резкой политизации

возобладали заложенные в эстетике народного театра тенденции левачества, разрушающие искусство.

Политический театр как крайнее проявление ангажированности противостоит другой крайности — антитеатру, венчающему процесс деполитизации французского искусства. Процесс этот развернулся немедленно по завершении войны и сказался прежде всего в дегероизации войны, в дегероизации Сопrotивления, компрометации этого социального и нравственного ориентира послевоенной литературы. В 1950 г. был опубликован роман **Роже Нимье (1925—1962)** «Голубой гусар», для героя которого, французского гусара, война — это «пять лет грязной истории», прикрытой затем флером «полубезумного Сопrotивления». Выдвинулось «потерянное поколение», поколение «гусар», бравировавших своим цинизмом, индивидуализмом, своей вызывающей «деангажированностью». Дух «потерянных» отразила, а в силу своей популярности и сформировала «гусарство» Франсуаза Саган. Травмированные послевоенным кризисом, глубочайшими разочарованиями «потерянные» предпочитали «жить, чтобы терять время».

Симптомом времени было возвращение в литературу Селина. Луи Фердинанд Селин (псевд. Луи Дегуша, 1894—1961) приобрел в 30-е годы скандальную известность публикацией романов «Путешествие на край ночи» (1932) и «Смерть в кредит» (1936). Крикливый анархизм, демонстративная развязность, эстетизация непристойностей, язык улицы, сквернословие — все это стало признаками обличительных произведений Селина, брошенных в лицо обществу, как площадное ругательство. К этому добавился вызывающий антисемитизм, а затем и профашизм.

В «военной трилогии» Селина — «От замка к замку» (1957), «Север» (1960), «Ригодон» (1969) — возникают факты биографии автора, бегство из Франции в Германию в 1944 г., переезд в Данию, где гитлеровцы еще держались, арест после их разгрома. Вернулся Селин во Францию после амнистии в 1951 г. Никаких связанных историй в трилогии нет, есть прямая речь, монолог автора, развернутый в три огромные книги. Этот монолог призван сокрушить роман доселиновский, опровергнуть претензии на выражение идей, на связность, на «порядок», которому Селин противопоставляет вопиющий беспорядок. Романы Селина — политические памфлеты, в которых, помимо тех или иных политиков, кроме «никотинизированного» «потребительского» современного мира, автор сводит счеты со всеми, с человечеством, смешивая всех с грязью и тем самым реабилитируя себя.

Абсурдный мир нашел себе адекватное выражение в «театре абсурда». В 1950 г. в Париже была поставлена пьеса Ионеско «Лысая певица», тогда же появились и первые «антипьесы» Артюра Адамова. **Эжен Ионеско (1912—1994)** называл свой театр «антитематическим,

антиидеологическим, антиреалистическим», противопоставил его всем вариантам театра «ангажированного», сурово судил Брехта и Сартра. «Никаких идей», — заявлял Ионеско, постоянно, однако, напоминая о своих идеях абсурдности, бессмысленности мира, о хаосе, перед которым человек бессилён, обречён. «Обозначать ничего не говорящими словами вещи, о которых ничего нельзя сказать» — вот задача «театра абсурда».

В первых пьесах Ионеско такая задача выполнялась буквально. В «Лысой певичке» действующие лица говорили чепуху под аккомпанемент часов, которые били сначала семь часов, потом три часа, затем молчали, били, что вздумается. Часы потеряли способность измерять время, потому что время как категория объективная потеряло смысл вместе с внешним миром, утратившим реальность. Слова словно срываются с цепи, поскольку их не сдерживает никакая объективная существующая действительность. В «Стульях» (1951) «действительность», т. е. появляющиеся на сцене персонажи, — согласно авторским указаниям — должны казаться предельно нереальными, тогда как персонажи, остающиеся невидимыми, создавать впечатление абсолютно достоверных, впечатление заполнившей сцену толпы, через которую невозможно пробраться.

«Поскольку современный мир находится в состоянии распада», писал Ионеско, на сцене должен воцариться распад тотальный, распад и слова, и действия, и характеров, и обстоятельств, драматургических жанров и стилей. Начальная стадия «театра абсурда» возвращает к скандальным дадаистским и сюрреалистическим спектаклям 10—20-х годов.

Позже прямолинейное воспроизведение абсурда в абсурдном тексте сменится изображением абсурдного мира, напоминающим об экзистенциализме, который и был философским ориентиром Ионеско. На этой стадии особенно очевидным становится то, что фарсы Ионеско пародировали социальное бытие, лишённое смысла, низведенное до уровня механических действий, пародировали торжество речевых штампов и тотальной унификации в «потребительском обществе».

В «Носорогах» (1959) рассказывается о странном превращении жителей некоего населённого пункта в носорогов, что всем представляется делом нормальным и естественным, даже желанным в силу обесценивания всего человеческого. Эту трагикомедию можно прочитать как сатирическое разоблачение фашизма и тоталитаризма, но сам Ионеско предупреждал, что метит в «человека вообще», что разоблачал он «идеологию и историю». Также и трагикомедия «Король умирает» (1962) — не только о Пятой республике, не только о дряхлеющем Шарле де Голле, но о человечестве, подверженном смерти, поражённом неизлечимой немощью, о самой реальности, которая исчезает вместе с королем в момент его смерти, растворения

в небытии. Торжество смерти, истребление всех и вся демонстрируется и в сочиненной истории гибели города («Игры в резню», 1970), и в переделке Шекспира («Шекспир — родоначальник театра абсурда»), всех его героев делающей подлыми и кровожадными («Макбет», 1972).

Франко-ирландский писатель **Сэмюэль Беккет (1906—1989)** писал сначала по-английски, затем, после переселения в Париж (в 1938 г.), и на английский, и на французском языках. В его романах («Мёрфи», «Моллой» и др.) формировалась основополагающая идея — «нет ничего более реального, чем ничто», — которая реализуется в «антидрамах» Беккета, последовательно и целеустремленно демонстрирующих разрушительную силу этого «ничто».

В прославившей Беккета пьесе «В ожидании Годо» (1953) действие сводится к ожиданию некоего Годо, а характеристика «бездействующих лиц», Владимира и Эстрагона, целиком этим состоянием исчерпывается, так как они ничего не помнят, ничего не знают, ничего не умеют. В пьесе «Конец игры» (1957) родители Хамма сидят в мусорных ящиках, напоминая о себе требованием каши, а Хамм и Клов с трудом говорят, пытаясь выразить свое состояние, реализоваться в самых элементарных проявлениях своих то ли еще не оформившихся, то ли уже деградировавших организмов.

Полна жизни и даже очарования героиня «антидрамы» «О, прекрасные дни!» (1963), ей возвращен дар слова, но ничего более не дано: ее медленно поглощает земля, в первом акте она увязла по пояс, во втором — по шею, но ее рука тянется не к револьверу, а к гребешку, ибо наступил очередной «прекрасный день». В небольшой «Комедии» (1966) персонажи — две пронумерованные женщины и мужчина — почти утрачивают способность говорить, не обретя, впрочем, и качества лиц «действующих»: они высовываются из кувшинов и нечто произносят, когда на них падает луч света, а в темноте погружаются в небытие.

Поскольку Беккет не рассказывал о мире абсурдном, не изображал его, но выражал «ничто» в адекватных формах, распад стал не только характеристикой героев, но и качеством самой драматургической формы. Беккет был очень последователен, «ничто» давало о себе знать в каждом новом произведении, терявшем признаки определенного жанра и даже литературного рода, — Беккет писал некие «тексты», фрагменты скорее прозаические, нежели драматургические, коль скоро речь угасала, приближалось безмолвие, как и бездействие. Оставалась лишь возможность описания неких состояний, которые безуспешно пытаются реализоваться, кишение каких-то масс, абстрактных тел, возникающих и исчезающих, посреди пустоты, обесцвеченного космического пейзажа — «воображая воображаемое в такой же химерической темноте, как и другие химеры».

К середине 50-х годов на передний план выдвигается «новый роман» — или «антироман», по тому определению, которое подобному роману дал Сартр в предисловии к роману Саррот «Портрет неизвестного» (1947). Группа весьма различных писателей — неизменно настаивающих на этом различии — почти одновременно выступила с категорическим отрицанием традиционного романа, потребовав отказа от персонажей, от обыкновения рассказывать «истории» («школа отказа»). А главное — от «ангажированности», от социальной ответственности и идейности: Саррот уверяла, что романы ее «ни о чем», Роб-Грийе писал, что искусство «не выражает ничего, кроме самого себя» и что художник создает свой мир «из ничего, из пыли», Симон напоминал, что «пытается организовать хаос» и т. п. Все эти размышления в конечном счете проистекали из экзистенциалистского переживания абсурдности мира, из ощущения тотального распада, предоставившего романисту только куски, фрагменты реальности, субъективно komponуемые.

И все же «новый роман» 50-х годов — как и «абсурдный театр» — был своеобразной формой отражения реального бытия, хотя бы в границах, очерченных осознанием «безмерности незнания» и желанием «организовать хаос» по законам искусства. Он был формой абсолютизации и одновременно пародирования, иронического травестирования стереотипов современного сознания. Содержательные функции «нового романа» обрекали его эстетику на очевидную противоречивость и предопределили динамику творческой практики «новых романистов».

Натали Саррот (урожд. Н. Черняк, 1902—1999) назвала «тропизмами» (первая книга писательницы — «Тропизмы», 1939) первоначальную психическую «вибрацию», изначальную духовную субстанцию, которую должен фиксировать писатель. Она сугубо индивидуальна, принадлежит лишь данному «я», «не имеет имени», а значит, не может быть воплощена в персонажах. Роман возникает в подсознании и адекватно должен передавать эти «тончайшие движения, едва различимые, противоречивые, затухающие», эти «скользящие, легкие тени, игра которых и составляет невидимую основу человеческих отношений и суть нашей жизни». Само собой разумеется, в свете такой задачи Саррот сочла искусство Льва Толстого всего лишь «мертвым музеем», и даже попытки Достоевского передать «скрытые движения» расценила как «примитивные» (книга эссе «Эра подозрения», 1956).

Сартр в предисловии к «Портрету неизвестного» указал на близость «тропизмов» экзистенциализму. Действительно, «новая психологическая материя», которую Саррот пытается уловить и передать в естественном, не искаженном социальным существованием виде, противопоставляется этому существованию, банальной внешности бытия. На этой основе возникает конфликт.

Уже в «Тропизмах» безликие участники этого конфликта были, с одной стороны, носителями унифицированного, клишированного внешнего мира («они»), с другой — подспудной, запрятанной, но вырывающейся, как лава, субъективности, «подлинности» («она»). Рассказчик в романе «Портрет неизвестного» — это некий «взгляд», который пыгается уловить реальность «тропизмов», пройдя через оболочку видимости, через тот мир, где все классифицируется согласно нормам социального существования и застывает в мертвых формах общепринятого.

В романе «Золотые плоды» (1963) на уровень истинной драмы Саррот поднимает сопротивление «я» натиску «других», поводом для которого оказывается обсуждение только вышедшей книги под названием «Золотые плоды». «Другие» — уже не безликие «все прочие», а представители вполне определенной парижской литературной среды. Здесь на голос страстей, на жажду истины принято отвечать «мелкой денежкой» прописных истин и общепринятых мнений. Голос, вопрошающий, «нравятся ли вам "Золотые плоды"», звучит, как голос вопиющего в пустыне, в жестоком и равнодушном мире, готовом смять редкого смельчака, который пойдет наперекор общепринятому. За местоимением «она» скрывается процесс рождения своего мнения, сугубо индивидуальный акт внутреннего излучения, прорыва искренности и доброты из глубин подсознательного. Такой же конфликт творчества и общества, «других» — в романе «Между жизнью и смертью» (1968). Роман этот — подлинная декларация асоциального искусства: «ничего общего не иметь с другими... не считаться ни с кем...» «Он», художник, отбивается от всех и вся, прислушиваясь только к себе, ожидая, «когда наметятся эти неуверенные передвижения, эти свертывания... биения, некая пульсация...». Только там возникают слова истинные, на этой границе жизни и смерти, тогда как слова «других» грязны, затерты, захватаны. Об экзистенциализме напоминает одержимость художника свободой, условие которой — освободиться от взгляда «других», превращающих «я» в персонаж, отцепиться от этих клейких, навязчивых взглядов и мнений, классифицирующих и унифицирующих.

При всех декларациях Натали Саррот в 70-е годы стало очевидным, что в абстрактных словесных полотнах, ею нарисованных, проступали очертания коллизий современного мира. В романе «Вы слышите их?» (1972) драматизм нагнетается вокруг как будто незначительного повода — статуэтки, которую внимательно рассматривают и о которой спорят с исключительным ожесточением. Ожесточение определяется непримиримостью двух групп, двух социально-психологических установок. В одной группе — «старички», те, кто более всего ценит благонравие и благопристойность, устойчивость и надежность, кто «нормален», законопослушен и предан традициям.

Другая группа — «молодые», непочтительные; в их веселом смехе звучит вызов, он дерзок и разрушителен. Такая же расстановка сил в романе «...говорят глупцы» (1976), где «этикетку» приклеивают по своему обыкновению «они», хранители общественных и семейных устоев, приклеивают тому прорыву молодости сквозь коросту норм и правил, который угрожает «порядку» и «покою».

В автобиографической книге «Детство» (1983) «тропизмы» утратили свою функцию интерпретации действительности, остались рудиментарной особенностью повествовательной манеры романистки, впервые, черта за чертой, рисующей своего «персонажа», — им является сама Саррот в детстве, сначала в России, затем во Франции, куда перебрался отец, тогда как мать осталась в Петербурге.

С творчеством Алена Роб-Грийе (род. в 1922 г.) связано понятие «шозизма» (*фр.* chose — вещь). В статьях о «новом романе» («За новый роман», 1963) он писал, ссылаясь на Хайдеггера: «Мир просто-напросто есть ... вокруг нас присутствие вещей». Напоминая о Сартре, о его «Тошноте», Роб-Грийе употреблял понятие «излишний» применительно к значениям, которые прикладываются к единственно существенному, реальному — к «объектам». В этом культе «вещей» — крайняя степень «дезангажированности», освобождения искусства от значений и целей. Кроме одной цели — «создавать новую форму».

Неонатурализм Роб-Грийе отличается от классического натурализма тем, что, отменяя значения, объективный смысл, он оставляет «я» художника наедине с «вещами», и это «я» заполняет образовавшуюся пустоту своей ничем не ограниченной свободой. Свободой «взгляда» («школа взгляда»), «моей» точки зрения как единственного «организатора» вселенной. Предельная объективность воссоединяется у Роб-Грийе с крайней формой субъективизма. Он напоминал, что все «вещи», весь мир романа — содержание его сознания, которое по своей воле, произвольно монтирует фрагменты реальности, а результаты субъективного монтажа и называются романом.

Читателю трудно избежать искушения прочесть роман «В лабиринте» (1959) по традиции, т. е. проследить историю персонажа, этого солдата, который бродит по лабиринту незнакомых улиц, посещает кафе, какую-то квартиру, потом умирает в госпитале. Все это в романе Роб-Грийе есть, но всего этого и нет. В лабиринте оказывается не только заблудившийся в трех соснах солдат — в лабиринте оказывается читатель, в лабиринте потерявший смысл, абсурдной действительности. Слагаемые построенного Роб-Грийе лабиринта описаны натуралистически дотошно, но в целом соединяются по случайности, по каким-то ассоциациям, повинувшись чьей-то воле, какому-то «взгляду».

Роб-Грийе использует прием повторения, дублирования, зеркального отражения. Повторяясь, «вещи» себя опровергают, в зеркалах теряется реальность, в бессмысленном круговращении нет ни начала, ни конца, утрачена хронология вместе со смыслом и значением. Картины в романе оживают, а «живые» уподобляются нарисованным и так же легко стираются, вновь возникают и исчезают, так и не обретя статуса персонажа.

В 60-е годы Роб-Грийе обратился к кинематографу — выступил в роли сценариста, автора «кинороманов», а затем и режиссера. И эффект присутствия «вещей», и роль «взгляда», и всемогущий монтаж — все это реализуется киноискусством, идеальной сферой приложения эстетики Роб-Грийе. Фильм «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) Алена Рене и Роб-Грийе был объявлен революцией в кино, «царством абсолютного субъективизма». Экран заполнен «вещами», зримо и навязчиво присутствие мраморных лестниц, мощных колонн, статуй и застывших человеческих фигур. Однако, комментируя фильм, Роб-Грийе предупреждал, что все «происходит в чьей-то голове», «герои не имеют ни прошлого, ни будущего, ни сути; это всего лишь фикция» — всего лишь кино, которое создается зрителем и которому ничто не предшествовало. Поэтому нет никакой возможности ответить на возникающие вопросы: что собственно происходит? было ли на самом деле что-нибудь в прошлом году в этом Мариенбаде и был ли сам этот прошлый год? вспоминается ли все это или сочиняется Неизвестным, автором, зрителем? Роб-Грийе не советовал искать ответы, предупреждая, что все вопросы «не имеют смысла».

С момента обращения к кино произведения Роб-Грийе перенасыщаются клишированными образами. Та самая банальная поверхность, через которую к сути пыталась прорваться Натали Саррот, эстетизируется мэтром «нового романа». Совершенно справедливо Роб-Грийе считал клише характерным признаком современного общества: «философия сегодня — на улице, в витринах, в моде, в рекламе». Приемы клишированной «массовой» культуры пародируются и одновременно абсолютизируются в одномерных, «плоских» образах. Поставленный Роб-Грийе фильм «Трансевропейский экспресс» (1966) — это «кино в кино», образец экспериментального кино, но главным его «измерением» Роб-Грийе называл «измерение эротическое».

Роман «Проект революции в Нью-Йорке» (1970) открывается сценой изощренных попыток, как оказывается, воспроизводящей текст детективного романа. Затем подобные сцены множатся, лишая возможности судить, что текст, а что «на самом деле». Написаны они с таким вкусом, что можно говорить о модернизированном «шозизме», все приемы которого направлены на создание китча для снобов. Приемы при этом бесконечно повторяются, как и темы

«масс-культуры». Как бы ни уверял Роб-Грийе, что структура «киноромана» «Прогрессирующие скольжения наслаждения» (1974) подчинена «уничтожению смысла», роман читается как холодная эротическая игра, смысл которой столь же очевиден, как в любом порнографическом произведении.

Игра в приемы делает роман «Джин» (1981) сверхсложным, но это всего лишь игра, затеянная по заказу одного американского университета для создания пособия по употреблению глагольных форм французского языка. К самому Роб-Грийе можно обратиться его признание в том, что «новый роман» наплодил дурных учеников. Это признание было сделано в книге «Возвращающееся зеркало» (1984), в которой он также признался в особом удовольствии, которое испытывает, используя в этой книге традиционную форму автобиографии, — как и Саррот в книге о своем детстве.

Клод Симон (род. в 1913 г.) превратил в фрагменты лишенного смысла, распавшегося мира даже факты своей собственной биографии, свое участие в мировой войне. В романе «Дороги Фландрии» (1960) клочками, фрагментами восстанавливается история капитана-кавалериста, попавшего в засаду после разгрома его эскадрона на дорогах Фландрии, плен, гибель героя. Симон называл принцип построения своих романов «чувственным», в поток сознания вовлекается все, и мир внутренний, и мир внешний, описываемый с такой же натуралистической дотошностью, как и у Роб-Грийе. Все рассыпается — от армии, потерпевшей поражение, до языка романа, до фразы, которая дробится, разваливается, до знаков препинания, причудливо рассыпающихся по тексту. Все повторяется, взаимоотражается — и становится прозрачным.

За картинами последней войны приоткрываются сражения прошлых лет, досконально воспроизводимые сцены дождя, мрака, боя множатся, превращая и настоящее, и прошлое в бездну, которая все поглощает — не только так называемых героев, но и так называемую реальность. Эта бездна поглощает Историю с ее претензиями, легендами и мифами. Снимается героический налет с предка, олицетворяющего эпоху Революции, просветительского Разума. Выстрел стопятидесятилетней давности звучит как выстрел, убивший сегодня капитана-кавалериста.

Клод Симон предупреждал, что ничего не выдумывает, что все у него реально, все автобиографично. Однако он «продолжал ставить под сомнение обманчивые принципы причинности, хронологической связи, господствующие в традиционном романе»; с «сомнительным реализмом» он звал покончить раз и навсегда, с претензией на «выражение смысла», на поиски «чего-то» за словами, за текстом. Ссылаясь на Достоевского, на невозможность однозначных оценок его героев, Симон писал, что роман сеет сомнение, внушает идею многозначности, а не идею значения, смысла.

Комментируя свой роман «Урок вещей» (1975), Клод Симон признавался в том, что, лишь завершая его, понял, чем занимался, — развивал коннотации слова «падение», изображал последовательно падение стены, падение бомбы, падение женщины без всякой иной связи между каменщиками, солдатами, прохожими. Все было сказано Марселем Прустом, полагает Симон, коль скоро он свою творческую лабораторию сводил к наращиванию ассоциаций, вызываемых любым зафиксированным образом. Коль скоро текст не претендует на то, чтобы нечто сообщать, раскрывать некий смысл, все образы, все темы равнозначны.

Бесконечные, «прустовские» фразы в романах Симона вбирают в свой поток все, что попадает на пути, так называемое важное и так называемое неважное, эпизод, сцены, обрывки разговоров, различные «вещи», реплики, отдельные фразы и слова. Множатся скобки, скобки в скобках, так как все время нечто уточняется, дополняется, подправляется чьим-то сознанием, которое, однако, не индивидуализируется, не соотносится ни с какой определенной личностью. Тем не менее тема войны проходит лейтмотивом через всю эту мозаику.

К войне Симон вернулся в романе «Георгики» (1981). История дробится, распадается на мгновения, время отмеряет не столько движение вперед, сколько рывки вспять, круговращение на том историческом пространстве, на котором пересекаются уловимые события Французской революции XVIII в., испанской войны 30-х годов XX в., второй мировой войны. Различимые с трудом, ибо все происходит одновременно, все движется параллельно; «он» голосует за смерть короля, и тут же некий «он» отступает по равнинам Фландрии от немцев и сражается в Испании. Все войны — «грязные», все войны — грязь и холод, Время и История заслоняются неизменностью, извечностью движения эскадрона по всем дорогам, во все времена, движения в никуда, навстречу гибели, навстречу разгрому.

А тот, который как член Конвента голосовал за смерть короля, был членом Комитета общественного спасения, генеральным инспектором артиллерии, — пишет воспоминания под возню воробьев, и письмами о выращивании картофеля завершается вся эта перенасыщенная кровавыми битвами история.

В 1960 г. в Париже вышел первый номер журнала «Тель кель» («Такой, какой»), объединивший в группу следующее поколение «новых романистов» — «новых новых романистов». Вначале они ориентировались на старшее поколение, особенно на Роб-Грийе, однако и «новый роман» 50-х годов показался им недостаточно «новым», слишком традиционным. «Новые новые романисты» были захвачены тем увлечением структурализмом, которое стало приме-

той 60-х годов — приметой нового этапа «дезангажированности». Властителем их дум стал парижский профессор Ролан Барт.

К этому времени **Ролан Барт (1915—1980)** и сам «дезангажировался», оставив в прошлом свои увлечения марксизмом и сартровским экзистенциализмом. «К 1956 году я открыл лингвистику, — писал Барт. — Началось с подлинного энтузиазма, испытанного от текста Соссюра». Однако к структуралистскому утверждению языка как абсолютной истины Барт был готов и ранее, судя по его первой значительной книге «Нулевая степень письма» (1953). Барт размышлял о литературном произведении как о «системе знаков, отъединяющих от Истории», созидаемой «по лингвистической модели», как о некоем «мифе», о создателе которого «и речи быть не может», как и о «времени создания», и о «так называемой тематике».

В книге «Критика и истина» (1966), превратившей Барта в ведущую фигуру французской «новой критики», он писал, что писатель «не может определяться категориями роли или ценности», но определяется лишь «истинностью слова», «лингвистической природой символа». Филологии как науке о смысле Барт противопоставил лингвистику как способ установления «множественности смыслов».

С «реальностью языка» отождествил реальность руководитель журнала «Тель кель» **Филипп Соллерс (псевд. Жуайо, род. в 1936 г.)**, требуя «отмыть язык» от всех «поверхностных наслоений» социального бытия, от «порабощения текста изображением, сюжетом, смыслом, истиной». В статье о романе Соллерса «Драма» (1965) Барт особенно настаивал на абсолютной нетрадиционности этого произведения, которое не превращается в «рассказанное», остается «рассказыванием», процессом воспроизводства текста, который ни в коей мере не завершается. Говорит в «тексте» не автор и не герой, а само «рассказывание» на уровне языка «истинного», т. е. на уровне, предшествующем сознанию, нетронутым значением.

«Роман» Соллерса представляет собой текст без ясно обозначенного начала и конца, здесь нет ни «до», ни «после», нет никакой хронологии. Нет времени — и нет пространства. Подразделяется текст на 64 равноправных фрагмента соответственно клеткам шахматной доски. Это абстрактное, разграфленное поле фиксирует два ряда «пульсаций», в одном из них — «я», в другом — «он». Таким образом происходит объективизация внутреннего потока, появляются какие-то улицы, поля, моря, а затем все возвращается к начальному пункту, к «рассказыванию», которое пытается сохранить слово вне значений, не связывая их с «вещами». Все здесь «присутствует, но не существует». Мир уподобляется слову, т. е. «молчанию, которое ему предшествует, потому что малейшее слово — это уже фраза», а фраза — это мир значений, мир коммуникативности, т. е. мир «лживый».

Свой следующий «текст» — «Числа» (1968) — Соллерс назвал романом, но предупредил, что «стремится сделать роман невозможным», «истребить все следы романа». «Письмо», которое развертывается на страницах этого «текста», «вне сознания, вне понимания», оно «не отсылает ни к миру законченных объектов, ни к неопределенной субъективности». Опираясь на идею «межтекстуальности», Соллерс монтирует комплекс различных текстов, каждый из которых призван «интегрировать и разрушить другие тексты».

Романы Соллерса свидетельствовали о формировании постмодернистской эстетики в теории и практике французского «нового нового романа». Свои коррективы внес в этот процесс Май 68-го.

* * *

В мае 1968 г. в Париже произошли столкновения между студентами и полицией, возникли баррикады. В стране была проведена всеобщая забастовка.

Французские авангардисты вышли на улицы взбурдаженного Парижа. «Революция здесь, сейчас», — провозгласил журнал «Тель кель». «Революция может быть только марксистско-ленинской», — заявил Соллерс. «Письмо» и «революция» были поставлены рядом как равноценные понятия. Практика «письма» была объявлена актом революционным в смысле революции социальной, политической, поскольку принцип «выражения» в искусстве отождествлялся с «идеологией буржуазной». Вульгарно-социологическое уподобление языка экономическому «производству» открывало путь псевдореволюционной риторике под знаменем «усиления идеологической борьбы» и «демонтажирования» языка «буржуазного» (Соллерс: «Капиталистическое общество не узнает себя в моих романах»).

Политические сражения, в какой уж раз вовлекая парижских авангардистов, привели к расколу группы журнала «Тель кель», к очередной переориентации и дифференциации модернистов. Еще заметнее стала граница между «новыми романистами» 50-х годов и «постмодернистами»: Саррот отделила себя не только от реалистов, но и от структуралистов; от «глупостей» молодых писателей, а заодно от «скользкого», умеющего «ничего не сказать» Барта дистанцировался Роб-Грийе. Немало изменился и сам Ролан Барт. По его словам, после Мая посреди всевластия «стадных слов» Текст предстал островком «безвластия», свободным от «гнета всеобщности, моральности», и такая свобода обеспечивается «игровым», «артистическим» характером бартовской «семиологии» — «семиолог играет в знаки», «семиолог наслаждается».

«Наслаждение от текста» (1973) — так называется центральная работа позднего Барта, в которой властитель дум продемонстриро-

вал продвижение от строгой научности структуралистского периода к «постструктурализму» с его «писательством», т. е. сочинением образа «наслаждающегося».

Барт различает «удовольствие от текста» — близкое прочим потребительским «удовольствиям» потребление классики в «загородном доме», в перспективе «приближающегося ужина» — и «наслаждение от текста». Второе занятие связано с понятием «новизны», «сдвига», «разрыва», авангардистского «убегания» от стереотипов, с теми текстами, за которыми нет никаких «социальных институтов», нет и автора как «социального лица», с текстами, которые восстают против «канонических структур самого языка», его лексики и синтаксиса, фразы как «логической ячейки языка».

Барт ссылается на определенные образцы таких «текстов», например, на роман Филиппа Соллерса «Законы» (1972), где «объектом агрессии, разрушения становится буквально все — идеологические установления, интеллектуальная круговая порука...», вплоть, конечно, до фразы. В романе Соллерса «Аш» (1973) Барт обнаружил «поток», освобожденный «от метафизики содержания, изображения, фраз». Творить «антимир», исходя из «метафизической точки», зафиксировать «непроизносимое» в акте «произношения», т. е. письмо, которое расскажет только об этом акте «отсутствующим ртом отсутствующему уху», — такова задача Соллерса. Сопратник Соллерса Юлия Кристева (род. в 1935 г.) писала о романе «Аш» как о бессмысленном потоке, утверждающем свое значение. А значение в немалой степени определялось тем принципом «интертекстуальности», который был сформулирован Кристевой и стал одним из главных признаков «постмодернизма». В «потоке» она обнаружила «Дионисия, древнюю Аквитанию, Нерваля, Гёльдерлина, Эпикура, поэтов Аравии, Веберна, Августина, Маркса, Мао, борьбу классов, Францию Помпиду, культурную революцию, потрясения Мая» — словом, «всё» тех времен, но высказанное «отсутствующим ртом».

Значительную роль в формировании принципа «интертекстуальности» сыграл «новый романист» из поколения 50-х годов Мишель Бютор (род. в 1926 г.). Романистом он был недолго («Изменение», 1957, и др.), поскольку, решив создавать романы совершенно новые, начал экспериментировать с повествовательными формами, создавать необычные композиции. Отразить «всю реальность», используя средства прозы и поэзии, живописи и музыки, заставляя страницу звучать и делая ее видимой, аналогичной то собору, то водопаду («Описание собора св. Марка», 1963; «6 810 000 литров воды в секунду», 1965), — чего только не предпринимал Бютор, создавая современный «всеобщий» язык, «полифонический текст».

Постепенно внешняя реальность, переносимая в тексты Бютора, стала тесниться «цитатами», т. е. ссылками на явления культуры, на произведения искусства, на уже написанные другими тексты. «Мы

находимся внутри гигантской библиотеки», — констатирует Бютор, а его исключительная образованность позволяет с успехом выполнять роль «художника-библиотекаря», роль «художника-обезьяны», варьирующего и пародирующего уже созданное: «слишком много шедевров, зачем добавлять еще тома».

Высшая точка в развитии французской постмодернистской литературы и эстетики связана с понятием «деконструктивизма». **Жак Деррида (род. в 1930 г.)** стал известен после публикации цикла работ в 1967 г. («О грамматологии» и др.), в которых он закреплял отрыв языка, «знака» от смысла, от определенного значения. Система языка, «археписьмо» — система непрестанно перемещающихся импульсов, «следов», «множественности». Деконструкция — способ обнаружения противоречивости, незавершенности, недосказанности любого текста, который не опирается ни на какую внешнюю структуру, ни на какой «центр».

Хрестоматийной работой по деконструкции осталась книга Р. Барта *«S/Z»* (1970). Все постулаты постмодернизма предстали в этом тексте четко и афористично, литературному произведению окончательно было отказано в какой-либо цельности, в способности объединиться вокруг «ядра» (т. е. смысла) и выражать что-либо кроме «голосов» других текстов.

Движение от модернизма к постмодернизму, к «культурному изоляционизму» знаменовало развитие кризиса во французском послемайском обществе — и в немалой степени формировало кризисное состояние, если учесть значение литературы для Франции, роль художественного авангарда, отождествившегося с динамизмом, бунтарством, с творческими потенциями нации, с самим Искусством, противостоящим развлекательной литературе. Авангард умер — этот вывод стал общим местом к 80-м годам.

Угасание авангарда, утрата им творческой инициативы, повторяемость и вторичность «постмодерна» — все это воспринималось на фоне смещения вправо традиционно левой Франции. После мировой войны коммунистическая партия была массовой и первой по числу голосовавших за нее — к 90-м годам она оказалась на периферии политической жизни. Всплеск надежд был связан с партией социалистической, победившей на выборах весной 1981 г., — весной 1993 г. эта левая партия потерпела сокрушительное поражение и к власти пришли правые.

В этой перспективе Май 68-го воспринимался как рубеж, отделяющий прошлое от настоящего, главным признаком которого является всеобщий кризис. «Эра пустоты» — таково наиболее распространенное определение послемайской эпохи. «Нет целей», — с горечью писал Сартр. Не стало властителей дум, выдающихся мыслителей и художников, воплощающих собой эпоху, не стало авторитетов и влиятельных идей, новых художественных школ,

значительных перспективных открытий. Произошла атомизация общества, восторжествовал индивидуализм, гедонизм и аполитизм. Литература дезангажировалась, поток ее раздробился, утратил объединяющие и классифицирующие принципы.

Разорвалась связь литературы и левого политического движения. Последний всплеск политизированной литературы был вызван майским кризисом, сказался в творчестве значительных писателей (Мерль, Базен, Лану и др.). Народная тема разрабатывается преимущественно в традиции французского популизма, близок которой весьма известный **Бернар Клавель** (род. в 1923 г.). Герой Клавеля — «простой» человек, самый простой, но именно в его жизненном опыте писатель находит непреходящие нравственные ценности, именно этот опыт эпичен по своей сути. Среди большого числа написанных Клавелем произведений центральное место занимают циклы романов: в 60-е годы четырехтомный «Великое терпение», в 70-е — пятитомный «Столпы неба», в 80-е — четырехтомный «Царство Севера». Во Франции 30—40-х годов нашего века и века XVII, на крайнем канадском Севере в нашу эпоху — всегда и везде клавелевский труженик старается реализовать свою органическую потребность в созидании, в обживании земли, в сотворении добра. И неизменно сталкивается со злом, жестокой природой и жестокими людьми, с болезнями и войнами. Жанр семейного романа, прикованного к биографии писателя («Великое терпение»), сменяется сагой о любви и ненависти, о Добре и Зле.

Ослабление позиций модернизма знаменовалось возвращением вкуса к рассказыванию «историй», к сюжетному повествованию, к персонажу, т. е. ко всему тому, что осуждено «новыми романистами» и «абсурдистами». Тем паче что во Франции этот вкус никогда и не исчезал благодаря авторитетным классическим традициям. В 70—80-е годы постмодернистская «пустота» заполняется различной фактографией; повсеместному интересу к документальной прозе, мемуарам и биографиям отвечает беспрецедентное вторжение исторической тематики. Почетное место занимала, естественно, революция 1789 г., двухсотлетие которой французы отметили шумно, отметили и целым потоком исторических и псевдоисторических романов.

Тем не менее возвращения классического социального романа не произошло. Не произошло, во-первых, потому, что ускользает сам объект этого жанра — современная социальная реальность в своих специфических особенностях. Сегодняшней Франции все меньше в сегодняшнем французском искусстве. «Приблизиться, удаляясь» — таков, по определению Мерля, доминирующий ныне принцип постижения реальности, путем обращения к прошлому, к фантастическому, к «чудесной повседневности», очень часто — к реальности не французской.

Патрик Модиано (род. в 1945 г.) писал о том, что действительность стала «невывразительной», «расплывчатой» — таким же стало и современное искусство, «синкретическое», «барочное», «расплывчатость» которого сопротивляется четким дефинициям. «Все агонизирует» — так оценивает Модиано современность. «Мы» в его романах, т. е. близкие автору его герои, — «сироты», вынужденные «гоняться за призраком», блуждать «по песку» зыбкой и ненадежной жизни.

«Не за что зацепиться», — признаются герои этого потерянного поколения. Поэтому они «одержимы предысторией», заняты поисками начал, корней, поисками «отца». Начала — в минувшей войне, современная агония начинается в момент поражения, оккупации, в тот момент, когда восторжествовало зло. В первых романах Модиано «Площадь Звезды» (1968) и «Ночной дозор» (1969) — «постыдная эпоха» войны, когда «мораль покинула человечество», когда бал правит «грязная банда», прожигатели жизни развлекаются и убивают, дельцы «черного рынка» торгуют и обслуживают оккупантов, циничные люди способны натянуть на себя любую маску, без особого труда превращаются в палачей. Начиная с повести «Бульварное кольцо» (1972), принципом композиции становится соотношение прошлого и настоящего, их открытое сближение. В этой повести рассказчик, молодой писатель, находит на старой фотографии своего отца; фото словно бы оживает, а рассказчик, перешагнув границу времен, живет в ожившем прошлом, ищет своего отца, этот убегающий призрак призрачной эпохи.

В романе «Улица Темных Лавок» (1978) поисками прошлого занимается сыщик Ги Ролан — буквально поисками самого себя, так как с определенного момента он помнит о себе все, а до этого ничего не помнит. Сыщик идет по собственным следам, и в обескураживающей пустоте появляются фрагменты исчезнувшей жизни. Однако Ги Ролан продирается сквозь густой туман, который обволакивает все по мере продвижения к истине. В финале этого необычайного детектива — неясность, невозможность ответить на вопрос, кого же нашел опытный сыщик. «Сумрачную атмосферу» невозможно уловить и передать с помощью самых точных полицейских досье. В романе «Утраченный мир» (1984) поисками прошлого занят автор знаменитых детективных романов, вернувшийся в Париж после двадцатилетнего отсутствия. Роман этот полон поэзии города. В творчестве Модиано «зыбкость» сочетается с необыкновенной точностью в описании места действия, «призраки» появляются на точно обозначенных парижских улицах, которые выполняют роль единственного надежного ориентира в мире ненадежном.

С течением времени в творчестве Модиано все заметнее черты неоромантизма. С романтической традицией его соединяет реши-

тельное отмежевание от современного капитализма, та степень разочарования, которая порождает состояние пустоты, разряженной, зыбкой атмосферы. Эта атмосфера приближена к романтической обилием тайн, загадок, всевозможных странностей, ностальгической интонацией, мастерским воссозданием подтекста с богатейшим эмоциональным регистром. Тексты Модiano все проще, все прозрачнее — и нарастает трагизм, напряженное ожидание несчастья, которое скрывается в обыденном, в самой пустоте.

Герой Модiano становится «лишним человеком». В «лишнего» превращается в «Утраченном мире» автор полицейских романов по мере того, как он осознает свою несовместимость с «потребительской цивилизацией», а значит, и со своим положением общепризнанного поставщика «чтива». Положением, которое подтверждено виллой в Монако и домом в Лондоне, — от всего этого отрывается писатель, погружаясь в книгу об «утраченном мире», странном, опасном, источающем губительное очарование. Из прошлого всплывают имена и лица повести «Такие славные парни» (1982, название взято из «Бежина луга» Тургенева), создавая коллективный портрет поколения неприкаянных, надломленных, «лишних» людей.

В романе «Августовские воскресенья» (1986) его герой становится легкой добычей совершенно очевидных преступников именно потому, что он — аутсайдер, утративший смысл и цель жизни, пораженный апатией и безволием. В финале он растворился в призрачном городе, сам стал призраком, способным на одно занятие — воспоминание. Оправданием и объяснением для этого «лишнего» является то, что угрозы исходят не только от мошенников, они повсюду, в самом существовании, в «пустых днях». Герой романа «Детская раздевалка» (1989) — парижский романист, сбежавший на край света, к океану, отказавшийся и от Парижа, и от литературы, и как будто от навязчивого присутствия прошлого. Осталась лишь пустота, добровольно принятая, — но и в ней пунктиром, легкими штрихами обозначается «детская раздевалка», забытое детство, корни, неудержно прорастающие в настоящем.

После Мая 68-го история великой страны предстала историей несбывшегося, фатальных неудач и разбитых иллюзий. В середине 70-х годов сложилась группа «новых философов», возвестивших о смерти идеалов, о «пустоте». **Бернар Анри Леви (род. в 1948 г.)** в книге «Варварство с человеческим лицом» (1977) назвал общество после Мая «полем руин», современным варварством, облики которого — фашизм и сталинизм.

«Неудача» — таков вывод из человеческой истории и из истории героя в романтическом романе Леви «Бесноватые» (1984). Зовут этого героя Бенжамен К., имя заимствовано у знаменитого романтика Бенжамена Констана, «святого» для него писателя, у гробницы

которого К. обожающей его Мари назначает последнее свидание, после которого исчезает. «Мы просчитались», «мы заблудились» — таков лейтмотив романа, герой которого говорит от имени «поколения сломленных».

Бенжамен К. родился в 1942 г., как и герой Модиано, он — плод войны. Его отец — промышленник, сотрудничавший с оккупантами. В 45-м его осудили и расстреляли. Жан, друг отца, напротив, был в Сопротивлении, но после войны оказывается беспринципным политиканом, подлецом, которого Бенжамен мечтает убить. Участником Сопротивления был и Паради, юрист, занимавшийся делом отца Бенжамена, друг и благодетель, а на самом деле — «чудовище», предатель и провокатор, агент спецслужб, всех презирающий и всеми играющий.

Среди этих «бесноватых» мечется Бенжамен. В 50-е он — «мошенник», начитавшийся романов Саган, циник и игрок, прожигающий жизнь, не брезгующий даже воровством. Затем, обладая незаурядными способностями, он испытывает себя в интеллектуальных играх эпохи структурализма, жаждет ангажироваться, очистить себя то в рабочей революции, то в терроризме, скрывается в Иерусалиме как в земле обетованной, но повсюду царит дьявол, зло неистребимо. Трагедия героя — вина без преступления, расплата за всех, за отца, за век, за всеобщее свинство, отравившее и Бенжамена. Это «последние дни общества», и герою ничего не остается, кроме исчезновения без всякого следа.

От послемайской депрессии был как будто свободен Робер Сабатье (род. в 1923 г.), автор многих стихотворений, романов, из которых популярность приобрел цикл «История Оливье». Опубликовав в 1969 г. роман «Шведские спички» о мальчике-сироте, Сабатье затем продолжал его историю, в которой не было ничего необычного, но зато в полной мере воплотилась поэзия парижских улиц, поэзия дружбы и любви, оптимизм и духовное здоровье. Все эти качества противоположны «бесноватым» — тем показательнее появление романа Сабатье «Сокровенные годы жизни человека» (1984).

Написан роман от лица Эмманюэля Гаспара Ота, сокращенно ЭГО, т. е. от лица «кантовской души». Роман — «исповедь сына века». «Я был сыном поколения обманутого, преданного, поруганного, безмолвного», — исповедует ЭГО. Как и Бенжамен, он в себе видит жертву и преступника, «виновного во всем», видит в себе «зверя» в «мире зверей».

И все начинается с войны, «проигранной всеми, как все войны», войны, которая «смела все идеалы». ЭГО участвовал в Сопротивлении, защищаясь, он убил фашиста, а всмотревшись, увидел человека, «брата». С тяжелой ношей этого преступления ЭГО отправляется в свой скорбный путь, взбирается на Голгофу после-

военной действительности. Он покидает озверевший Запад, отправляется на Восток, погружается в освежающие стихии, в очищающее дыхание океана. ЭГО уединяется на острове, которым владеет загадочный и мудрый Александр Бизао. Слушая его, ЭГО «долгое время созерцал листок или камешек».

Война настигает героя в его уединении — Александр Бизао рассказывает о трагедии Хиросимы, которую он пережил и чудом выжил, изуродованный, как и вся земля. ЭГО мечется по свету, заблудившись в хаотической жизни, где царит закон джунглей, где война грозит самому существованию человечества. «Человечество идет к самоубийству» — в годы войны и в годы мира. Вернувшись в Париж, ЭГО находит мир, погрязший в делячестве, мир плоский и пустой, мир, в котором «святые слова — свобода, культура, братство, став предвыборными лозунгами, потеряли всякое значение». «Я» — «пустота в пустоте», «я» разбито вдребезги, личность героя двоятся, в двойниках отражаются различные ипостаси «ядерного века».

И все же «я» наследует нестигаемому Бизао, который до самой своей смерти пытался взывать к человечности, пробудить веру, объединиться ради совместных действий, ради «движения вперед», хотя и не осененного надеждой. Ради любви к человеку, обостренной тревогой за его судьбу, и ЭГО выбирается к конечному пункту своих поисков — он уезжает в Африку и ухаживает за больными проказой. Работать, помогать человеку, делать дело — вот программа спасения, приоткрывающая будущее. Лечить — ЭГО уподобляется «лечащему врачу», герою романа Камо.

Романтизм, так сильно отметивший собой современную французскую литературу, заметно отличается от классического. Ему предшествовал экзистенциализм, он входит составной частью в широкое и аморфное понятие постэкзистенциалистской литературы. **Жан Мари Гюстав Леклезю (род. в 1940 г.)** самым важным в своей жизни считал возможность прогуляться необутым по Африке, ощущая полную свободу. Первые сильные впечатления будущего писателя и были связаны с путешествием в Африку в семилетнем возрасте. Они сохранились и выразились позже в особом интересе Леклезю к неевропейским культурам.

Начинал Леклезю с недоверия ко всем «системам» и «метафизикам», к чрезмерно интеллектуализированной западной культуре, к претензиям на выражение объективной истины. «Реальность существует только субъективно», «о мире можно говорить лишь через себя самоё» — не забывая о других людях, о мире, в котором идет непрерывная и беспощадная война. В состоянии войны находится Адам, герой романа «Протокол» (1963), в предчувствии опасности, которую таит в себе само существование. Планета Земля изображена на такой стадии своей эволюции, что неясным остается,

сотворен человек или нет, или уже стерты признаки человека, признаки индивидуальности. Есть то ли 4000, то ли 5000 Адамов, то ли еще больше, поскольку «все подобны друг другу», все унифицированы обществом, без остатка поглощающего каждого из Адамов. Все разладилось в механизме бытия — и все разладилось в романе, ставшем «протоколом» эмпирического существования себя не нашедшего (или потерявшего) «первого человека».

Переживание такого существования, вне оправдания, вне культуры, в состоянии перманентной войны, предельного отчуждения — все это осуществлялось экзистенциализмом. Высшая точка разоблачения обезчеловеченного мира у Леклезлио — роман «Война» (1970). Война здесь — снова все «внешнее». Беа Б. спокойно идет по улице, потом начинает бежать, нечто настигает ее, умерщвляет — она вновь продолжает свой путь, чтобы вновь подвергнуться нападению со стороны самого существования. Сама она являет собой часть этого обезличенного мира, возникает из ничего, не приобретя собственного лица, остается неким «я», которое можно принять за «я» автора и всех прочих.

Грохот войны слышен в уличном шуме, беспредельное одиночество рождается в потоке машин. Война обретает облик гигантского универмага, заглатывающего человека, перечисление товаров звучит как перечисление враждебных сил, угрожают огни рекламы, т. е. все приметы потребительской цивилизации для Леклезлио и есть признаки войны. И наконец, война во Вьетнаме, сцены уничтожения мирного населения, грабежей и насилия, высшая точка социальной конкретизации образа войны.

По мере такой конкретизации Леклезлио все чаще напоминал о том, что «есть солнце», что он пишет «историю птицы, рыбы или дерева». Он предпринимает «путешествие по ту сторону» — так и называется роман, опубликованный в 1975 г. Чтобы оказаться «по ту сторону» ненавистного потребительства, достаточно, подобно самому писателю, «не читать никаких газет, не смотреть телевизор, не иметь телефона» — и жить подалее от Парижа. Вот капает вода из водопроводного крана — но оказывается, что это изумительный грот, мотоциклы превращаются в леопардов, грузовики — в гиппопотамов. А царица этого мира НН является то солнечным светом, то ветром, то растениями.

Поскольку Леклезлио всего лишь напоминал о том, «что вокруг», не уходил в сказочный мир, он без труда оказывался «на этой стороне». В романе «Пустыня» (1980) война — это колониальная война, завоевание пустыни, изгнание кочевников, которое совершается цинично и жестоко. На таком фундаменте зиждется современная цивилизация, циничная и жестокая. В Марселе много людей, но Лалла страдает от одиночества, от бедности. Пока она жила в пустыне, она не осознавала, что бедна, там все довольствуются малым, владея всем безмерным богатством, которое заключено в природе, в ее красоте. В городе люди

гибнут не потому, что иссякли колодцы, а потому, что иссякла справедливость, общество противоестественно делится на сытых и голодных.

В «Пустыне» «расплывчатый», «синкретический» метод Леклезьо продвинулся в сторону реализма. В романе «Золотоискатель» (1985) — в сторону романтизма, в сторону «Острова сокровищ» Стивенсона, поскольку и герой Леклезьо на острове ищет запряжанные сокровища. Правда, сокровищ не находит, затем оказывается в окопах первой мировой войны, изображенной реалистически, по-барбюсовски, проходит через другие испытания в своем порыве к морю, к первозданной и вечной красоте, которая и предстает в романе единственным и подлинным сокровищем.

В творчестве Мишеля Турнье (род. в 1924 г.) «расплывчатость», «барочность» метода выражается в принципиальной «дихотомичности», диалектическом воссоздании целого через противоположности, в сочетании крайностей. Само по себе это означает распад первоначальной целостности, дробление жизни, возникновение неестественной современной цивилизации. В романе «Золотая капля» (1985) с этой цивилизацией сталкивается марокканец Идрисс, который с толпой эмигрантов добирается до Парижа, влекомый теми заманчивыми картинками, которые навязывает реклама. И он оказывается «между смертью и адом», между нищетой и дикостью прежней жизни, жизни подлинной, и адом сочиненного мира, нарисованной жизни Европы, образ которой создается в кино, на телевидении, повсюду в этом поверхностном и обезчеловеченном существовании, в царстве стереотипов.

Турнье, как и Леклезьо, тяготеет к началам, к истокам, к природному. В его первом романе «Пятница, или Преддверие Тихого океана» (1967) героем поэтому оказывается не Робинзон Крузо, а дикарь Пятница, рассказывается не о созидании цивилизации, но о ее разрушении, о возвращении к «голому человеку». В романе «Гаспар, Мельхиор и Балтазар» (1980) такой первоначальной жизнью предстает мир Библии, а в романе «Лесной царь» (1970) — мир человеческих инстинктов, природная, физиологическая сфера человека, описание которой определяет особый пласт воссоздаваемого Турнье мифа.

Миф — образ нарушенной целостности, он способен сблизить взаимоисключающие качества по принципу «нет ничего от Сатаны, чего не было бы в Боге». В «Лесном царе» материал автобиографический, материал конкретной истории — преимущественно войны с фашистской Германией — служит основанием для построения мифа жертвы, мифа насилия, уподобляющего бессильных животных, плоть маленьких детей и плоть Пруссии, которой наносит смертельные удары наступающая Советская Армия.

Миф в произведениях Турнье имеет ясно выраженный культурологический характер, он «интертекстуален», поскольку опирается

на уже созданный образ, развивая его в диалектическом противопоставлении иного решения. Фундамент «Пятницы» — перелицовка романа Дефо, «Лесной царь» имеет исходной точкой знаменитую балладу Гёте и т. п. Однако в отличие от модернистской «интертекстуальности» Турнье не запирается внутри «гигантской библиотеки»; осуждая отрыв образа от сущности как признак «потребительской цивилизации», писатель стремится найти нетрафаретные пути к познанию утраченного смысла.

Утрачивается не только смысл реальности — в современной постэкзистенциалистской литературе улечивается и сама реальность. После войны **Жан Кейроль (род. в 1911 г.)** писал, что реальность определяется «повседневностью концлагерей» (эту реальность Кейроль, участник Сопrotивления, попавший в немецкий лагерь, знал по собственному опыту), зловещие очертания которой проступают в картинах смутного, расплывчатого, отчужденного мира. Неопределенна и загадочна суть персонажа, который формируется в этой конкретной абстрактности, жизни и романа одновременно, сочиняющего автора и сочиняемого героя, который несет в себе отнюдь не сочиненный жизненный опыт эпохи концлагерей.

Из такого корня произрастала и своеобразная фантастика, мифологизирующая реальный опыт нашего времени, и реализм, демифологизирующий социальную историю XX в., например в романе «История дома» (1976), где рассказана «простая история» простых людей, мечтавших построить свой дом в Европе предвоенной и погибающих в Европе военной, людей «реальных», т. е. ставших персонажами.

В романе «Человек в автозеркале» (1981) такую процедуру осуществить не удастся. Гаспар — герой «чудес в повседневном», т. е. той двусмысленной реальности, которая никак не может стать даже реальностью романа, стать героем романа, стать «фикцией» как гарантией реальности. В повести «Авторское слово» (1983) некий романист теряет листы незаконченной рукописи и, пытаясь ее собрать, видит сочиненную реальность в реальных встречах людях, видит ее повсюду — и нет ее нигде; писать далее не может, все растворилось в жизни, но и жизни за пределами рукописи не осталось. «Кто я таков?» — могут воскликнуть герои Кейроля вслед за героем повести с таким названием. Он одинок в толпе, похож на всех — и все ему чужды, он не знает, кто он, откуда пришел, в чем его предназначение.

Жорж Перек (1936—1982) стал известен благодаря публикации романа «Вещи» (1965). «Потребительская цивилизация» увековечена в романе необычным, поскольку его истинными героями оказываются вещи, единственное содержание духовного мира персонажей. Даже до их имен нелегко добраться, все индивидуальное стерто, унифицировано, овеществлено, открытие мира отождествляется с

открытием предметов потребления — «шерстяных изделий, шелковых блузок» и пр., и пр. «Вещизм» Перека отличен от «шозизма» Роб-Грийе, его вещи — принадлежность мира социально определенного (подзаголовок романа — «История шестидесятих годов») и недвусмысленно осуждаемого писателем.

Далее этот образ овеществленного существования развивается в творчестве Перека, поглощает и внешний, и внутренний мир (например, книга «Я вспоминаю себя», 1978, состоящая из 480 фраз, каждая из которых констатирует тот или иной общеизвестный факт из жизни эпохи, ту или иную банальность, но никак не внутренний опыт данной личности), порождает интонации сатирические, иронические — и настраивает на лад игры. Перека тасует эти вещи, как детские кубики, чудовищные их груды складывает в причудливые композиции — «Жизнь — способ употребления» (1978) называется «романом», но о романе не напоминает этот протокол жизни одного парижского дома, скорее фотографически точное описание его внутренностей, его обитателей и их домашнего скарба.

Литературные забавы, которым предался Жорж Перека, потеряв всякое доверие к «вещам», приблизили его к группе УЛИПО, «Мастерской Потенциальной Литературы». «Мастерская» эта возникла в 60-е годы и была игровой, формалистической ветвью постмодернизма. Отказав своим экспериментам в какой бы то ни было содержательности, «мастерские» занялись обновлением структур написанных не ими произведений, тем самым являя некий вариант «интертекстуальности».

В числе этих экспериментов — обработка известных стихотворений по правилам липограмматического стиха. Перека сначала написал роман «Исчезновение» (1969), в котором рассказывается о всевозможных исчезновениях, но самым главным остается исчезновение буквы «е» из текста романа. Вслед за тем появился роман «Возвращающиеся» (1972), где наряду с другими возвращающимися обнаружилась буква «е», употребляемая где попало (лишнее «е» и в названии романа).

Другое направление бессодержательных литературных игр — производство китча, эксплуатация популярных жанров «массовой культуры». Паскаль Лене (род. в 1942 г.) опубликовал в 1971 г. один из многих откликов на Май 68-го — роман «Ирреволюция». Герой романа, молодой человек, преподающий философию в лицее под Парижем, не может скрыть своего раздражения всеми — и буржуазией, и пролетариатом, дети которого слушают лекции о революции, аккуратно записывают в тетрадки, мечтая об авто и прочих принадлежностях «среднего класса». Раздражен он Маем 68-го, который и есть ирреволюция, раздражен на себя, ирреволюционера, «ничего не производящего», кроме большого количества слов.

Нечистая совесть буржуа заставила Лене — а герой «Ирреволюции» автобиографичен — отдать должное народу, что он и осуществил в романе «Кружевница» (1974), в простой и извечной истории брошенной возлюбленным милой, работающей простолюдинки. Затем разочарования Лене заставили усомниться в самой реальности — так, стоит только «отправиться» (роман «Если отправиться», 1978), т. е. начать писать, как реальность сочиняется, таковой, а именно реальностью, становится, хотя может измениться, стать другой. Иначе говоря, реальность — всего лишь вариант, сосуществующий рядом с воображением, в воображении, как и воображение находит свое место в этой истории, которая рассказывается с популистской простотой и достоверностью. А далее из-под пера Лене вышли столь показательные для нынешних времен романы псевдоисторические и детективные.

«Писать не о чем», «не стало сюжетов» — такими признаниями то и дело заявляет о себе «эра пустоты». За полвека, с 40-х по 90-е годы, Франция изменилась до неузнаваемости. Потрясавшие страну социальные катаклизмы остались как будто в прошлом — относительная отрегулированность потребительского общества сопровождается пустотой, утратой смысла существования, констатацией постарения всех идей. В 40-е годы все казалось ангажированными — в 90-е трудно найти политизированного писателя. Полвека тому назад Франция представлялась левой — в начале последнего десятилетия она озадачена вопросом: а есть ли в этой стране левые? Новых идей не принесли с собой «новые левые» — особых перспектив не связывается и с идеологией «новых правых». Возвращение индивидуализма стало приметой настоящего времени, а с индивидуализмом возвращается эгоизм, гедонизм, аполитизм и т. д., и т. п.

«Франция топчется между индустриальным прошлым и смутным будущим, которое она и вообразить не в состоянии» — так французы определяют свое собственное положение у порога нового столетия.

Литература

Беккет С. В ожидании Годо.

Ионеско Э. Носороги.

Роб-Грийе А. В лабиринте.

Базен Э. Змея в кулаке.

Мерль Р. Мальвиль.

Модиано П. Улица Темных Лавок.

Андреев Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977.

Зонина Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60—70-е гг.). М., 1984.

Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998.

Наркирьер Ф. С. Французский роман наших дней. М., 1980.

Проскурникова Т. Авиньон Жана Вилара. М., 1989.

Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы. М., 1994.

Французская литература. 1945 — 1990. М., 1995.

Литература Германии¹

8 мая 1945 г. в Берлине был подписан акт о безоговорочной капитуляции фашистского рейха. Германия была поделена на четыре зоны оккупации: советскую, американскую, английскую и французскую. Берлин, разделенный на четыре сектора, получил особый статус и управлялся межсоюзнической комендатурой. В Берлине же находился Союзный Контрольный Совет, представленный главнокомандующими оккупационных зон. Функции управления восточной зоной выполняли Советская Военная Администрация в Германии (СВАГ), существовавшая с 9 июня 1945 г. по 10 октября 1949 г. Союзники так и не смогли окончательно договориться о будущем этой страны: расчленить ее на несколько мелких государств или же, напротив, объединить на демократической основе путем всеобщих выборов, но они были едины в признании необходимости денацификации — обширного комплекса мероприятий по искоренению нацистской идеологии и всего ей сопутствовавшего в экономической и политической сферах, чтобы не оставить очагов для возрождения ее в будущем.

Провозглашение на территории западных оккупационных зон Федеративной Республики Германии 7 сентября 1949 г. и на территории восточной оккупационной зоны Германской Демократической Республики 7 октября 1949 г. в известном смысле закрепило победу союзных войск: Германия, развязавшая в XX в. две войны, на ближайшие десятилетия сошла с исторической арены как одна из крупнейших мировых держав и не могла выдвигать серьезных геополитических притязаний, тем более что в образовавшихся государствах продолжали оставаться оккупационные войска, которые были постепенно выведены лишь после объединения Германии, которое произошло в результате присоединения ГДР к ФРГ в октябре 1990 г.

Немецкий народ после поражения в несправедливой войне должен был преодолевать состояние растерянности, морально-нравственного увечья, нанесенного ему за годы фашистского режима. Процесс преодоления этого шокового состояния по-разному протекал на востоке и на западе Германии. На западе постепенно был найден выход из послевоенной разрухи на путях экономической и политической интеграции Западной Германии в мировой капиталистический рынок. На востоке возобладала концепция строительства социализма по советскому образцу. Различия в сфере идеологии и культурной политики тоже обнаружились сразу, на практике они

¹ А. В. Карельскому принадлежат страницы, посвященные анализу творчества В. Борхерта, Г. Э. Носсака, Г. Бёлия, В. Кёппена, Г. Айха, Г. Грасса, М. Вальзера, Д. Веллерсхофа, а также «Группы 47».

проявились прежде всего в разном отношении к политическим эмигрантам, особенно антифашистам и коммунистам. В восточной зоне они, как правило, легко получали возможность активно жить и работать, в западные зоны им нередко был затруднен даже доступ. Поэтому подавляющее большинство немецких писателей-коммунистов или им сочувствующих предпочло вернуться из эмиграции в восточную зону или в ГДР. Из Мексики сюда приехали А. Зегерс, Л. Ренн, Б. Узе, А. Абуш; из Колумбии — Э. Арендт; из США — Б. Брехт; из Палестины — А. Цвейг; из Советского Союза — И. Р. Бехер, Ф. Вольф, Э. Вайнерт, В. Бредель.

Определенное моральное преимущество исходных посылок культурного строительства в советской зоне оккупации и затем в ГДР состояло в том, что здесь культурную политику проводили активные участники антифашистской борьбы, которые с полным на то правом чувствовали себя победителями, представителями той — пускай и небольшой — части немецкого народа, которая не склонилась перед фашистским варварством. Именно их реальным авторитетом, а также широко распространенными в первые послевоенные годы и на западе Германии настроениями, направленными на более радикальные общественные реформы и на обобщение частной собственности, объясняется то, что в первое послевоенное десятилетие в восточную зону и затем в ГДР довольно активно переезжали деятели культуры из западных зон и из ФРГ. Но волна переездов из ФРГ почти иссякла к середине 1950-х годов, обратные же волны нарастали с конца 40-х годов и до самого распада ГДР. ФРГ достаточно долго придерживалась курса на изоляцию леворадикальных общественных сил, что заставляло писателей ФРГ иногда публиковаться в издательствах ГДР.

Упреждающая активность коммунистов-победителей в первые послевоенные годы сказалась в том, что именно от них исходили важные общенациональные культурные инициативы. Например, с целью объединения всей прогрессивной интеллигенции Германии Иоганнес Р. Бехер уже летом 1945 г. провозгласил создание Демократического Культурбунда (Союз работников культуры за демократическое обновление Германии). С 1 июля 1945 г. стал выходить еженедельник Культурбунда «Зонтаг», в августе было основано издательство «Ауфбау», в сентябре вышел первый номер журнала «Ауфбау» (1945—1958). Культурбунд быстро становился популярной и массовой общественной организацией, которая на первых порах весьма способствовала восстановлению прерванных нитей немецкой национальной культуры. Рост популярности демократической организации напугал военную администрацию западных зон: в ноябре 1947 г. Культурбунд, насчитывавший уже 120 тысяч членов, был в западных секторах Берлина запрещен как «коммунистический». Б. Брехт, хотевший после возвращения в Европу поселиться в западной зоне, не получил туда даже въездной

визы. Таким образом, ситуацию в Западной Германии в первые послевоенные годы тоже никак нельзя характеризовать как однозначно демократическую.

Во многом по инициативе писателей-антифашистов и коммунистов был созван Первый съезд немецких писателей, проходивший 4—8 октября 1947 г. в Берлине. Этот съезд продемонстрировал как намерение немецких писателей сохранять творческие контакты и искать общий язык, так и неуклонно назревавшее отчуждение. Наиболее длительной и острой на этом съезде, собравшем более 300 немецких писателей из всех зон оккупации, была полемика между сторонниками различных форм аполитичного, «пассивного» гуманизма и сторонниками гуманизма социалистического, хотя обе стороны стремились избежать непосредственной конфронтации. Эта полемика по-своему продолжала затяжной спор представителей «внешней» и «внутренней» эмиграции, начавшийся еще в 1933 г., о том, кто из них в большей степени представляет немецкую национальную культуру: те, кто наблюдал ужасы фашизма извне (Г. Манн, Т. Манн и т. д.), или же те, кто пережил их со своим народом (О. Лёрке, В. Леман, Г. Бенн и др.). При всей нарочитой искусственности этой дискуссии она не прошла без последствий: в ГДР возобладала правота внешних эмигрантов, в ФРГ — по крайней мере до середины 50-х годов — наибольшим читательским спросом пользовались внутренние эмигранты. Даже литература, создаваемая узниками концлагерей или тематически связанная с концлагерями, имела тенденцию к разделению: книги, где фашизм изображался как неизбежное и непреодолимое метафизическое зло, публиковались, как правило, только в Западной Германии («Город за рекой» Г. Казака, «Мир обвиняемых» В. Йенса, отдельные романы Э. М. Ремарка и т. д.), книги же, где фашизм изображался как зло совершенно конкретное, обусловленное определенной расстановкой классовых сил, печатались в восточной зоне («Испытание» В. Бределя, «Седьмой крест» и «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс и др.).

Отчужденность правящей верхушки ГДР от собственного народа наглядно проявилась уже во время так называемого контрреволюционного путча 17 июня 1953 г.: неспособность руководства СЕПГ адекватно реагировать на мирную демонстрацию протеста трудящихся 16 июня 1953 г. против незаконного повышения норм выработки фактически привела к народному восстанию на следующий день, когда «справиться с ситуацией» могли только советские танки.

Репрессивная политика по отношению к творческой интеллигенции постепенно становилась одной из характерных черт культурной политики в ГДР. Образование двух противостоящих военных союзов в 1955 г. (НАТО и Варшавский Договор), XX съезд КПСС,

волнения в Польше, события в Венгрии — все это вызывало противоречивые отклики в некоторых слоях интеллигенции ГДР, попытавшейся сделать собственные выводы из осуждения культа личности Сталина. В разных местах образовались кружки и группы — от студентов до членов Политбюро СЕПГ. В 1956—1958 гг. участников этих групп и кружков постигли различные наказания: тюремные заключения, увольнения с работы и «проработочная критика», что в ряде случаев повлекло за собой добровольную или вынужденную эмиграцию. Все это не могло не затормозить наметившиеся процессы демократизации в самой культуре, отчетливо заявившие о себе на IV съезде писателей ГДР в 1956 г.

История литературы ГДР насыщена драматической борьбой писателей за свою творческую самостоятельность. Стефан Гейм, Эрвин Штритматтер, Франц Фюман, Хайнер Мюллер, Гюнтер де Бройн, Криста Вольф, Петер Хакс, Фолькер Браун — все эти крупнейшие писатели ГДР испытали на себе огонь жесточайшей критики «сверху», запреты на свои произведения, многолетние проволочки с изданием уже завершенных произведений, длительную борьбу с цензурой разных уровней и неизбежные уступки в этой неравной борьбе. Но все они оставались в ГДР до конца, запечатлев в своем творчестве многие драматические страницы реальной жизни в своей стране. Однако фактом является и то, что многие не менее талантливые писатели этой борьбы не выдерживали и переезжали в ФРГ.

Литературы ГДР и ФРГ выделились из одного национального русла после 1945 г. и затем снова слились в едином русле. Они должны рассматриваться в едином контексте истории немецкой литературы, которая в XX в. переживала разные и весьма сложные фазы развития, связанные в том числе с резкими политическими, идеологическими, эстетическими и территориальными размежеваниями, — ведь уже после 1933 г. в эмиграции оказалось свыше двух тысяч немецких писателей! Все эти размежевания являются ступенями или стадиями развития единой национальной немецкой литературы, неотъемлемой составной частью единой немецкой национальной культуры. При всей конфронтации общественно-политических систем, на переднем крае которых находились ГДР и ФРГ, литературы этих стран упорно шли на сближение, постоянно поддерживая друг друга и взаимно предоставляя эмигрантам из обеих стран возможность работать и публиковаться. Немецкая литература в лице представлявших ее писателей стремилась к единству и заполняла духовный вакуум на той или другой стороне всеми доступными ей средствами.

Укорененность литературы ГДР в определенных традициях национальной истории несомненна, ибо Германия не только является родиной теоретического марксизма, но и организованное рабочее движение именно в этой стране приобрело огромный размах уже в XIX в. ГДР в определенном смысле продемонстрировала на части территории Германии то, что могло бы произойти во всей стране, если бы к власти в ней пришли коммунисты. И в этом смысле история ГДР — тоже неотъемлемая часть всей истории Германии, как бы специфично ни выглядела демонстрация этой линии немецкой истории. История литературы ГДР в таком контексте предстает как обособление и абсолютизация в определенных исторических условиях одной из линий развития немецкой национальной литературы, одной из ее национальных и тем самым укорененных в свою родную почву традиций.

Насколько важно рассмотрение литератур ГДР и ФРГ в едином общенациональном контексте, настолько же важно и уяснение специфики развития этих литератур в период их обособленного существования. При уяснении специфики литературы ГДР, например, нельзя забывать о том, что она создавалась в основном на территории бывшей Пруссии и Саксонии, что в ее составе находилось бывшее герцогство Веймар, что славянское население Германии (Верхняя и Нижняя Лужицы) практически целиком проживало в ГДР, и своеобразный славянский элемент в значительно большей мере проник в литературу ГДР, чем в литературу ФРГ. Литература ФРГ в значительно большей степени была подвержена воздействию западных литературных влияний — экзистенциализма, например, и самых различных модернистских течений, в то время как литература ГДР буквально перенасыщалась потоком переводной русской классической и советской литературы, переводы же многих крупных западных писателей на многие годы опаздывали. Но после принятия ГДР в ООН в 1973 г. ситуация стала стремительно сглаживаться — дипломатические контакты и культурные взаимосвязи сразу же потребовали значительного расширения объема и качества переводной литературы.

Общая тональность литературы ФРГ первых послевоенных лет весьма показательно отразилась в творчестве **Вольфганга Борхерта (1921—1947)**. Судьба Борхерта поистине трагична. За свою короткую жизнь ему довелось пережить ужасы и фронта, и штрафного батальона, и фашистских застенков, куда его дважды бросали за «непатриотические» высказывания. По окончании войны это был уже надломленный, смертельно больной человек, и за оставшиеся ему два года он успел написать лишь немного.

Тема обманутого поколения, погубленной молодости — главная тема творчества Борхерта. Изображая в своих рассказах отчаяние молодого человека, брошенного в пекло войны, его неприкаянность

и одиночество в послевоенном мире, Борхерт обрушивается с гневными инвективами на «каллиграфов» («Нам не нужны поэты с хорошей грамматикой»), сомневается вообще в необходимости поэзии: «Кто знает рифму к хрипу простреленных легких?» Огромный эмоциональный накал этой прозы, истерическая взвинченность тона, страстная жалоба, нагнетаемая в метафорах и аллитерациях, в нескончаемых каденциях и повторах, — все это приводит на память искусство экспрессионистов.

Но помимо пресловутого «вопля отчаяния» (обычная формула западногерманской критики в применении к Борхерту) в творчестве писателя постоянно присутствует и другой голос, идет страстный спор двух взглядов на жизнь: пессимистического, отрицающего — и утверждающего, влюбленного в жизнь, одержимого ее материальными формами — красками, запахами, звуками.

Вся трагическая разорванность борхертовского сознания отразилась в единственном крупном его произведении — драме «Снаружи за дверьми» (1947). Тема ее — неприкаянность «возвращенца», солдата Бекмана, чудом уцелевшего на войне и теперь тщетно ищущего пристанища, крова. Борхерт как будто нагнетает атмосферу безвыходности — но в то же время у героя есть «двойник» («Другой»), его второе «я», упорно сопротивляющееся отчаянию.

Борхерт упорно стремится разобраться в причинах трагедии своего поколения. Бекман в своих скитаниях обнаруживает, что истинные ее виновники уже успели благополучно устроиться в жизни. Борхерт одним из первых показал послевоенную Западную Германию как мир неизлечимого эгоизма, мир, пораженный анемией совести и памяти. Еще острее вопрос о виновниках войны ставится в публицистических статьях Борхерта («Вот наш манифест», «Тогда остается одно»), где писатель прямо указывает не только на военных, но и на политических и экономических закулисных пособников фашизма. К такой беспощадной конкретности социально-исторического анализа литературе ФРГ предстоял еще немалый путь, и именно Борхерт был у истоков всей ее общественной, гражданской проблематики.

Творчество Борхерта располагается у истоков двух важнейших тенденций в литературе ФРГ, отчетливо обозначившихся уже в конце 1940-х годов и во многом определявших дальнейшее развитие отдельных литературных течений и направлений. Первая тенденция абстрагирующая, символизирующая, тяготеющая к философско-экзистенциальному взгляду на мир — выростала прежде всего из творчества писателей «внутренней эмиграции» и ярче всего выразилась в «магическом реализме», временами перераставшем в экзистенциализм. Вторая — конкретизирующая и социально-критическая — формировалась в творчестве писателей «Группы 47», отразив в первую очередь опыт поколения «вернувшихся», их

попытки извлечь конкретные уроки из краха нацистской Германии и послевоенной действительности.

Впервые о «магическом реализме» в послевоенной немецкой литературе заговорил Ганс Вернер Рихтер (1908—1993), опубликовавший в начале 1947 г. статью в журнале «Дер Руф», где он попытался отделить литературу, непосредственно обращенную к современной общественной ситуации (как это и обнаружилось впоследствии в творчестве писателей «Группы 47»), от литературы, избегавшей прямого изображения конкретно-исторических реалий и выдвигавшей на первый план метафорически закодированную модель мира, обращенную в первую очередь к сущностным вопросам бытия и лишь затем — к современности. Классическим произведением «магического реализма» в Германии был сразу же признан роман Германа Казака (1896—1966) «Город за рекой» (1947), переведенный на многие языки и оказавший определенное воздействие на формирование этого течения в мировой литературе.

Внешняя канва романа — изображение наблюдений и переживаний историка-искусствоведа д-ра Линдхофа в «городе мертвых», некоем промежуточном мире между миром действительным, откуда д-р Линдхоф был приглашен в «город за рекой» для исполнения должности хрониста, и Небытием, куда почти все жители города отправляются после изучения их «дел» служителями городского Архива. Если бытие жителей «промежуточного города» изображается как некий метафорический слепок реального мира со всеми его проблемами и противоречиями (но слепок безвременный или вневременной, поскольку здесь одновременно сосуществуют все исторические эпохи, сгущенные до символики наиболее сущностных деталей), то городской Архив представлен как инстанция, следящая за строгим исполнением лишенного религиозности, но все же несомненно высшего космического замысла, в котором поступки и мысли людей играют не фатально predeterminedную, но самостоятельную и даже весьма важную роль. Д-р Линдхоф, имеющий как хронист доступ и к Архиву, и к жителям города, оказывается в уникальном положении: в Архиве ему открыта вся накопленная тысячелетиями мудрость человечества, при желании он может и лично общаться с отдельными мудрецами; в городе же ему доступна вся повседневная канва человеческой истории и современности, поскольку он встречает здесь умерших друзей, родных, знакомых и пытается разрешить с ними незавершенные земные конфликты и споры. Линдхоф — единственный живой человек среди «мертвых», который к тому же по своему желанию может вернуться в мир действительный, что он в конце концов и делает. Мир действительный — это метафорически поданная, но реально узнаваемая послевоенная Германия, где Линдхоф пытается

в качестве странствующего проповедника распространять свет Истины, открывшейся ему за время пребывания в «городе за рекой».

Элементы реализма в рамках «магического реализма» приобрели роль художественного приема, хотя и важного, но подчиненного более глобальной задаче, встроенного в совершенно иной и с традиционной точки зрения скорее фантастический контекст. При внешне достоверном развертывании сюжета и очевидной наглядности деталей повествование насыщается элементами, постоянно взрывающимися изнутри мнимую очевидность и обнажающими все более глубокие и непознанные слои реальности до тех пор, пока за первичной и привычной реальностью достаточно зримо обрисовываются контуры гораздо более страшной, объемной, неизвестной и неустойчиво мерцающей реальности, в которой начисто утрачивают свою значимость ориентиры и стереотипы поведения, выработанные на уровне первичной — обманно-очевидной — реальности. «Магические реалисты» далеко отходят или даже полностью отказываются от психологического подхода к показу «типического героя в типических обстоятельствах», доминировавшему в критическом реализме XIX—XX вв., и опираются на мифические или мифическо-фольклорные основы и измерения бытия, в которых конкретно-историческое бытие теряет не только свою определяющую функцию, но даже и свои надежные очертания, поскольку растворяется в гораздо более широком, чем просто исторический, контексте. Постоянное взламывание социально-исторической детерминированности событий и характеров отражает недоверие «магических реалистов» к рационализму, социальному детерминизму, вообще к идеям социального прогресса — как в буржуазной, так и в социалистической окрасках. Особую — и даже сюжетобразную — роль в произведениях «магических реалистов» играют время и пространство, которые лишь весьма условно соотносятся с обычными представлениями.

Наиболее значительное явление в этом русле литературы ФРГ — творчество Ганса Эриха Носсака (1901—1977). Он начал писать еще в 20-х годах, но в годы фашизма вынужден был замолчать, а в 1943 г. при бомбардировке Гамбурга сгорели все его рукописи. Это событие легло в основу повести «Гибель» (1948). Реальная картина пожара Гамбурга приобретает в ней апокалиптические черты, а к концу повести оформляется уже целиком символическая ситуация: человек остался один на голой земле после вселенского пожара. Образ «конца света» и образ одинокого очевидца — «уцелевшего», как постоянно называет своего героя Носсак, становятся исходными структурными компонентами художественного мира писателя.

С этой установкой связан и один из излюбленных приемов в раннем творчестве Носсака — переосмысление классических ми-

фов. Издавна античность считалась гуманным началом и основой всей европейской культуры, ее мерой и эталоном. Но апокалиптическое представление о «гибели цивилизации» заставляет Носсака заново перебирать древние мифы, ища именно там, у истоков, изначальные просчеты европейской духовной традиции. И тогда для него оказывается сомнительным героизм Агамемнона и Одиссея, ведших разрушительные войны, а Клитемнестра предстает справедливой мстительницей за то, что ее лишили неотъемлемого материнского права рожать и растить детей для продолжения жизни на земле (роман «Некийя», 1947). Певец Орфей, уводя Эвридику из царства мертвых, нарушил запрет и оглянулся — но увидеть он хотел не Эвридику, а печальный лик царицы загробного мира Персефоны; раз заглянув в лицо смерти, он уже не мог его забыть (новелла «Орфей и ...», 1948). По окончании троянской войны Агамемнон и Кассандра плывут на корабле в Грецию, хотя и знают, что плывут навстречу своей гибели: они выжили в войне, но раздавлены ею и не видят смысла в дальнейшей жизни (повесть «Кассандра», 1948).

Уверовав в «конец цивилизации» и развенчав все ее предшествующие мифы, Носсак переходит к художественному конструированию своего, нового мифа, который наиболее адекватно отражал бы бытие современного человека. Опыт смерти, считает Носсака, придал всем нашим представлениям о жизни некое новое, четвертое измерение. Те, кто до конца осознал этот опыт, понимают теперь, что помимо окружающего нас рационального, легко объяснимого мира существует еще мир иррационального, сверхъестественного. «Обычным» людям, привыкшим мыслить «допотопными» категориями, этот мир кажется абсурдным, нереальным, но для героев Носсака сверхъестественное существует на правах чего-то вполне реального, даже обыденного. Им достаточно сделать один шаг, переступить невидимую для других грань — и они уже оказываются в этом новом мире «незастрахованного». В романе «Спираль» (1956) центральный эпизод повествует о судебном расследовании обстоятельств, при которых таинственно исчезла жена героя. Сам-то герой понимает, что его жена ушла в «незастрахованное», и для него тут нет ничего загадочного. Но он не может объяснить этого следователю, потому что тот руководствуется привычной рациональной логикой «здесьнего» мира; они говорят на разных языках, ибо существуют в разных измерениях, и взаимопонимание между ними заведомо исключено.

Еще более последовательно миф «иррационального бытия» творится Носсаком в романах «Младший брат» (1958) и «После восстания» (1961). Основное действие в них происходит в мире «незастрахованного». Обитатели этого мира исповедуют любовь к ближнему, терпимость, непрактичность, презрение к буржуазному фетишу материального благополучия. Но трагическая парадоксаль-

ность их бытия в том, что эти гуманные принципы неприменимы к реальному миру, — от него их отделяет глухая стена непонимания. Более того, контакт с этими людьми «не от мира сего» часто оказывается для обычных людей роковым: они не выдерживают лицемерия «иного мира», и открывающаяся им в результате этого контакта ничтожность собственного посястороннего бытия убивает их.

Здесь и обнаруживается глубокая противоречивость мировоззренческой позиции Носсака. С одной стороны, он упорно стремится придать своим героям черты мессианства, подчеркнуть, что свою миссию они видят в спасении людей. С другой стороны, убеждение в непреодолимости грани между обычным миром и более гуманной сферой «незастрахованного» придает этим романам Носсака черты принципиальной герметичности и бесперспективности.

Но наряду с этим Носсак с самого начала стремился разобраться в более конкретных общественно-исторических причинах одиночества и «непонятости» его героев в современном мире. Этот мир предстает тогда именно как буржуазный мир с его сытой моралью преуспевания. Такова ранняя новелла «Клонц» (1948). Ее заглавный герой — это общественно-символический образ самодовольного буржуа-филистера, для него недавняя катастрофа всего лишь неприятное происшествие, о котором надо поскорее забыть. Таков роман «Не позднее ноября» (1955), героиня которого Марианна — жена респектабельного промышленника — тяготится своим одиночеством среди окружающих ее людей и бежит от пустоты и бездуховности буржуазного существования.

Ближе всего к критическому-реалистическому изображению действительности Носсак подошел в конце 60-х годов в одном из лучших своих романов — «Дело д'Артеза» (1968). Это уже не просто притча об извечной неприкаянности индивида в мире реальности, как большинство прежних произведений писателя, а роман о враждебности буржуазной государственной машины человеку. Излюбленная носсаковская тема «некоммуникабельности» получает здесь — в отличие, например, от «Спирали» — отчетливое социально-критическое, даже политическое осмысление: герой романа Эрнст Наземанн, избравший своим псевдонимом имя бальзаковского д'Артеза, по чистой случайности заподозрен в причастности к тайной «нигилистической» организации, и эта ситуация «следователь — подследственный» пародирует «проницательность» и «глубокомыслие» боннской службы безопасности.

Парадокс в том, что на более глубоком уровне, недоступном незадачливому следователю, д'Артез и его немногочисленные друзья в самом деле являются «тайными врагами» — т. е. противниками по убеждению — западногерманского общественного строя, основанного на забвении уроков прошлого. Но, не видя для себя никакой

возможности повлиять на его развитие, они лишь стремятся обеспечить себе «экстерриториальность» (это авторский термин), как бы уйти в подполье и там свято оберегать свою внутреннюю независимость. Столь решительно отвергаемому ими буржуазному социальному аппарату они могут противопоставить лишь позицию «подпольной самообороны», индивидуальной «чистоты рук».

Здесь отчетливо обнаруживаются и утопичность носсаковской концепции, и границы его реализма. Не случайно в последних своих романах «Украденная мелодия» (1972) и «Счастливый человек» (1975) Носсак вновь вернулся к аллегорически-мифологическому принципу, лишь варьируя его.

Отдаленность творчества «магических реалистов» от общественной проблематики своего поколения вызвала резкую реакцию со стороны писателей младшего поколения, отвергавших созерцательную позицию «внутренних эмигрантов», их приверженность традиционным классическим формам, их расплывчатый христианский гуманизм.

Большинство писателей нового поколения прошли через войну, видели катастрофу с самой близкой дистанции. В их первых произведениях тоже, как и у Казака и Носсака, присутствует трагическое ощущение «конца света», «опыта смерти» — только здесь оно менее всего питается откровениями современных пессимистических философий, а восходит к глубокой личной травме.

В 1947 г. эти писатели объединились в «Группу 47», постепенно ставшую своеобразным центром литературной жизни ФРГ. Инициаторами объединения выступили Ганс Вернер Рихтер, Альфред Андерш и др. Именно в русле этого движения и возникла реалистическая литература ФРГ в ее наиболее значительных художественных достижениях.

В момент образования группы ее инициаторы демонстративно отказались от публикации каких-либо манифестов и программ. Напротив, одним из лозунгов стало недоверие ко всем идеологическим доктринам. Этот «идеологический аскетизм» был реакцией и на фашистскую демагогию, бесстыдную спекуляцию понятиями «родина», «народ», «нация», «социализм», и на уже начавшую формироваться идеологию «холодной войны». В полемическом запале эти писатели готовы были отвергнуть даже гуманистические идеалы литературы антифашистской эмиграции — она им тоже представлялась слишком «тенденциозной». Они сначала безоговорочно приняли на веру тезис о тотальности катастрофы, о несостоятельности всех гуманистических идеалов. Они тоже считали, что должны начинать с «нулевого года», и, резко критикуя «традиционалистов» и «каллиграфов», выдвинули лозунг «вырубания просек».

Но всех этих писателей объединяла ненависть к фашизму и жажда демократического обновления страны, а в эстетическом

плане — стремление противопоставить всяким «сконструированным» философским системам реальную правду жизни, как бы жестока она ни была. Они не хотели создавать ни аллегорий, ни мифов — они рассказывали лишь о том, что видели своими глазами: о войне, грязи, крови, разрухе и голоде послевоенных лет. Один из критиков впоследствии заметил, что выразительнее всего их произведение характеризует то, какие слова в них не употреблялись: вера, любовь, доверие, нация, дробота.

Подобная позиция, безусловно, свидетельствовала о глубоком кризисе идеалов. Стремление писателей «Группы 47» к реализму часто оборачивалось натуралистической фиксацией ужасов войны, а состояние разочарования и отчаяния делало их в высшей степени восприимчивыми к эстетической практике экспрессионизма.

Но как бы то ни было, писатели «Группы 47» с самого начала противопоставили себя «магическим реалистам». Если они еще не могли на первых порах пробиться к целостному, обобщающему взгляду на историю, то сделали в этом направлении существенный шаг: они стали рассказывать неприкрашенную правду о только что минувшем моменте этой истории. Понятно, что поначалу они обращались к малым жанрам — новеллам, публицистическим очеркам, лирике: пережитый страшный опыт взывал к немедленному воплощению, а времени для эпического, панорамного его осмысления еще не хватало.

В начале 50-х годов писатели-антифашисты оказались перед лицом развернутого наступления неофашистской и реваншистской идеологии в самых разных ее формах — от откровенной до завуалированной, рядящейся под пацифизм и антифашизм. Тем насущнее стала необходимость конкретно-исторического и реалистического осмысления событий фашизма и второй мировой войны, их предыстории, истоков и причин.

И именно литераторы «Группы 47» взяли за эту задачу. Изображение войны у них становится активно идеологическим — оно резко заострено против новых мифов о войне: мифа о «героизме на потерянном посту», о мужестве «обманутого» и «безвинного» немецкого солдата, об «освободительной миссии» гитлеровской армии на Востоке и т. д. Наиболее значительной, авангардной фигурой в этой литературе становится **Генрих Бёлль (1917—1985)**.

Уже в ранней своей повести «Поезд пришел вовремя» (1949) Бёлль с большой эмоциональной силой рисует историческую обреченность гитлеровского «похода на Восток». Но еще важнее то, что Бёлль показывает дезертирство своего героя из гитлеровской армии как единственный подлинно нравственный выбор. Это с самого начала резко отделило Бёлля от тех многочисленных авторов, которые оправдывали рядового немецкого солдата необходимостью выполнить приказ и воинский долг.

Более широкая панорама дается в романе «Где ты был, Адам?» (1951). Здесь снова и снова варьируются две главные, по мысли Бёлля, характеристики гитлеровской захватнической войны — ее бесчеловечность и ее бессмысленность. Принципиально важна бёллевская концепция «бессмысленности». Писатель понимает под этим не только бессмысленность с общечеловеческой точки зрения разрушений и убийств, совершаемых на войне; он заостряет это понятие против всех попыток придать задним числом некий «высший» смысл гитлеровскому «походу на Восток», будь то «освобождение» русских от «большевизма» или даже просто «героизм на потерянном посту». Ни в одном из девяти тщательно вычерченных эпизодов войны не находится места для геройской, «возвышенной» смерти на фронте; бёллевских героев, напротив, смерть настигает в подчеркнуто прозаических ситуациях, она всегда омерзительна и жалка, не овеяна никакими высокими образами.

Столь же безжалостен Бёлль и в обрисовке самих участников этой войны. Выводя целую галерею фашистских вояк — самых разных рангов армейской иерархии, — он не находит среди них ни пресловутого «фронтового товарищества», ни осознанного героизма. Все они — или усталые, равнодушные мишени, пушечное мясо, или циничные убийцы, «управляющие смерти». Всем строем своего романа, начиная с названия и эпиграфа, Бёлль отвергает какую бы то ни было возможность оправдания для этих людей.

Бёллевское бескомпромиссное развенчание мифов о войне стало примером для писателей ФРГ, обращавшихся к этой теме. Таков, например, роман Г. В. Рихтера «Не убий» (1955).

Книги Бёлля на современную тему прозвучали резким диссонансом оптимизму официальной идеологии. Бёлль с поразительной настойчивостью изображает в них жизнь неустроенную и расстроенную, неуютную, безрадостную. Эта неустроенность не только материальная, хотя многие герои Бёлля страдают и от нее, как в романе «И не сказал ни единого слова» (1953). С гораздо большим вниманием исследует писатель причины неустроенности духовной. Его герои меньше всего довольствуются данным днем, сомнительной стабильностью сиюминутного существования — напротив, они ощущают себя частицей дрящейся истории своей страны, своего народа; память о прошлом для них — непереносимое условие человечности их бытия. Но память эта горька, и потому бытие их трагично. Бёлль, таким образом, стремится к историзму в изображении как человека, так и всей современной действительности. За частной судьбой героя у него всегда встает трагическая судьба нации.

Подобная стереоскопичность взгляда определяет и стилистическую структуру его прозы. В ней первенствует принцип вариации, фути, возвращения к одному и тому же образу, воспоминанию, представлению. Но это не просто излюбленная манера выражения.

Это и воплотившееся в стиле убеждение в активности и ответственности человеческой мысли и памяти, их постоянной прикованности к главному, к тому, что не подлежит забвению в быстротечности момента. Но это еще и боязнь возвращения прошлого, боязнь «дурного повторения». Наблюдения Бёлля над действительностью ФРГ 50-х годов лишь укрепляют его убежденность в том, что прошлое не преодолено. Поэтому-то особенно часты у Бёлля именно ретроспективные ассоциации, а внешне плавная и размеренная ткань повествования то и дело разрывается негодованием, отчаянием, сарказмом.

Какие бы стороны общественного организма ФРГ ни показывал Бёлль, сквозь них постоянно, как под рентгеновскими лучами, просвечивают отвратительные контуры неумершего прошлого. Это оно — в форме постоянной и мучительной памяти о голодных годах детства — преследует Вальтера Фендриха в повести «Хлеб ранних лет» (1955) и вносит резкий диссонанс в патетически-взволнованное повествование о его первой любви. Это оно зловеще маячит за фантазмагорической ситуацией сатирической повести «Не только под Рождество» (1952), где тема прошлого, тема традиции предстает в гротескно-перевернутом виде: «святыни традиций» флером поверхностного благополучия прикрывают трагизм бытия, вытесняют из сознания немецкого бюргера тягостную память о недавнем прошлом.

Наиболее широко эта общественно-нравственная проблематика развернута в романах Бёлля «Дом без хозяина» (1954) и «Бильярд в половине десятого» (1959).

В романе «Бильярд в половине десятого» сюжетные рамки повествования простираются вплоть до начала века. Рассказывая ретроспективно историю семейства наследственных архитекторов и инженеров-строителей Фемелей, Бёлль всей логикой своего романа утверждает, что поколение за поколением это семейство, при всей его честности и добропорядочности, против воли оказывалось пристегнутым к колеснице немецкого империализма и милитаризма. Есть глубокая ирония в судьбе Фемелей: у них одно поколение разрушает в войнах то, что возводило другое.

Так возникает тема ответственности за трагедию прошлого — ответственности не только откровенных пособников фашизма, но и его «невольных» попутчиков, тех, кто как будто бы держался в стороне, тщательно оберегая свою личную совесть и порядочность. Бёлль не случайно столь бескомпромиссно расширяет границы виновности — его нравственный и гражданский максимализм усиливается по мере того, как он видит стабилизацию сил реваншизма в своей стране. В этой ситуации его тревожит именно психология рядового немца, самой широкой массы западногерманского бюргерства.

Вопрос о том, «где началось бы их сопротивление», — центральный нерв бёллевского морализма. Человек глубоко религиозный (Бёлль — католик по вероисповеданию), он, однако, менее всего склонен довольствоваться моралью непротivления злу насилieм. Напротив, он настойчиво ищет в душах своих соотечественников не смирение, а ненависть к силам зла.

Но эти поиски сопротивления приводят к тревожным, разочаровывающим результатам. Не случайно ситуация «несостоявшейся мести» почти буквально повторяется в «Бильярде» (в истории эмигранта-антифашиста Нетлингера), равно как и ситуация самого прямого, физического воздействия: Иоганна Фемель осуществляет свое давнишнее желание и стреляет в боннского министра, принимающего парад реваншистов. Нельзя не заметить явной утрированности, как бы театральной символичности этих аффектированных жестов. Они если и дают временную отдушину ненависти, накопившейся в героях, но ни на йоту не затрагивают власти всеильного, вездесущего зла. Логика такого сопротивления уже балансирует на грани абсурда.

Эту грань демонстративно переступает герой следующего романа Бёлля — «Глазами клоуна» (1963). На самом трагическом изломе своей жизни, в момент предельного одиночества, оставленный любимой женщиной, изверившийся в религии, святости семейных уз, возможности человеческого взаимопонимания, клоун Ганс Шнир оформляет свой последний — под занавес — протест в подчеркнуто «неутилитарном», вызывающе абсурдном жесте: садится с протянутой шляпой на ступеньках боннского вокзала и поет пародийный куплет. Тема «непреодоленного прошлого» вступает в многозначительное соприкосновение с темой «шута»: здесь не только последовательно отсекаются какие бы то ни было возможности индивидуального счастья в мире социального неблагополучия, но и сам бунт против этого мира осознается как трагическая клоунада.

Бёллевский социальный критицизм переживает на этом этапе явный кризис, период крушения иллюзий. Еще одно подтверждение этому — повесть «Самовольная отлучка» (1964), вся построенная на горькой самоиронии, трагической эксцентриаде, на пародийном выворачивании наизнанку дидактического, морализаторского пафоса собственных произведений предшествующих лет.

Этот кризис в значительной степени преодолевается писателем в 70-е годы, на новом этапе развития литературы ФРГ. В романе «Групповой портрет с дамой» (1971) Бёлль, снова обращаясь к истории Германии последних десятилетий и образу «небуржуазного» героя, снимает в его обрисовке трагико-иронические обертоны, делает его положительным в самом высоком смысле слова — в значении нравственного образца. Героиня романа Лени Пфайфер поразительно естественна во всех движениях своей души, и, по-

скольку ее внутренним стержнем с самого детства является любовь к людям, готовность к самопожертвованию, она проходит несломленной через все испытания, выпавшие на ее долю. Она органически не способна принять фашизм и различные формы эгоистической буржуазной морали, и эта высокая нравственная красота бросает свой отблеск на всех, кто соприкасается с судьбой Лени.

Принципиально важна в романе и русская тема, связанная с историей любви Лени и советского военнопленного Бориса, узника фашистского концлагеря. Борис — второй безоговорочно положительный персонаж романа. К нему, находящемуся во враждебном окружении, под постоянной угрозой расправы и смерти, тянется все здоровое и человеческое, что подпольно еще сохранилось в гитлеровской Германии. Этот образ свидетельствует о глубоком и искреннем интересе писателя к России и ее культуре, уважении к подвигу советского народа во второй мировой войне.

Центральная тема последнего десятилетия творчества Бёлля намечена уже в заголовке следующего его произведения — повести «Потерянная честь Катарины Блюм, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» (1974). Обращаясь к обострившейся на Западе в 70-е годы проблеме насилия, террора, писатель прежде всего восстает против всяких поспешных суждений об этом явлении. В публицистически заостренной форме он показывает, как организованное насилие самой социальной системы, насилие «корректное», осуществляемое под покровом и в рамках закона, неминуемо порождает в качестве ответной реакции индивидуальное насилие — спонтанное, отчаянное, анархически инстинктивное. В романе «Под конвоем заботы» (1979) образ «корректного», узаконенного насилия разрастается в еще более широкий и символический. Бёлля изображает систему тотальной слежки, охраны, организуемой вроде бы в целях безопасности и благополучия граждан, но на самом деле лишаящей их всякого подобия самостоятельной, личной, даже интимной жизни. В конце романа его герой Фриц Тольм, глава газетного концерна и одна из жертв этого «конвоя заботы», видит единственную надежду в том, что «в том или ином виде должен прийти социализм — он должен победить». В подобном решении сюжетной коллизии есть, конечно, и немалая утопичность, но эта концепция писателю явно дорога — на ней построен и его последний (художественно гораздо менее удавшийся), посмертно вышедший роман «Женщины у берега Рейна» (1985), снова изображающий бунтарство в высших, на этот раз правительственных, сферах. Как бы то ни было, последним словом, заветом Бёлля осталось резкое отрицание буржуазной социальной системы и надежда на иной, более человеческий мир.

Широкую известность в начале 50-х годов получили романы **Вольфганга Кёппена (род. в 1906 г.)** «Голуби в траве» (1951), «Теплица» (1953) и «Смерть в Риме» (1954).

В отличие от писателей «Группы 47», шедших к изображению современности от военной темы, Кёппен посвятил свое послевоенное творчество критическому анализу современной западногерманской действительности. «Теплицей» назван боннский аппарат государственно-политической власти, взращивающий ядовитые цветы реакции и реванша. В этой теплице задыхаются честные, мыслящие люди. Демократические устремления главного героя романа, депутата бундестага Кетенхейве разбиваются о глухую стену намеренного непонимания, запутываются в хитроумных сетях парламентских интриг, и он в отчаянии кончает жизнь самоубийством.

Тема «возрождения прошлого» в полную силу звучит в романе «Смерть в Риме», где она персонифицируется в одной из главных фигур романа — бывшем гитлеровском генерале Юдеяне, который после войны был вынужден скрыться за пределы Германии, а сейчас считает возможным вернуться назад, предвкушая, что час его торжества, час реванша близок. Но как ни омерзителен и страшен этот матерый убийца, еще страшнее, по мысли автора, та среда, которая уже созрела для того, чтобы принять Юдеяна. Перед читателем проходит вереница членов семейства Пфафратов, «отцов города», избранных, как язвительно подчеркивает Кёппен, «демократическим путем».

Как и Бёлля, Кёппена волнует вопрос о том, есть ли в западногерманском обществе силы, способные оказать сопротивление этому возрождению прошлого. Эта проблема решается прежде всего на примере судьбы композитора Зигфрида, «блудного сына» семейства Пфафратов. Он ненавидит фашизм и свое, пфафратовское, «отродье», но он настолько опустошен, подавлен и опытом своей юности, протекавшей в годы господства фашизма, и жизнью в атмосфере «теплицы», что способен лишь на бессильное возмущение и отвращение. Зигфрид — адепт самых современных музыкальных школ, прежде всего школы Шёнберга. Средствами своей музыки он стремится выразить «беспредельную ночь отчаяния». Но образный язык его музыки оказывается настолько формализованным, что на международной премьере в Риме его симфония производит эффект, прямо противоположный тому, на который рассчитывал автор: этой музыке рукоплещет партер, ненавистные Зигфриду меценаты и промышленные тузы, рукоплещут Пфафраты и Юдеян, и ее освящает демократическая галерка римского концертного зала. Зигфрид терпит поражение в своем единственном прибежище — в искусстве.

Роман Кёппена пронизан ассоциациями с художественской проблематикой творчества Томаса Манна, прежде всего новеллы «Смерть в Венеции» и романа «Доктор Фаустус». В этом смысле судьба героя Кёппена предстает как сниженно-иронический перифраз трагедийных образов манновских художников-декадентов, подавленных власти «дьявола»: Зигфрид слабее, мельче своих литературных прообразов, он и здесь эпитон, худосочный отпрыск боннской «теплицы».

Ироническая дистанция автора по отношению к своему герою и его искусству в значительной степени нейтрализует общую пессимистическую тональность романа, — как и смерть Юдеяна, оставляет перспективу все-таки открытой. Но семейство Пфафратов, среда, взращивающая юдеянов, остается, и потому роман Кёппена прозвучал как актуальное предостережение. Царящей в нем тревожной атмосфере соответствует и стиль кёппеновской прозы: следуя джойсовской технике потока сознания, Кёппен создает стиль крайне нервный, с молниеносной сменой ракурсов, переборами ритма, с постоянными разрывами логических узлов в ассоциативной цепи сознания героев.

Проблематику «непреодоленного прошлого», намеченную еще Борхертом и с такой остротой поставленную Бёллем и Кёппеном, во второй половине 50-х годов подхватило и продолжило новое поколение писателей, придав ей особый, специфический ракурс: теперь эта проблематика решается в рамках сюжетного конфликта «отцов и детей», реальная основа которого — молодое поколение, выросшее уже в послевоенные годы и оказавшееся лицом к лицу с проблемой «непреодоленного прошлого». Молодой человек, ищущий правды о прошлом, желающий узнать, как вели себя его родители, «взрослые» в годы фашизма, — таков герой романов Пауля Шаллюка (род. в 1922 г.) «Энгельберт Райнеке» (1959), Кристиана Гайслера (род. в 1928 г.) «Запрос» (1960) и др. Эти писатели, сколь ни различны их произведения по художественным достоинствам, выступили как совесть своей страны. Настойчиво, с поистине фанатическим упорством докапывались они до скрытых преступлений прошлого, считая, что безнаказанность возвращает саму душу нации, создает почву для их возможного повторения.

Особо следует сказать о развитии традиции антифашистской социалистической литературы, представлявшей в послевоенной Германии целое большое направление — по крайней мере в восточной ее части. Именно в восточной зоне были впервые опубликованы в Германии и стали ярким фактом литературной жизни многие крупнейшие произведения антифашистской литературы, созданные еще в годы эмиграции. К ним относятся романы Анны

Зегерс «Седьмой крест» (1946) и «Транзит» (1948), роман «Лейтенант Бертрам» (1947) и рассказы Бодо Узе (1904—1963), романы «Штрафной батальон» (1945) и «Искушение» (1947) Франца Карла Вайскопфа (1900—1955), роман «Прощание» (1945) И. Р. Бехера, «Испытание» (1946) и «Отцы» (1947) Вилли Бределя (1901—1964), «Трехгрошовый роман» (1950) Б. Брехта, а также документальный роман Яна Петерсена (1906—1969) «Наша улица», созданный еще в 1934 г. в условиях подпольной борьбы и описывающий кровавые злодеяния фашистов на этапе окончательного захвата власти в стране.

После войны писатели-антифашисты продолжают осваивать в сюжетной и мемуарно-автобиографической прозе богатый опыт непосредственного участия в антифашистской борьбе. Бодо Узе, Эдуард Клаудиус (1911—1976), Людвиг Ренн (1889—1979) восстанавливают эпизоды национально-революционной войны в Испании; Ян Петерсен рисует события из антифашистского сопротивления во Франции; Адам Шаррер (1889—1948), Людвиг Турек (1896—1975), Карл Грюнберг (1891—1972) обращаются к сюжетам из жизни рабочего класса Веймарской республики. Теодор Пливье (1892—1955) начал писать роман «Сталинград» еще будучи в эмиграции в СССР. В книге, активно использующей приемы документальной прозы, война рисуется с позиций «окопного солдата», честно и безупречно выполняющего свой воинский долг, но преданного своими генералами. Роман Т. Пливье был переиздан в восточной зоне в 1946 г., когда там же вышла и книга В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Сам Т. Пливье в это время уже перебрался на Запад, создав впоследствии романы «Берлин» (1954) и «Москва» (1955) и объединив затем все три книги в трилогию.

Рано завершился творческий путь **Ганса Фаллады (1893—1947)**, освобожденного Советской Армией из принудительной «лечебницы» и прожившего последние годы под гнетом тяжелой болезни. Человек сложной и трудной судьбы, Г. Фаллада создал своими реалистическими романами уникальную хронику жизни «маленьких людей». Фалладу познакомили с документами гестапо, где его привлекло дело берлинского рабочего Отто Квангеля и его жены Анны, казненных в 1942 г. за распространение антифашистских листовок. Материалы заинтересовали писателя, и он создал роман об антифашистском сопротивлении. Фаллада не стал даже изменять имена главных героев, хотя роман отнюдь не носит документального характера. Как подчеркивал сам писатель, «у романа свои законы, он не может точно воссоздавать действительность».

В романе «Каждый умирает в одиночку» (1947) при всей его кажущейся камерности дается широкая панорама немецкой действительности — от образов убежденных антифашистов до столпов антигуманного режима. Вся эта галерея разнообразных характеров выписана с потрясающей жизненной убедительностью. Фашистское государство представлено в романе как такой антигуманный строй, который в конечном итоге сам себя разрушает. К числу достоинств книги относится и то, что в заключительной главе Фаллада сумел показать кусочек послевоенной действительности, когда загнанная фашистами в тупик подлинная человечность вновь начинает давать робкие ростки среди самих немцев.

В 1948 г. был опубликован роман «Пляска смерти», завершивший творчество **Бернхарда Келлермана (1879—1951)**, завоевавшего себе славу еще до первой мировой войны романом «Туннель» (1913), антикапиталистическим и социально-утопическим по своей направленности. На протяжении всего долгого творческого пути Б. Келлерман придерживался экспрессионистски-натуралистической манеры письма, эта манера отчетливо проявилась и в романе «Пляска смерти», где автор сурово осуждает войну.

Наиболее панорамно общественно-политическая жизнь первой половины XX в. в Германии изображена в романе **Анны Зегерс (1900—1983)** «Мертвые остаются молодыми». Действие романа, законченного в 1948 г., охватывает промежуток от конца первой мировой войны до конца второй и дает широкую панораму жизни различных социальных слоев Германии. Здесь и прусское кадровое военное юнкерство (семья фон Венцлова), и представители военно-промышленного комплекса, фактически определявшие судьбы Германии (фон Клемм и его кузен, коммерции советник Кастрициус, директор ИГ Фарбениндустри Шлютебок), и авантюристы из разных прослоек общества (военный офицер, а впоследствии эссеист фон Ливен, крестьянин и солдат Вильгельм Надлер, сын рабочего Франц Гешке). Значительную роль играет изображение жизни рабочих, социальной и антифашистской борьбы, политических событий в Германии в этот сложный и бурный период. Традиция широкоохватного эпического романа, открытая в литературе ГДР романом Зегерс «Мертвые остаются молодыми», была в дальнейшем продолжена прежде всего самой писательницей в романах «Решение» (1959) и «Доверие» (1968), эту романную форму развивали В. Бредель, А. Цвейг и др.

В послевоенной немецкой поэзии уже к концу 40-х годов отчетливо обозначились три течения, которые впоследствии заметно модернизировались, но все же так и не порвали со своими истоками. В Западной Германии на первый план выдвинулась сразу

же группа поэтов, выросших во многом из традиций экспрессионизма, но существенно сузивших богатую и разнообразную тематику и проблематику последнего. Особой любовью их после 1933 г. пользовался жанр так называемого «натургедихт» — стихотворение о природе, пейзажная зарисовка, нередко сопровождаемая прямым или зашифрованным комментарием, — не в последнюю очередь, очевидно, и потому, что этот жанр представлялся достаточно надежным укрытием от всевидящего ока цензуры. Наиболее ярко и талантливо «натургедихт» раскрылся в творчестве **Оскара Лёрке (1884—1941)**, сохранившего значительное влияние благодаря своим ученикам и последователям. Жанр «натургедихт» у своих истоков отталкивался от позднеромантической поэзии, пропущенной сквозь отдельные приемы символизма, экспрессионизма (принцип монтажа) и сюрреализма (симультанность разноплановых событий и др.). Поэты — последователи Лёрке гораздо более вольны в обращении с природой, чем романтики, как правило, лишь одухотворявшие ее; для этих поэтов природа — склад строительных материалов, из которых можно соорудить любую конструкцию, по форме как будто бы напоминающую живую природу, но по сути представляющую собой художественно сконструированную проекцию души самого поэта. Чувства и мысли поэта вращаются при этом, как правило, в самой общей, внесоциальной сфере.

Герметичность, установка на подготовленную, элитарную аудиторию перекочевала в западногерманскую поэзию вместе с «натургедихт» и с его представителями, продолжавшими и в условиях после 1945 г. разрабатывать «эзопов язык» поэзии «внутренней эмиграции». При этом очевидно, что такая элитарная, герметичная позиция не только была обусловлена инерцией творчества предшествовавших лет, но выражала и определенное недоверие поэтов к общественному и социальному развитию в Западной Германии. Но не только в Западной. Весьма показательны творчество **Эриха Арендта (1903—1984)**, начинавшего в 1920-е годы с сюрреализма, затем перешедшего на пролетарско-социалистические позиции (особое влияние оказало на него личное участие в национально-революционной войне в Испании), но уже в колумбийской эмиграции обратившегося к жанру «натургедихт», который он по возвращении в ГДР в 1950 г. еще пытался наполнить социально-философским содержанием, но с 1960 г. отказался и от этого, представив в своем позднем творчестве оригинальный сплав жанра «натургедихт» с модернизированным сюрреализмом.

В поисках новых духовных и эстетических ориентаций многие из поэтов заострили свое внимание на проблемах формы и слова. Так возникла теория особого языка поэзии, позволяющего за обманчивой видимостью вещей разглядеть их истинную сущность.

Различия — и довольно существенные — сразу возникали при конкретизации этой самой общей формулировки: начиная от довольно неоднозначной трактовки «реальности» и «подлинного бытия», к которому нужно «прорываться», и заканчивая вопросами формы — какие методы «прорыва» к «подлинному бытию» с помощью языка допустимы и современны и какие из этих методов уже устарели. Из этих различий постепенно складывались разнообразные и яркие творческие натуры.

Гюнтер Айх (1907—1972), опубликовавший свой первый сборник «Стихотворения» еще в 1930 г., начал как ученик О. Лёрке и В. Лемана. Но его послевоенный дебют в поэзии уже в значительной мере определен мироощущением «Группы 47». Некоторые стихотворения Айха из его сборника «Отдаленные хутора» (1948) прозвучали как лирические иллюстрации мировоззренческих тезисов группы. Таково, например, стихотворение «Инвентаризация», в котором как будто торжествует тот самый аскетизм, боязнь «красивых слов», жажда «вырубания просек», которые провозглашались «Группой 47». Но в основе этого сухого протокола таится глубоко запрятанная лирическая тема: возрождение человеческого и поэтического сознания из пустоты, из того неодухотворенного вещного мира, в который человек был ввергнут войной. Намеренная антипоэтичность формы снимается к концу гуманистической мыслью: даже если человек обречен на минимум бытия, он и в этих границах все равно стремится сохранить и утвердить свою духовность.

Предельная сдержанность, лаконичность, негромкость лирического выражения остается главной чертой поэтического языка Айха (не случайно ему оказалась особенно близкой традиция классической китайской и японской поэзии). Его пейзаж всегда предельно скуп и немногословен, в нем нет бурного выражения чувств, — человек здесь как бы заново учится чувствовать, напряженно вслушиваясь в то, что ему говорит природа («Ноябрьский пляж», «За минуту до ливня»). Так же приглушенно, сдержанно звучит у Айха и другая волнующая его тема — тема человеческой общности («Человек в синей блузе»).

Когда в начале 50-х годов существенно изменилась ситуация в стране, тревога прогрессивной антифашистской интеллигенции ФРГ отразилась и в лирике Айха. Правда, в его стихах современные проблемы преломляются в опосредованной, символически-остраненной форме, но тем не менее в них выражена глубочайшая неудовлетворенность настоящим. Таково стихотворение, давшее название новому сборнику Айха «Вести дождя» (1955). В шуме дождя, барабанившего по стеклам, поэт слышит «вести отчаяния, вести нужды и вести упрека», и это рождает у него обостренное чувство ответственности за судьбы неустроенного мира. Этим на-

строением проникнуты и лучшие радиопьесы Айха — «Девушки из Витербо» (1953), «Прибой в Сетубале» (1958) и др.

В одном из своих стихотворений Айх сказал: «Мне не дано быть безмятежным» (впоследствии эти слова процитировал Бёльль в подтверждение мысли об ответственности писателя перед своим временем). Такова лирика Айха 50-х годов при всей ее внешней отрешенности от конкретных примет времени. В стихотворении «Путешествие» образ трещотки, которую вешают на шею прокаженному, чтобы его сторонились люди, вырастает в символ человеческого страдания и одиночества, и стук ее становится символом и голосом человеческой совести. А в стихотворении «Посмотрите на кончики пальцев» есть фраза: «Мы все время настраиваемся на удобное счастье, но сидеть на наших креслах ему неудобно». Здесь бёллевская тема «дома без хозяина» особенно отчетлива. Лирика Айха звучит резким диссонансом к идеологии «экономического чуда», к настроениям самоуспокоенности и «безмятежности».

Но, как и Бёльля, в конце 50-х годов настроения кризиса, крушения иллюзий коснулись Айха. У него это выразилось в том, что его лирика и проза 60-х годов становятся принципиально герметичными, символика превращается в замкнутые иероглифические шифры.

Одной из центральных фигур в литературе ФРГ 1950-х годов стал экспрессионист Готфрид Бенн. В годы нацистского режима он оставался в Германии, работая, как и в годы первой мировой войны, врачом-венерологом. В 1935—1948 гг. произведения Бенна в Германии не печатались, но уже в 1949 г. вышло сразу несколько книг: роман «Птоломеец», «Статические стихи», сборник стихотворений «Упоенный поток», драма «Три старика», сборник эссе «Мир выражения», исследование «Гёте и естественные науки». И сразу же началась громкая послевоенная слава поэта, провозгласившего «вторую фазу экспрессионизма», под знаком которой в литературе ФРГ во многом прошли все 50-е годы. В 1951 г. ему вручена самая авторитетная в ФРГ литературная премия имени Георга Бюхнера.

Бенн привлек особое внимание к себе еще и потому, что он отчетливо проговорил то, на что в первые послевоенные годы в Германии еще никто не осмеливался — все были так или иначе подавлены переживанием национальной катастрофы. Бенн же внешне вел себя так, будто эта катастрофа его совершенно не касается, — отсюда и возникло довольно расхожее представление о так называемых уроках Бенна: он тщательной укрывал трагизм своего «обреченного я», постоянно сталкивающегося с «пустотой», шумно декларируя «монологический характер современного стиха», а также «артистизм» и «творческое наслаждение». Открытое декларирование подобных творческих установок воспринималось шокирующе именно в разрушенной и поверженной послевоенной Германии, в

1950-е годы эстетизм и формализм Бенна был подхвачен складывавшимися модернистскими течениями. Но артистизм Бенна был всего лишь своеобразной самозащитой поэта от действительности, от «всеобщего нигилизма». Говоря о конфликте «лирического я» со средой и о неизбежном одиночестве поэта, Бенн провозглашает поэта хранителем высших ценностей человеческого духа, «последним остатком от человека, который еще верит в абсолютное, живет в нем». Может быть, менее декларативно, но в сходном русле попыток метафизического и эстетического преодоления противоречий эмпирической реальности развивалось творчество двух крупных представителей немецкой прозы XX века: Эрнста Юнгера (1895—1998), самого известного «долгожителя» мировой литературы, и Арно Шмидта (1914—1979), создателя сверхинтеллектуальной металитературы», приобретшего посмертную славу провозвестника постмодернизма.

Обширное и самостоятельное течение в послевоенной немецкой поэзии представляла большая группа социалистически ориентированных авторов, чье творчество развивалось, правда, в основном на территории ГДР, — в ФРГ это течение всерьез заявило о себе лишь с середины 1960-х годов. В Восточной Германии регулярно публиковались поэтические сборники И. Р. Бехера: «Избранная лирика периода изгнания. 1933 — 1945» (1945), «Возрождение. Книга сонетов» (1947), «Хвала Швабской земле» (1947), «Народ, блуждающий во тьме» (1948).

Иоганнес Р. Бехер являлся одной из ключевых фигур послевоенного историко-культурного процесса в Восточной Германии и в ГДР. Начав свой творческий путь еще до первой мировой войны в рядах левых экспрессионистов, он возглавлял затем Союз пролетарско-революционных писателей Германии, в ГДР же занимал пост министра культуры. Поэта и человека, Бехера обуревали постоянные сомнения, ему были свойственны экзальтированная чувствительность, крайности. Отсутствие творческой цельности, наличие огромного количества откровенно слабых и политически конъюнктурных произведений — все это неотъемлемо от его творчества, как неотъемлемо от него и то, что Бехер — поэт яркого дарования, создававший и подлинно художественные произведения. Свои противоречия и сомнения Бехер нередко доверял дневникам и записным книжкам — далеко не все из них были опубликованы им при жизни. В них с наибольшей полнотой и откровенностью отразились его духовные противоречия, его подлинное отношение к фактам, событиям, людям, а иногда и к проводимой им же самой культурной политике при В. Ульбрихте. Эти борения и противоречия реальны, конкретны, отражают не надуманную утопическую, а доподлинную действительность, как она уже отчетливо складывалась в ГДР — с репрессиями, начавшимися уже при И. Р. Бехере,

некоторые из которых проходили и при его личном участии. И все же нельзя забывать, что стихотворения Бехера сыграли в 40-е и 50-е годы огромную роль, которую трудно переоценить. Они политически ясно и поэтически взволнованно говорили о немецкой вине, о немецком позоре, но были также исполнены глубокой скорби о случившемся, искренней любви к родине, к немецкому народу, выражали надежду на искупление и на лучшее будущее.

Иной духовный и эстетический опыт принес с собой в немецкую поэзию первых послевоенных лет **Георг Маурер (1907—1971)**, призванный в ряды вермахта и несколько лет проведенный в советском плену. Как и П. Хухель, Г. Маурер (по происхождению румынский немец, учившийся в Германии) начал писать и публиковаться задолго до войны, но в отличие от первого был полностью погружен в мир религиозно-метафизических представлений, опираясь в этом прежде всего на традиции Рильке и Мёрике. Характерно, что поэмы сборника «Песнопения времени» (1948) заметно перекликаются с «Фугой смерти» крупнейшего австрийского поэта **Пауля Целана (1920—1970)** и первыми поэмами **Марии Луизы Капшиц (1901—1974)** «Возвращение во Франкфурт» и «Большое странствие», написанными в те же годы. Общее — в метафизически-христианском представлении о мире и о движущих силах истории. По мере осознания поэтом противоречий реального социализма все более осложняется и его взгляд на мир. Маурер хочет добраться до исторических и мифических первооснов современных противоречий (сборник «Опознанный мир», 1970).

Гораздо дальше по пути сближения с актуальной политической тематикой пошел в первые послевоенные годы **Стефан Хермлих (1915—1997)**. «Гранит Ленинграда», «Аврора» — сами названия его поэтических произведений отчетливо свидетельствуют о направленности на интернационализм, на восстановление дружбы между народами, пропаганду революционных традиций. Особой популярностью в ГДР пользовалась «Мансфельдская оратория» (1950) — поэма, изображающая многовековую историю мансфельдских горняков и показывающая их путь к социализму как закономерный итог классовой борьбы пролетариата.

Со второй половины 1950-х годов в литературе ФРГ начинают обнаруживаться тенденции, которые, постепенно усиливаясь, становятся определяющими для ее развития в последующие десятилетия. И писатели «внутренней эмиграции», и сторонники элитарной концепции Бенна постепенно утрачивают свои ведущие позиции. С одной стороны, их активно вытесняют модернисты и формалисты (Хайсенбюттель, сторонники «конкретной поэзии» и др.), пытающиеся преодолеть капиталистическую действительность с помощью

преодоления привычных норм и форм языка, обслуживающего эту действительность. Наиболее талантливые из них должны были рано или поздно осознать ограниченность такого «лингвистического» метода критики действительности. С другой стороны, в литературе ФРГ начинает все активнее восстанавливаться традиция большой социально-критической литературы периода Веймарской республики. В прозе эта традиция до определенной степени поддерживалась «Группой 47», в поэзии она выглядела почти заглушенной, хотя в 1951 г. в ФРГ были изданы «Сто стихотворений» Бертольта Брехта. С оппозицией элитарной и аполитичной поэзии Бенна выступил Ганс Магнус Энциенсбергер (род. в 1929 г.) и целый ряд других поэтов, для которых не существовало самого разделения политики и поэзии.

Кризис «переходного периода» второй половины 50-х годов больше затронул прозу ФРГ, чем поэзию. Хотя и здесь были свои очевидные достижения в области техники письма, когда экспериментальная техника сочеталась с критическим, даже сатирическим отношением к буржуазному миропорядку, как, например, в драматургии и прозе **Вольфганга Хильдесхаймера (1916 — 1991)**. Но сатира растворяется в формалистических словесных экспериментах, заглушается ими, оставаясь чисто индивидуальной мировоззренческой установкой, не реализуемой в связной художественной картине мира.

Здесь-то и обнаруживается у кризисного мироощущения литературы ФРГ конца 50—60-х годов его далеко не бесстрастный характер. Поскольку оно родилось именно из разочарования, «на обломках иллюзий», оно подспудно еще хранит в себе горечь этого разочарования. Утратив веру в моральную силу искусства, в его воспитательные идеалы, эта литература подчас втайне и скорбит об утрате, она «безыдеальна с отчаяния». Поэтому ей нередко присущ крайне эмоциональный характер: чувствуя себя обманутыми, писатели начинают мстить за этот обман, «жечь все, чему поклонялись», и в результате одной из главных мишеней становится сама литература, прежде всего писательская позиция моралиста, исправителя нравов. Поверив в то, что все — клоунада, эти писатели демонстративно занимают позицию шутовскую, буффонную. Они предпринимают попытку изменить не мир, а подход к этому миру. Поэтому, беря часто те же темы, тот же материал, что и «воспитательная» литература, они трактуют их предпочтительно в пародийном, гротескном плане.

Вся противоречивость этого мироощущения в наиболее впечатляющей форме отразилась в творчестве одного из самых значительных писателей нового поколения **Гюнтера Грасса (род. в 1927 г.)**. Широкая известность, почти молниеносно распространившаяся за пределами Германии, пришла к Грассу с его первым романом

«Жестяной барабан» (1959) и укрепились после повести «Кошки-мышки» (1961) и романа «Собачья жизнь» (1963), составивших своеобразный эпический триптих об истории Германии XX в., истории грассовского поколения немцев.

Тематически первый роман Грасса продолжает предшествующую традицию литературы ФРГ. Здесь снова воскрешается история Германии от первой мировой войны через Веймарскую республику, фашизм и вторую мировую войну к послевоенной Западной Германии. Как и Бёлль, Грасс отчетливо ощущает роковую преемственность в этой истории, неслучайность, историческую обусловленность прихода фашистского варварства. Он тоже ненавидит фашизм, ненавидит сытое немецкое мещанство, создавшее благоприятную питательную почву для фашизма.

И все же творчество Грасса — принципиально новый этап в истории литературы ФРГ. Грасс придает своему роману демонстративно пародийный характер, полемически заостряя его против морализаторского пафоса социально-критической литературы предшествующего десятилетия. В частности, многие эпизоды и ситуации романа — это иронический перифраз тем и мотивов бёллевской прозы. С самого начала Грасс прячется за маску, и маску очень неожиданную. Повествователь в романе — некий Оскар Мацерат, пребывающий в психиатрической лечебнице. Правда, он вовсе не «ординарный» психопат, он уверяет, что в этой лечебнице нашел наконец желанное тихое пристанище от житейских бурь, да и рассказ его убеждает в том, что он человек здравомыслящий. Помимо того Оскар — карлик, и тоже не совсем обычный: он намеренно прекратил расти в три года, чтобы освободить себя от многочисленных тягостных обязанностей взрослого. В довершение всего Оскар не просто рассказывает или пишет повесть своей жизни, как это обычно происходит, — он все отбивает на детском жестяном барабане, своей любимой игрушке и неразлучном «спутнике жизни».

Тем самым роман Грасса стремится внушить читателю, что история Германии — не поучительная трагедия, а мрачный и абсурдный фарс, ей более пристало переложение для барабана, на темп марша, и жестяной барабан здесь самый подходящий символ поэтического искусства. Не патетическая поза всеведущего учителя морали приличествует летописцу этой истории, а скорее поза добровольного инфантилизма, ибо людей, немцев все равно ничему не научишь.

Так в самом оформлении грассовского повествования проявляется решительная тенденция к снижению, цинической клоунаде, обусловившая явственную натуралистическую окраску романа. Одну за другой ниспровергает Грасс все «святыни» и «ценности» современного ему буржуазно-мещанского мира: семью, религию, позолоту культурных традиций, причем не только издевается над

ханжеской спекуляцией на этих ценностях, но попутно постоянно метит и в тех «идеалистов», которые всерьез на них уповают.

Но за этим тоном цинической бравады, за шутовской маской повествователя, за виртуозным владением всеми регистрами сатирического смеха скрывается трагическая растерянность. Это отчетливо обнаруживается там, где Грасс непосредственно изображает преступления фашистов. Он делает это крайне редко, явно опасаясь сам впасть в тот пафос, с которым воюет. Но тем весомей такие страницы, как, например, описание массовой резни, устроенной фашистами в 1938 г. и вошедшей в историю под названием «хрустальная ночь». Здесь грассовская ненависть к фашизму и к «мещанской плесени» как среде, взрастившей его, прорывается в поистине патетической форме.

Трагическая двойственность грассовской гротескно-сатирической манеры проявилась и во втором его крупном романе — «Собачья жизнь». Писатель снова берет тему предыстории и истории фашизма, снова доводит повествование до современности. Центральная сюжетная линия романа связана с историей целой собачьей династии, в 30-е годы из безвестности вошедшей в зенит славы: последний отпрыск этого рода, благодаря незапятнанной чистоте расы становится любимцем фюрера. И когда в апрельские дни 1945 г. пес вдруг исчезает, по приказу фюрера на ноги становится вся государственная, полицейская, военная машина рушащегося рейха, чтобы координировать военные действия (русские уже у ворот!) с организованными поисками фюрерова любимца. Так снова пародийно выворачивается наизнанку немецкая история, и безумные приказы фюрера о борьбе за Берлин до победного конца оказываются продиктованными тревогой за «собачью жизнь». В столь же гротескном виде подана и послевоенная история ФРГ, строящаяся у Грасса на символическом образе «червивого» экономического чуда.

Но при всей изобретательности Грасса в сатирических издевках внутренняя ущербность его сатиры обнаруживается там, где он взвешивает возможности эффективного «расчета с прошлым». Саму идею сопротивления и мщениия за прошлое Грасс тоже подвергает пародии, на этот раз делая ее объектом «возвращенческую» литературу (в частности, драму Борхерта): в роли мстителя предстает приспособленец, грубый и тупой мещанин, сменивший за свою недолгую жизнь самые разные убеждения — от социалистических до национал-социалистических. Конечно, этот образ — сатира на тех попутчиков фашизма, которые после его крушения молниеносно перекасились в антифашистов. Но все же именно в этом вопросе, на фоне пародийных ассоциаций с антифашистскими произведениями Бёлля и Борхерта, инерция скепсиса и пародии подводит Грасса к опасной грани мировоззренческого цинизма.

В наиболее серьезном тоне ранний Грасс трактует проблематику немецкого прошлого в повести «Кошки-мышки». Эта повесть впервые показала, что проблема молодого поколения, проблема воспитания волнует писателя не только как подходящий объект для пародийных упражнений. Перед нами всерьез покалеченная, искривленная фашизмом судьба. Зловещий символический образ игры в «кошки-мышки» — это история о том, как атмосфера фашистской Германии с ее культом «нордической» мужественности и силы внушает мальчику комплекс неполноценности и уродует его жизнь.

С середины 60-х годов в мировоззренческой позиции и творчестве Грасса намечается существенный перелом. Писатель отказывается от позы нигилистического осмеяния «воспитательных» претензий литературы — он самым активным образом включается в политическую борьбу, вплоть до участия в предвыборной агитации за кандидатов социал-демократической партии. Но когда активизировалось молодежное движение «новых левых», оно озадачило и испугало писателя. В этом безусловно незрелом и анархическом бунте Грассу почудился призрак того самого «фанатического максимализма», очевидцем которого он был в своей юности, в годы господства нацизма и шестивий гитлер-югенда. Поэтому Грасс выступил с резким осуждением молодежного «экстремизма», что крайне осложнило его отношения с молодым поколением; оно, в свою очередь, обвинило писателя в соглашательстве, в конформизме.

Эта проблематика отразилась в романе Грасса «Под местным наркозом» (1968), в котором писатель стремится разобраться в сути современного западногерманского конфликта «отцов и детей». Его главный герой, школьник Шербаум, воплощает в себе то анархическое бунтарство, которое, по мысли Грасса, грозит привести к бесплодному фанатизму. Шербауму противопоставляется его учитель Штаруш — умудренный жизненным опытом скептик, пытающийся удержать своего ученика от бессмысленных жестов «ритуализированного протеста». Оба этих героя — ученик с его фанатической решительностью, учитель с его скептической нерешительностью — изображены как своеобразные модели национального характера, каким его понимает Грасс: на обоих лежит печать именно национальной судьбы, блокада «местного наркоза».

Страшась всякого активного действия, Грасс пытается противопоставить ему принцип постепенных реформ, медленный, но зато «безвредный» шаг улитки (книга «Из дневника улитки», 1972). Однако он понимает иллюзорность подобной программы. Поэтому в его романах 70—80-х годов снова воцаряются настроения меланхолического разочарования и пессимизма. Так, в романе «Камбала» (1977) история не только Германии, но и всей европейской цивилизации осмысливается как нескончаемая повесть насилия, фанатиз-

ма, неумения учиться на ошибках — тот же гротескный хоровод абсурда, что и в «Собачьей жизни».

Но при этом Грасс стремится сохранить и дидактический пафос предостережения. Однако, энергично протестуя против империалистической политики наращивания ядерных вооружений, Грасс в то же время скептически смотрит на возможности ее обуздания. В повести «Встреча в Тельgte» (1979), художественно наиболее совершенном из его последних произведений, Грасс, воскрешая события Тридцатилетней войны в Германии XVII в. (и создавая прозрачную параллель с современностью), взвешивает возможности воздействия литературы на историю и приходит в лучшем случае лишь к утверждению позиции скептического стоицизма: писатели должны бороться против войны, даже если результаты этой борьбы весьма проблематичны. Та же позиция лежит в основе романа «Моя крыса» (1986), в котором откровенная исповедальность сочетается с чертами публицистичности и своеобразной антиутопии: писатель впечатляюще изображает возможные последствия ядерной войны, страстно протестуя против этого неразумия.

Одновременно с Грассом в конце 50-х годов начал свой творческий путь и другой крупный писатель ФРГ — **Мартин Вальзер** (род. в 1927 г.), в произведениях которого по-своему преломились и кризисное сознание интеллигенции ФРГ на данном этапе, и поиски выхода из этого кризиса. Уже в первых романах писателя — «Браки в Филиппсбурге» (1957) и «Межвременье» (1960) — содержится резкая критика западногерманского буржуазного общества, но она дается в специфическом ракурсе: Вальзер настойчиво исследует психологию приспособленчества и потребительства, рассматривая ее как определяющую черту всего капиталистического образа жизни.

По концепции Вальзера, современное буржуазное «общество потребителей», с одной стороны, создает иллюзию благополучия и материального преуспевания, способствующую распространению конформистских, потребительски-паразитических настроений, с другой стороны, волчьи законы буржуазного мира, жестокая конкурентная борьба за место под солнцем сохранились, приняв лишь более скрытый, сублимированный характер, порождая в людях ущербную психологию приспособленчества, погони за успехом. Человеческая личность нивелируется, подавляется внешним миром, лишенная всяких внутренних порывов, она утрачивает и свою цельность, «идентичность», человек приспособляется к ситуации и вылепливается ею. Поэтому почти во всех романах и повестях Вальзера, вплоть до самых поздних («Письмо лорду Листу», 1982), человеческое поведение расщепляется на бесконечное множество мелких, первичных, ситуативных реакций, что последовательно воплощается в самом стиле романов, с натуралистической скрупулезностью воссоздающем хаотическое, суетное течение повседневно-

ности и прилаживающийся к нему поток столь же сиюминутного, аморфного и до предела закомплексованного сознания.

Снова и снова изображает Вальзер людей, утрачивающих гуманистическую основу своей личности; они пассивно плывут по течению, и свое человеческое самоосуществление, свою полноценность связывают лишь с идеей успеха, «значимости», которая каждый раз заново обнаруживает свою призрачность и ничтожность.

Замечательно, что именно в 50—60-е годы Вальзер эту тему разрушения личности настойчиво связывает с темой творчества, писательского труда. В романе «Единорог» (1966) бывший коммивояжер предстает писателем, но с солидной школой рекламного дела, — огромный роман повествует о его попытках написать книгу по откровенно конъюнктурному заказу предприимчивой издательницы.

Вальзер рассматривает писательское дело всего лишь как одну из сфер буржуазного бизнеса, как один из возможных вариантов борьбы за место в жизни. Писатель подвержен тому же закону разрушения личности, что и любой другой мелкий буржуазный предприниматель, и писательская «фирма» тоже балансирует на грани банкротства. Только в случае с писателем это банкротство принимает специфическую форму: оно выражается не просто в общепсихологическом феномене конформизма, но в утрате своей творческой субстанции, в прогрессирующем сознании своего бессилия. Писатель все больше ощущает, что ни хаотический внешний мир, ни его точный слепок — аморфный внутренний мир индивида — не поддаются адекватному выражению с помощью словесного искусства.

Так Вальзер от критики буржуазного мира переходит к критике литературы как средства отражения этого мира; она сама становится объектом живейшего недоверия — синонимом вымысла, неправды, эфемерной интеллигентской игры. Эта тема — главная в романе «Единорог» и в публицистической книге с характерным названием «Искусство вымысла» (1970). Здесь у Вальзера отражается еще одна черта кризисного сознания 60-х годов: разочарование уже не просто в возможностях социально-критической и реалистической литературы, а в возможностях самой литературы вообще. Путь формального эксперимента, мыслившегося вначале как противовес «ангажированной» литературе, очень скоро завел в тупик, и тогда возник вопрос о «смерти литературы», о бессмысленности самого литературного труда. В прозе ФРГ эта проблематика осмыслиется в эти годы и Уве Йонсоном (1934—1984).

Убеждение в невыразимости внешнего мира средствами беллетристики порождает специфическую позицию писателя. С одной стороны, Вальзер, будучи достаточно искушенным в стилистических веяниях эпохи, охотно играет в своем повествовании самыми

разными стилистическими манерами модернистской литературы XX в., устраивает как бы генеральный смотр всему аппарату ее выразительных средств, предполагая тем самым показать их искусственность и в конечном счете непригодность, «неадекватность». Особенно ясно эта концепция просматривается в «Единороге», где за историей лопнувшего намерения Кристлейна написать роман «о свободной любви» отчетливо проступают тени и Джойса, и Пруста, и Генри Миллера, и Даррела, и Набокова.

Но, с другой стороны, за этим парадом пародий часто исчезает сам писатель: бесчисленные маски как бы прирастают к его лицу, и демонстрация стилистической искусственности, превращаясь в самоцель, приобретает оттенок самолюбования.

Показательно на этом этапе резкое противоречие между декларациями Вальзера-публициста и художественной практикой Вальзера-романиста. В публицистике Вальзер постоянно выступает как непримиримый критик социального органицизма ФРГ, как глашатай активного вмешательства литературы в общественно-политические и общественно-нравственные сферы; он сетует на тупик, в который зашло современное искусство слова у писателей-модернистов. Но сам он пишет романы настолько формалистически изошренные, что их трудно представить себе отчетливо выполняющими общественно-воспитательные функции. Во всяком случае, социально-критическое начало в романах Вальзера 60-х годов оттесняется на периферию стихией формального стилистического эксперимента.

В 70-е годы Вальзер в значительной мере преодолевает это противоречие. В повести «Болезнь Галлистя» (1972) сама идея преодоления, перелома воплощается на всех уровнях — тематическом, сюжетном, стилистическом. Отказываясь от пессимистического убеждения в бессилии литературы как «искусства вымысла», Вальзер обретает гораздо большую свободу в своем психологизме. По-прежнему изображая «закомплексованные» души, он стремится теперь придавать им многомерность. В повести «На полном скаку» (1978) — едва ли не самом художественно совершенном произведении Вальзера — герои уже не просто движутся каждый в магнитном поле своего комплекса, они шире его, многограннее, и автор это подчеркивает самим построением сюжета, заставляя своих героев в переломные моменты вдруг поворачиваться к нам совсем другой, неожиданной стороной. Рассказывая в романе «Работа нашей души» (1979) жизненную историю простого шофера, писатель с филигранным мастерством воссоздает сочетание в человеческой душе индивидуальной и социально обусловленной психологии.

Послевоенная немецкая драматургия началась с восстановления театров. Первой постановкой Немецкого театра в разрушенном Берлине был «Натан Мудрый» Лессинга — гуманистическая просветительская драма, признающая равенство разных религий и

вероисповеданий, призывающая народы к миру и взаимопониманию. Постепенно открывались и другие театры. В 1948 г. в Берлин вернулся Б. Брехт. Постановкой пьесы «Мамаша Кураж и ее дети» в Немецком театре началось триумфальное шествие драматургии Брехта на его родине.

После переезда в ГДР Брехт дорабатывает «Кавказский меловой круг» (вторая редакция — 1954), пишет драму «Дни Коммуны» (1948—1949), «Турандот» (1954), сборник малой прозы «Истории из календаря» (1948), стихотворения, обобщающе-теоретические труды «Малый органон для театра» (1948), «Диалектика на театральной сцене» (1953). Он ведет большую режиссерскую и организаторскую деятельность в созданном им в 1949 г. театре «Берлинер ансамбль», который и до последних дней существования ГДР сохранял роль «театра Брехта», пропагандирующего режиссерские установки, театральную эстетику и сами пьесы Брехта. В последние годы жизни Брехт называет свой театр «диалектическим театром» и признает значение эмоционального воздействия театральной постановки на зрителя, что исключалось в «эпическом театре».

В ГДР завершил свой творческий путь **Фридрих Вольф (1888—1953)**, в полемике с Брехтом отстаивавший принципы традиционного «аристотелевского» театра, иначе говоря, привычные и отработанные приемы психологической драмы, перевернутые на социалистический манер, т. е. с героем, который в конце обязательно прозревает («Профессор Мамлок», 1934), и поэтому читатель и зритель могут смело следовать его примеру (сам Мамлок, правда, кончает жизнь самоубийством, но зато его сын примыкает к антифашистскому сопротивлению), или с уже прозревшими героями («Бургомистр Анна», 1950), за которыми зритель может следовать сразу же и без лишних раздумий. В диалоге (и споре) Б. Брехта и Ф. Вольфа отчетливо выразилась принципиальная художественная и философская позиция Б. Брехта — он хотел не увлечь за собой «толпу» и «массу», но воспитывать средствами искусства коллектив индивидуальностей, способных мыслить и оценивать события самостоятельно, ибо только коллектив самостоятельно мыслящих и осознающих свою личную ответственность индивидуальностей может создать свободное и демократическое общество. Как показало последующее развитие драматургии ГДР, наиболее крупные писатели (Х. Мюллер, П. Хакс, Ф. Браун) пошли по пути творческого переосмысления принципов и приемов Б. Брехта.

Неоднократно издавалась и ставилась на сцене драма И. Р. Бехера «Зимняя битва», написанная еще в 1942 г. прямо по горячим следам событий. Но все же подлинный ренессанс эта пьеса пережила в середине 1980-х годов, когда **Хайнер Мюллер (1929—1995)** написал к ней «пролог» — «Волоколамское шоссе» (по мотивам романа

А. Бека), вместе с которым она была с успехом поставлена несколькими театрами ФРГ и ГДР.

В последних теоретических и практических рекомендациях Б. Брехта (например, в речи на IV Съезде писателей ГДР в 1956 г.) постепенно выкристаллизовывалось целое направление — дидактический театр, в котором предполагалось применить опыт «поучительных пьес» 1920—1930-х годов (например, переработку Б. Брехтом «Матери» Горького в 1932 г.) к новой исторической и культурно-политической ситуации. При этом дидактический театр вовсе не подразумевал упрощения жизненной проблематики, напротив, он должен был стремиться к раскрытию основных жизненных конфликтов во всей их сложности.

В ФРГ в 1960-е годы особенно популярным становится так называемый «документальный театр», вдохновителем которого стал живший в Швейцарии немецкий писатель-коммунист Петер Вайс (1916—1982, пьесы «Преследование и убийство Жан-Поля Марата», 1964; «Дознание», 1965, и др.). К жанру документальной пьесы обращается Хайнар Кипхардт (1922—1982) в пьесах «Дело Роберта Оппенгеймера» (1964), «Июэль Бранд» (1964), «Брат твой Эйхман» (опубл. посмертно, 1983). Близки к этому жанру драмы Рольфа Хохута (род. в 1931 г.), из которых наибольший успех выпал на долю драмы «Наместник» (1963), разоблачающей преступное попустительство Ватикана расистской политике фашистов в годы второй мировой войны.

Однако стремление к хроникальной точности, к замене драматургического сюжета голый последовательностью документов нередко приводило к тому, что поток «документальных данных» полностью подчинял себе писателя, пьесы становились громоздкими и трудно воплотимыми в сценических условиях. Поэтому «документальный театр» скоро уступил место жанру исторической драматургии, в которой документализм используется лишь как один из приемов воссоздания исторического процесса. Такова драма Дитера Форте (род. в 1935 г.) «Лютер и Мюнцер, или Начала бухгалтерии» (1970).

Окруженный внешним уважением и почетом, подвел итоги своего обширного творчества в ГДР Арнольд Цвейг (1887—1968), бывший в 1950—1953 гг. президентом Академии искусств ГДР. Испытав глубокое воздействие идей З. Фрейда, с которым писатель находился в дружеских отношениях и постоянной переписке, А. Цвейг в годы эмиграции обратился к интенсивному изучению марксизма, пытаясь впоследствии соединить оба взгляда на мир. Основным произведением А. Цвейга является цикл романов «Большая война белых людей», первый из которых, «Спор об унтере Грише», был опубликован в 1927 г. В ГДР в 1954 г. вышла в свет пятая книга цикла — «Затишье»; в основе романа лежат события

первой мировой войны, связанные с заключением мира в Брест-Литовске. Шестой роман цикла «Время назрело» (1957) возвращает читателя в 1913 год.

Весьма продуктивным для послевоенной литературы ГДР оказался жанр документально-автобиографической прозы, в котором писатели старшего поколения подводили итоги своей многотрудной жизни. Причем погруженность в жизненный материал придавала этим произведениям высокую степень достоверности и реализма, так что некоторые из этих книг и сегодня не потеряли своего литературного значения.

В двух романах Тео Хариха (1903—1958) «За зелеными лесами» (1951) и «В Гайзельтале» (1952) с потрясающей достоверностью воссоздается жизнь и быт беднейших слоев Германии с конца XIX в. К этому же жанру аутентичной хроники относится и всемирно известный роман Бруно Апица (1900—1979) «Гольф среди волков» (1958), переведенный на более чем 30 языков мира. Секрет литературного успеха Б. Апица кроется в точности автобиографического повествования (8 лет, проведенных в Бухенвальде, спасение родившегося в концентрационном лагере польского ребенка, вокруг которого вращается все действие). Попытки «олитературивания» автобиографического материала, предпринятые писателем впоследствии (например, в романе «Радуга», 1976), к подобному успеху уже не привели. С точки зрения потребностей тогдашнего читателя в аутентичных жизненных картинах легко объясняется и успех, например, «Приключений Вернера Хольта» (т. 1—3, 1960—1963) Дитера Нолля (род. в 1927 г.) и ряда других произведений, обычно причисляемых к жанру «романа воспитания», к антифашистскому роману или роману о войне. К художественной обработке непосредственного жизненного опыта участника второй мировой войны обратился и Макс Вальтер Шульц (1921—1990) в своем первом романе «Мы не пыль на ветру» (1962), изображающем процесс прозрения в ходе войны солдата гитлеровского вермахта и его переход на антифашистские и социалистические позиции.

К таким реалистическим романам, обращенным в прошлое, относятся «Погонщик волков» (1950) и «Тинко» (1955) Эрвина Штримматтера (1912—1994), равно как и его трилогия «Чудодей» (т. 1, 1957—1980). Речь в данном случае идет о писателе, включившемся в литературную традицию, с одной стороны, плутовского романа (образцом которого прежде всего был «Симплициус Симплициссимус» Гриммельсгаузена) и, с другой стороны, немецкого романа воспитания. Обе традиции, творчески воспринятые и переработанные крупным мастером, вылились в большое и самостоятельное произведение, позволившее Штримматтеру сохранить значительную критическую дистанцию как к вошедшему в роман автобиографическому материалу, так и к самой действительности

ГДР, изображаемой в романе в том числе и с точки зрения тех препон и препятствий, которые она расставляет на пути творческой личности.

Уникальным и неповторимым явлением в прозе ГДР остается роман «Оле Бинкоп» (1963). Штриматтер говорил о воздействии Шолохова; он создал трагическую лирическую эпопею — памятник утопистам и мечтателям, готовым принять смерть за идею, которую одни еще воспринимают как чужеродную, а другие уже успевают опошлить и испоганить до того, как первые сумеют познать ее глубокий смысл. На тему коллективизации в ГДР ничего подобного «Оле Бинкопу» так и не было создано.

В рассматриваемый период развернулось дарование **Франца Фюмана (1922—1984)**, одного из крупнейших писателей ГДР. Призванный в ряды вермахта, Фюман во время войны находился на территории СССР, а затем Греции. Годы в советском плену (1945—1949) стали поворотными в его жизни. Впоследствии Фюман говорил: «Я принадлежу к поколению, которое пришло к социализму... через осознание чужденности и преступлений национал-социалистов».

Свой писательский опыт Фюман начал с поэтических книг («Гвоздика Никоса», 1953; поэмы «Поездка в Сталинград», 1953; «Творение вечно», 1957; «Направление сказки», 1962), уже в 50-е годы обращается и к прозе, которая начинает преобладать в его творчестве: повесть «Однополчане», роман в новеллах «Еврейский автомобиль» (1962), повести «Барлах в Гюстрове» (1963) и «Эдип-царь» (1966), повесть в новеллах «Жонглер в кино, или Остров грез» (1970) и другие произведения, основная тема которых — разоблачение немецкого фашизма во всех его проявлениях.

Надежда на то, что решения XX съезда КПСС рано или поздно приведут к оздоровлению общественной и литературной ситуации в ГДР, позволила Фюману обратиться к современной тематике и создать повесть о непростой судьбе переселенцев «Богемия у моря» (1962), а также несколько стихотворений, в которых звучат ноты оптимистической надежды на социалистическое будущее ГДР. Однако Фюман вступает в полосу серьезного творческого кризиса.

Центральной фигурой в литературе ГДР 1950—1960-х годов постепенно стала Анна Зегерс, с 1952 г. возглавлявшая Союз писателей ГДР. Волей или неволей, но она должна была «служить примером» и быть проводником тех установок, которые становились господствующими в сфере культуры ГДР в тот или иной период. Так, в больших романах «Решение» (1959) и «Доверие» (1968) чувствуется ориентация на панорамный роман, «зеркально» воспроизводящий рассматриваемую в социалистической перспективе действительность. И все же историческая повесть на тему Французской буржуазной революции «Свет на виселице» (1961), докумен-

тальная книга рассказов «Сила слабых» (1965) и построенная на автобиографическом материале повесть «Настоящий голубой цвет» (1967) свидетельствует о том, что А. Зегерс не прекратила творческий поиск, пытаясь найти новые подходы и возможности для осмысления современных ей событий.

Наиболее очевидно преемственность с А. Зегерс выразилась в романе **Кристы Вольф (род. в 1929 г.)** «Расколотое небо» (1963), где сильно и социалистическое идейное начало, и отчетливо характерное для А. Зегерс умение преломлять большие политические проблемы через конкретные человеческие судьбы. Изображая, казалось бы, частный сюжет, трагическую любовь Риты Зайдель и Манфреда Герфурта, К. Вольф сумела вплести ее в большой контекст «расколотого неба» — трагедию «двух Германий».

Противостояние утилитарной культурной политике возникало у писателей, стоявших на самых различных идейно-эстетических платформах. С общегуманистических, протестантско-христианских позиций создает свою прозу **Иоганнес Бобровский (1917—1965)**: роман «Мельница Левина» (1964), сборник рассказов «Бёлендорф и мышинный праздник» (1965), роман «Литовские клавиры» (опубликован в 1966 г.). Значение поэзии и прозы Бобровского состояло прежде всего в том, что в то время, когда практически вся литература ГДР пыталась изобразить приоритет классовых пролетарских ценностей над общечеловеческими, писатель показал, что классовая борьба составляет хотя и важную, но все же лишь часть тех огромных проблем, которые стояли и продолжают стоять перед человечеством, что необходимые для развития человечества гуманные ценности создаются, сберегаются и передаются из поколения в поколение не одним каким-то классом или прослойкой, но лучшими представителями всех слоев общества. Приняв социализм как идею, как гуманную альтернативу фашизму и антикоммунизму, он никогда не был настолько наивен, чтобы предполагать, что идея эта уже реально осуществилась в ГДР. Глубоко укорененный в славяно-балтийскую культуру еще в юношеские годы (он часто бывал в Литве, среди родственников его поляки и литовцы, жена Бобровского — литовка), он смог уже в годы войны, а затем в советском плену глубоко осознать свою главную тему и тогда уже писал много стихов.

Создав в своем творчестве в действительности не существовавшую и в то же время поэтически вполне реальную и достоверную Сарматю, простирающуюся от Балтийского и до Черного моря, но прежде всего все же в Прибалтийском регионе, Бобровский использовал богатейшее мифологическое и фольклорное наследие народов, расположенных в этом регионе, как живых, так и вымерших. Стихотворения, посвященные памяти истребленного славяно-балтийского племени пруссов, стали своего рода организующим центром, духовным принципом всего творчества Бобровского, символизировали смысл его постоянного обращения к прошлому:

прошлое — неотъемлемый составной элемент культуры настоящего и будущего, прошлое не мертво, не является всего лишь частью нашего исторического знания, но оно продолжает жить доподлинной жизнью, которую нужно почувствовать сердцем, включить в свой ежедневный духовный опыт, — без такого отношения к прошлому у человека нет ни настоящего, ни будущего.

Одним из самых известных прозаиков ГДР в 60-е годы стал Герман Кант (род. в 1926 г.) после выхода в свет романа «Актовый зал» (1965), посвященного формированию молодой рабоче-крестьянской интеллигенции и написанного на автобиографической основе, поскольку Г. Кант сам был студентом рабоче-крестьянского факультета Грейсвальдского университета в 1949—1952 гг. Г. Кант начал публиковаться с середины 50-х годов и приобрел известность как талантливый журналист. Его первые рассказы, собранные затем в сборнике «Немного южного моря» (1962), были отмечены оптимистической прямолинейностью в разрешении сложных конфликтов, но и в них уже чувствуется дар непринужденного повествования, умение построить увлекательный рассказ, не прибегая к острой сюжетной канве («Золото»).

Главной проблемой романа «Актовый зал» становится «искусство разумного обращения друг с другом», о котором размышляет журналист Роберт Исваль, вспоминая в ходе подготовки юбилейной речи о рабоче-крестьянском факультете свою собственную учебу и молодость своего поколения. Книга в целом складывается из отдельных историй, выхватываемых памятью Исваля из прошлого с нарушением хронологической последовательности, но в целом образующих определенное структурно-художественное единство.

В прозе постепенно накапливался опыт выхода на современную и актуальную проблематику не через непосредственное изображение социально-политических и социально-экономических конфликтов (что допускалось только в «позитивном ключе»), а опосредованно — через изображение локальных на первый взгляд морально-нравственных конфликтов. Первыми крупными произведениями этого плана стали романы Кристи Вольф «Размышления о Кристе Т.» (1968) и Гюнтера де Бройна «Буриданов осел» (1968).

К. Вольф рассказывает о жизни и судьбе незаурядной по своим душевным качествам и творческим возможностям женщины, так и не реализовавшей свои лучшие духовные качества, — но только ли потому, что женщина эта, Криста Т., в 35 лет умерла от рака? Подспудный же вопрос, который волнует писательницу, захватывает проблему глубже: может ли считаться по-настоящему гуманным общество, ставящее перед своими членами какие угодно цели, кроме главной жизненной цели каждого отдельного человека: познать и осуществить самого себя? Что значат такие высокие слова, как «трудиться на благо общества», если это абстрактное «общее благо»

перестает реально соотноситься с насущными жизненными интересами каждого конкретного человека, живущего в данном обществе?

Кардинальный поворот, совершенный в творчестве К. Вольф в период работы над романом «Размышления о Кристе Т.», состоял не столько даже в смещении акцентов с социально-политических вопросов на нравственные проблемы личности, сколько в попытке вообще рассматривать общество сквозь призму личности, в том числе и личности писателя. Начиная с этого романа К. Вольф все больше укрепляется во мнении, что современный писатель уже не имеет права строить из себя «всезнайку» или вставать в позу незаинтересованного наблюдателя. Стремясь быть предельно честной в передаче своего опыта, писательница разработала теорию «субъективной аутентичности» в современном романе, для которого, по ее мнению, недостаточно только правдивости и даже документальности. Требование «субъективной аутентичности» (т. е. достоверности, доподлинности) означает, что читатель должен видеть перед собой не только героев произведения, но и самого писателя, знать, как зарождаются у него те или иные мысли, какие сомнения его обуревают, к каким выводам он приходит.

Роман «Образы детства» (1976) многопланов по своей композиции. Три ведущих плана романа пересекаются в каждой из 18 глав и в целом охватывают исторический период от первой мировой войны до 2 мая 1975 г. — кануна 30-летия победы над фашистской Германией. Чтобы нагляднее показать сложность и актуальность проблематики романа К. Вольф, необходимо разъяснить смысл художественного приема «тройной оптики», когда события 1933—1947 гг. читатель видит: а) глазами девочки Нелли Йордан, родившейся в 1929 г. в семье лавочника; б) глазами граждан ГДР разных возрастов и с различным жизненным опытом, совершавших в 1971 г. поездку в город детства Нелли Йордан; в) глазами писательницы Кристы Вольф, ищущей истину, которая связала бы воедино прошлое и настоящее. Писательница перепроверяет весь арсенал инструментов, имеющихся в ее распоряжении для выполнения намеченной работы. Арсенал этот: воспоминания; всевозможные документы эпохи; художественные средства литературы; эстетические и нравственные позиции писателя. И сразу же перед К. Вольф встают вопросы. В какой мере, например, можно доверять воспоминаниям, памяти? Какого рода память является определяющей для оценки событий столь сложного прошлого? В таком ракурсе «постоянно повторяющегося нравственного акта» и исследует К. Вольф память Нелли, память многих немцев ее возраста или старше, которые, к примеру, «ничего не знали о концлагерях», — а ведь о них сообщалось во всех фашистских газетах, центральных и местных. Оказывается, память многих людей действует выбороч-

но: она умудряется начисто стирать то, что запоминать невыгодно или даже опасно,— в том числе и с целью избежания угрызений совести. Человек в романе выступает как существо сложное, многоаспектное, способное к изменению своего прежнего мировоззрения, как это случилось с некоторыми членами семейства Йордан, оставшимися в восточной зоне оккупации, а затем в ГДР.

Этот вопрос о способности человека к изменению мирозерцания, о том, для всех ли возможно это изменение, до какой степени оно возможно, естественно, волновал многих писателей ГДР. К. Вольф исследует этот вопрос в житейском, политическом, нравственном, философском, эстетическом аспектах и в конечном итоге приходит примерно к тому же выводу, что и Г. Кант в романе «Остановка в пути» (1977): человек с внутренним содержанием способен к изменению, к духовной перестройке, человек же без такого содержания чаще просто перекрашивается, подстраивается под любую политическую систему — лишь бы выжить.

Создав этот остроактуальный роман, К. Вольф, казалось бы, отходит от современной тематики, погружаясь сначала в историю немецкого романтизма (повесть «Нет места. Нигде», 1978, и два больших эссе), а затем — в античность. Ее волнуют философские и нравственные проблемы истории, жизнь отдельных личностей в период сложных исторических потрясений.

Повесть К. Вольф «Кассандра» (1983) — произведение исторически-мифологического характера, в котором писательница (идя во многом по стопам Т. Манна) стремится психологизировать и актуализировать миф, ввести читателя в социально-исторический контекст определенной эпохи: троянского похода греков, датированного историками 1240—1230 гг. до н.э. Повесть построена как воспоминания и раздумья дочери троянского царя Приама Кассандры, наделенной даром ясновидения. За что ведется Троянская война? За призрак, за несуществующий фантом, за нарушение Парисом этических норм? К. Вольф раскрывает социально-экономические предпосылки «мифологической» Троянской войны, раскрывает их как путь постепенного прозрения Кассандры. Вначале Кассандра просто предвидит факты, но не может осознать их причин и следствий и, значит, не может предложить никакой реальной альтернативы неотвратимо надвигающимся грозным событиям. Путь постепенного и подлинного ее прозрения, высвобождения от предрассудков своего класса и своего времени, демократизация поведения и мышления, познание подлинных чаяний и нужд народных — таков путь духовного развития Кассандры.

Летом 1990 г. была опубликована повесть «Что остается», в которой К. Вольф воспроизвела некоторые дополнительные эпизоды конца 70-х годов, когда она находилась в оппозиции к партийно-бюрократической верхушке. Не преувеличивая свое личное мужество, она описывает полицейскую слежку, воссоздает

атмосферу угроз, прослушивания телефонных разговоров, перлюстрации писем, показывает, как вели себя тогда разные люди, изображает дух и стиль тоталитарного режима, перешагнувшего не только разумные, но и всякие мыслимые пределы. Именно эта повесть, законченная, как помечено в рукописи, в ноябре 1989 г., помогает сегодня понять, почему события в ГДР развернулись столь стремительно, — волна ненависти к партийно-бюрократическому аппарату пережесточила чувство страха, на котором в последние годы (особенно после апреля 1985 г.) держался режим Э. Хонеккера...

В 70—80-е годы продолжает развиваться талант Эрвина Штритматтера, особенно ярко выразившийся в цикле автобиографических произведений «Синий соловей, или Так это начинается» (1972), «Моя приятельница Тина Бабе. Три соловьиные истории» (1977), «Зеленый июнь. Соловьиная история» (1985), а также в диалогии «Лавка» (1983—1987). Писатель умеет рассказывать «истории» как от лица автобиографического героя, так и непосредственно от себя. Штритматтер склонен к жанру своеобразного лирического субъективного эпоса, в котором широкая картина эпохи и важнейшие исторические события подаются через преломление в жизненных поисках центрального героя и его ближайшего окружения. Три книги «соловьиных историй» — это поэтическая исповедь о вызревании писательского дарования в сложных перипетиях личной жизни, происходящих на фоне бурных и трагических событий Германии 20—40-х годов. В каждой из повестей за основу берется конкретный эпизод прошлого, который излагается, однако, умудренным жизнью человеком, способным отнестись с юмором и иронией к своим юношеским заблуждениям и опозитизировать сохранившиеся в памяти сюжеты. Форма изложения здесь, как правило, свободная, повествование нередко перемежается авторскими отступлениями и событиями более раннего или более позднего времени.

Заметно окрепло в 70-е годы и литературное мастерство Гюнтера де Бройна (род. в 1926 г.): роман «Присуждение премии» (1972), историко-биографическая книга «Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера» (1975), повесть «Бранденбургские изыскания» (1978), сборник рассказов «Вавилон» (1981). Интерес писателя к культуре прошлого, к литературной традиции отразился на выборе тем, проблематике и даже на манере повествования. Роман Г. де Бройна «Новая благодать» (1984) по сюжетной завязке напоминает «Волшебную гору» Т. Манна. Основное действие происходит в отдаленном пансионате «Новая благодать», куда родители устраивают на период «творческого отпуска» 29-летнего сына для написания диссертации по истории Пруссии. Диссертация нужна ему для более успешной служебной карьеры. Фамилия героя — Кёслинг — созвучна фамилии главного героя «Верноподданного» Г. Манна.

Как один из самых талантливых писателей молодого поколения в 70-е годы выдвинулся **Кристоф Хайн** (род. в 1944 г.), выступивший сначала с драмами «Шлётель, или Что это значит» (1974), «Кромвель» (1975), «Лассаль расспрашивает господина Герберта о Соне» (1978). Затем он опубликовал сборник рассказов и повестей «Приглашение на утренний прием» (1980), а также романы «Чужой друг» (1982) и «Смерть Хорна» (1985), вызвавшие оживленную дискуссию в читательской аудитории.

В самых общих чертах литературное развитие с 70-х годов можно определить как обращение к более широкому реалистическому взгляду на общественную и нравственную проблематику современности. В различных перипетиях предшествующего литературного процесса этот взгляд так или иначе оказывается выборочным, сосредоточенным на одном определенном аспекте бытия. В 70-е годы наиболее значительные писатели ФРГ, явно ощущая некий недостаток внутренней свободы и широты взгляда, стремятся к воссозданию всей многоликости и жизни и человеческой души. Это уже отмечалось в связи с творчеством Бёлля, Грасса, Вальзера.

Даже тогда, когда литература ФРГ продолжает осмыслять тему фашизма и второй мировой войны, она ищет более психологический, аналитический подход к этой проблематике. Яркий пример тому — эволюция Бёлля, когда писатель освобождается от подчеркнутой контрастности в характеристике героев и создает психологически нюансированные образы даже отрицательных персонажей, сторонников и попутчиков фашизма, которые именно в силу этой своей «очеловеченности» производят тем более страшное впечатление.

Не случайно на пороге этого этапа **Зигфрид Ленц** (род. в 1926 г.) пишет свой лучший роман «Урок немецкого» (1968), получивший широкий резонанс. В предшествовавшем творчестве Ленца реалистические тенденции соседствовали с элементами экзистенциалистского мировоззрения. В романе «Урок немецкого» писатель, обращаясь к теме преследований инакомыслящих при фашизме, создает впечатляющий реалистический образ полицейского инспектора Йепсена — человека по-патриархальному цельного и честного, но и ограниченного ложным пониманием «служебного долга». Ленц изображает этапы необратимой нравственной деградации своего героя под разрушительным воздействием фашистской морали.

Сходная проблематика в романе **Альфреда Андерша** (1914—1980) «Винтерспельт» (1974). Его герой, майор гитлеровской армии Динклаг, искренне хочет порвать с фашизмом, но его мораль уже тоже искривлена, он настолько крепко связан круговой порукой с нацистскими преступниками, что даже добрые его намерения неумолимо оборачиваются своей противоположностью.

Чрезвычайно показательно для этого этапа развития литературы ФРГ, что к более глубокому и объективному, в тенденции реалистическому изображению жизни приходят многие писатели изначально нереалистической либо подчеркнуто «эксперименталистской» ориентации. Это очевидно в романе Носсака «Дело д'Артеза», в поздних романах У. Йонсона, исторических драмах В. Хильдесхаймера. Крупным явлением в этом русле становится творчество **Дитера Веллерсхофа (род. в 1925 г.)**.

В 60-е годы Веллерсхоф был одним из инициаторов «кельнского нового реализма», в сборнике теоретических эссе «Литература и преобразование» (1969) отстаивал преимущественно модернистские принципы творчества. Критикуя современное общество за его нормативность и стандартность, подавляющие все индивидуальное, Веллерсхоф в духе концепций «франкфуртской школы» противопоставлял этому принцип разрушения, «литературу неврозов». При этом, отрицая «норму», он относил к ней и традиции классического реализма, зато изображение патологических состояний души («выпадения из нормы») он объявлял единственно достойной сферой защиты индивидуальности.

Но художественная практика Веллерсхофа вносит существенные коррективы в это схематическое отождествление всего объективного и традиционного с «нормой», а всего аномального — с индивидуальным. В его романе «Приглашаются все» (1972) очевидная аномалия (история мелкого грабителя, становящегося на этом пути еще и убийцей) отнюдь не является предметом апологии как проявление «нестандартности». С одной стороны, подробно изображая перипетии выслеживания и поимки преступника, Веллерсхоф как бы разрушает привычное структурное клише детективного романа и заставляет читателя сопереживать не преследователям, а преследуемому — как человеку, которого травят все. Но, с другой стороны, строя таким образом сюжет и показывая в ретроспективных пассажах беспросветную предысторию героя, всегда бывшего парией, отверженным, Веллерсхоф тем самым как бы «приглашает всех» не слепо и автоматически включаться в травлю, а все-таки задуматься и над корнями преступления. Общество нравственно ответственно и за своих пропавших детей. Веллерсхоф, рассматривая индивидуальную аномалию как обвинение самой буржуазной «норме», по сути возвращается к гуманистической традиции той самой классической литературы XIX в., которую он недавно отрицал.

Возвратившись несколько позже к этой же теме «преступления и наказания» в романе «Красота шимпанзе» (1977), Веллерсхоф сосредоточивает свое внимание на психологическом процессе вызревания преступления в одинокой, «закомплексованной» душе; социальный фон здесь как бы еще более приглушен, хотя он и существует. Но писатель с впечатляющей силой показывает нрав-

ственную бесперспективность подобного бунта против «нормы» — человек обретает в нем отнюдь не индивидуальность, а, напротив, безрадостную и бездуховную свободу животного, «красоту шимпанзе».

Более решительный и конкретный критический анализ современного западногерманского общества Веллерсхоф дает в повестях «Морской берег в двойном освещении» (1974) и «Стихотворение о свободе» (1974). Речь в них идет преимущественно о духовной ситуации интеллигента в ФРГ, о превращении и чувств, и идей, и художественных образов в товар, в предмет купли-продажи либо в тему для псевдоинтеллигентской салонной болтовни. А в романе «Победителю достанется все» (1983) перед нами уже широкая социально-критическая панорама современной жизни ФРГ, на этот раз с акцентом на общественно-экономической механике этой жизни. В центр внимания автора здесь выдвигается фигура бизнесмена — и, как в «традиционных» бальзаковских романах, оказывается, что погоня за капиталом опустошает личность, ведет ее к одиночеству и распаду.

Творчество Веллерсхофа 70—80-х годов в своей совокупности создает картину аномального общества, которое разрушает человеческие души и судьбы, будь то деклассированный индивид, художник-интеллектуал или напористый бизнесмен, — и это тоже классическая тема социально-критического реализма.

В целом можно констатировать, что литература Германии на современном этапе ищет новые пути к всестороннему изображению мира и человека — без полемических перекосов и преувеличений, без формалистических излишеств. Об этом свидетельствуют творческие судьбы наиболее значительных ее писателей.

Литература

- Казак Г.* Город за рекой.
Носсак Г. Э. Дело д'Артеза.
Бёль Г. Бильярд в половине десятого.
Грасс Г. Кошки-мышки.
Штритматтер Э. Оле Бинкоп.
Вольф К. Кассандра.
Зеллерсхоф Д. Победителю достанется все.

История литературы ФРГ. М., 1980.
История литературы ГДР. М., 1982.

Литература Великобритании

Вторая мировая война, в отличие от первой, имела для Британии весьма важные последствия — начался активный распад Британской империи. Безусловно, это ударило по национальному самосознанию, но чувство утраты компенсировалось необыкновенной гордостью за страну, которая в минуту серьезных испытаний выиг-

рала битву за Британию в воздухе, а мужество экипажей английских конвоев, направлявшихся под непрерывным обстрелом в далекий Архангельск на помощь русскому союзнику, еще ждет достойного освещения в летописи войны. Устойчивому, комфортабельному и хорошо организованному быту британца был нанесен значительный ущерб, заставивший его испытать всю тревогу и нестабильность военного времени, свойственные даже стране, не испытавшей ужаса иноземного вторжения.

Не случайно апофеозом торжества западноевропейской (точнее, английской) демократии проникнута книга Уинстона Черчилля, как его называли, архитектора побед против фашизма на втором фронте, — «История англоязычных народов» (1956—1958). Англия обдумывала свой военный опыт неторопливо, соотнося его с рушащейся старой империей, и лишь к 40-летию победы в войне появилась огромная масса литературы самого разного толка — от документальных очерков, рисующих воздушные бои, до психологических миниатюр, от готических экстрараганс с военным фоном до шпионских триллеров.

Обдумывание опыта происходило в рамках «английскости», что отличало англичан и заставляло их по-особенному гордиться своей страной с хорошо отлаженным бытом и старой демократической структурой. Именно один из старейших английских писателей Д. Б. Пристли, выступавший по радио с патриотическими воззваниями к английской нации, написал две книги явно не без влияния Черчилля, также обращавшегося к соотечественникам с эмоциональными речами, — это были «Эдвардианцы» (1970) и «Англичане» (1973). К проблеме «английскости» подходили по-разному, но идея корней, глубокой исторической преемственности в оценке не только современных событий, но давних и недавних, например начала века, века после Виктории, продолжала сохраняться на разных уровнях общественного сознания, а в литературе породила много интерпретаций, в частности, объединительной роли короля Артура в судьбе страны (тетралогия М. Стюарт «Полые холмы», «Кристалльный грот», «Последнее волшебство»). В трилогии Толкиена «Повелитель колец», законченной в 1966 г., «тьнь прошлого» приобретала разные очертания — сказочные и фантастические, мифологические и неожиданно правдоподобные. Легенды и сказания, поднявшиеся из глубокой старины, захватили современного читателя, который тоже существенно изменился после войны.

Поднялся средний класс, который хотел видеть себя в романе и на сцене, класс, не удовлетворенный своей жизнью и судьбой, не обладавший, однако, сколько-нибудь определенной системой нравственных ценностей и потому «рассерженный» новый герой вопреки общепризнанной морали преуспеяния идет по общественной лестнице в обратном направлении, не вверх, а вниз, разрушает обличи-

тельным смехом и непристойными шутками благопристойность истеблишмента, говорит на языке «кирпичных» дешевых университетов, а не престижных колледжей Оксфорда и Кембриджа. Приметой послевоенного времени было усиление калейдоскопичности, подвижности явлений и центростремительности отдельных тенденций, оформляющихся в типологические общности, «проблемные группы», дальнейшее отслаивание литературы эксперимента и чрезвычайная перегруженность романов осколками разных жанров, разновидностей, форм, быстрое реагирование на важные, но исторически обреченные архетипы.

Активно работал на литературном и политическом поприще **Ч. П. Сноу (1905—1980)**, прославивший английскую прозу много-томной эпопеей «Чужие и братья». Начал писать Сноу в 1932 г., когда появился его детектив «Смерть под парусом», а продолжил литературную карьеру жизнеописанием Льюиса Элиота, адвоката по профессии (автобиографического героя Сноу), в повествовании, охватывающем почти полвека британской истории.

Ч. П. Сноу обратился к литературе, уже пройдя испытание наукой в Кембридже. Логический, беспристрастный тип научного мышления наложил отпечаток на художественную манеру Сноу, которую нельзя спутать с творческим почерком других его соотечественников. Эпопея «Чужие и братья», задуманная как летопись индивидуальной жизни, проецированная на историю Великобритании, разворачивается как хорошо продуманный и подкрепленный большим количеством фактов и наблюдений научный проект. Льюис Элиот — это не просто alter ego самого писателя, герой, прошедший, как и Сноу, путь от скромного провинциального интеллектуала к большой политике, совершающейся в Вестминстере. «Пора надежд» (1949) повествует о детстве и юности Элиота, в «Наставниках» (1951) рассказывается о его пребывании в Кембридже, а «Коридоры власти» (1963) посвящены парламентской жизни, представленной глазами тонкого, умного наблюдателя, высококвалифицированного юриста, оценивающего события внутренней и внешней жизни страны, находясь в эпицентре событий. Герой Сноу мыслит перспективно, он знает, что ему придется писать и о политике, и о науке, об академической среде и лондонских салонах, где делается политика, о студенческих настроениях («Сон разума», 1968), о нашумевших криминальных процессах, ему придется охватить огромный промежуток времени и рассказать о формировании представителя поколения, на долю которого выпало осуществление тех замыслов и планов, которые и не мыслились его предшественниками. Временами повествование напоминает дневник, мемуары, фиксирующие мельчайшие детали жизни, разговоров, иногда повествовательная линия вообще исчезает, появляется некто третий, не

автор и не рассказчик, а как бы свидетель событий, начитанный, пронизательный.

Опыт Сноу специфичен и как будто ограничен двумя сферами деятельности — научной и политической, взаимоотношения людей тоже весьма ограничены профессиональным кругом, но не создается впечатления, что автор дает однолинейные характеристики своим персонажам, скорректированные его бесстрашностью и сдержанностью. Роджер Куэйф и Фрэнсис Ретклиф, леди Кэролайн и Кроуфорд, Джего и Льюис Элиот, появляющиеся в разных романах, составляют определенную живую среду, каждый со своими достоинствами и недостатками, но все они таинственным образом подчинены главному рассказчику не только потому, что обращаются к нему за помощью и советом, рассчитывают на его участие, но и потому, что Элиот собрал, как в фокусе, наблюдательность и аналитические способности автора, которые значительно расширяют романное пространство, делают его объемным и значительным. В «Наставниках» Сноу дает зарисовку лондонского неба ночью — «рассеянное отражение жизней, наполняющих огромный город». Так и персонажи Сноу, рассеянные по его произведениям, спроецированные на панораму жизни современной Великобритании, создают эпопею мира частного, индивидуального и «большого», формирующегося в условиях холодной войны, постоянного противостояния двух систем, мира беспокойного и нестабильного, в котором многие частные вопросы поднимаются до уровня общественных, а государственные рассматриваются через призму частных.

Крупнейшей фигурой послевоенной британской литературы становится Грэхэм Грин (1904—1990), чрезвычайно плодовитый писатель, журналист, драматург, автор увлекательных остросюжетных политических детективов и серьезных произведений, хотя граница между ними иногда почти невидима. Начав писать еще до второй мировой войны, он завоевал славу писателя романом «Поезд в Стамбул» (1932). Путешественник и мастер газетного репортажа, Грин сочетал в своих произведениях лаконизм и остроту журналистского видения с глубоким и проникновенным знанием психологии человека, анатомии его души. Таковы его романы «Меня создала Англия» (1935), «Сила и слава» (1940), «Суть дела» (1948), «Конец любовной связи» (1951), «Тихий американец» (1955, посвящен войне во Вьетнаме), «Ценой потери» (1961, действие происходит в одном из лепрозориев Конго), «Почетный консул» (1973), «Человеческий фактор» (1978). Им написано множество эссе, очерков и путевых заметок (о Мексике, Либерии, Африке).

Главное достоинство романов Грина состоит в том, что в очень увлекательной, почти детективной, а часто и просто детективной манере изложены основные проблемы сегодняшнего дня в религиозном (Грин принял католичество в 1926 г.), политическом (служил

в разведке) или личностном варианте. Проблемы индивида, находящегося в состоянии мучительной борьбы с самим собой, в критический период выбора и принятия важного решения, экзистенциальны по своей сути и принципам их решения. Например, герой романа «Суть дела» полицейский Скоби, чрезвычайно честный и справедливый человек, руководствуясь самыми различными мотивами, главным образом из жалости к своей несчастной жене Луизе, а потом из смешанного чувства этой жалости и любви к молоденькой любовнице Хелен, является невольной причиной смерти верного слуги. Запутавшись в долгах, он совершает самоубийство, предварительно указав в своем дневнике ложные мотивы этого шага.

Как «Шагреновая кожа» Бальзака вводит в структуру «Человеческой комедии», так и этот роман Грина вводит нас в «страну Гринландия», где все наполнено интенсивной и мучительной борьбой за добро и истину, борьбой тем более драматической и даже трагической, что она ведется во враждебных человеку обстоятельствах. «Ужасная странность милости Божьей» тяготеет над всеми гриновскими героями, католиками и атеистами, но «пишущий католик», как называл себя Грин, вынужден был обращаться к жгучим вопросам современности и быть честным и принципиальным до конца: «Я не стою за пропаганду каких-либо идей. Пропаганда предназначена для того, чтобы вызвать сочувствие лишь к одной стороне. Задача же писателя — выразить сочувствие любому человеческому существу». Пафос книг Грина — вечные поиски настоящего, «настоящей вещи», поиски, прерываемые войнами, убийствами, безжалостным истреблением себе подобных. Грин имел пристрастие к «темным героям» и так объяснял причину своего странного пристрастия: заставить людей увидеть то, что они «не рассмотрели». В романе «Ценой потери» положительный герой Грина, архитектор Керри, нашедший в лепрозории смысл жизни, гибнет от пули иезуита Рикера, «любившего Бога, может быть, только потому, что он никогда не любил людей».

Приемы характеристики гриновских героев существенно менялись на протяжении его творчества. В ранних романах характеры раскрывались в какой-нибудь одной очень запоминающейся детали. Например, у Феррента («Меня создала Англия») улыбка все объясняла: он носил ее повсюду за собой, как прокаженный несет свой колокольчик. Она была постоянным предупреждением о том, что ему нельзя доверять. Однако одна черта обязательно разбавляется другими, разворачивающими характер более полно: Кроут был всегда безвкусно одет и неизменно засыпал в театре. Свою задачу романиста Грин объяснял так: «Мне всегда казалось, что роман должен в любом случае оставлять читателю возможность самому представить себе то или другое лицо. Не моя задача снабжать свои

книги готовыми иллюстрациями». Герои Грина раскрывались в действии, поэтому его требование к читателю быть активным тоже вполне логично, если учесть еще и то обстоятельство, что современный роман нередко утверждает множественность взглядов на мир и человеческие поступки, относительность моральных ценностей.

Грина всегда интересовали страны, где политическая обстановка вынуждала человека принять правильное в нравственном отношении решение, даже если оно ему стоит жизни. Его привлекали сложные и неоднозначные государственные и военные перевороты в странах Латинской Америки, он часто размышлял над проблемой терроризма и насилия и пришел к выводу, что «терроризм в наше время — не что иное, как наследие гитлеризма, именно этой зараженной кровью Европа поделилась с остальным миром». Проблема насилия над личностью поставлена весьма оригинально и даже экстравагантно в книгах Грина разных лет: в повести «Доктор Фишер из Женевы, или Вечеринка с бомбой» (1980), в «Монсиньоре Кихоте» (1982) и «Комедиантах».

Страна Гринландия населена разными персонажами, одни из них напоминают современного «монсеньора Кихота», другие крупных магнатов, развлекающих себя тем, что собирают вокруг себя общество богатых прихлебателей, жадно тянущихся, однако, к разного рода подаркам даже ценой невероятного унижения человеческого достоинства. Богатые подношения доктора Фишера совершаются во время приема, на котором могут поднести холодную овсянку, но гости не могут отказать себе в удовольствии получить потом компенсацию за свои страдания и насилие над личностью. Однако в психологическом рисунке доктора Фишера, решившего в который раз позабавиться над своими друзьями, запрятав, как он сказал, бомбу в один из сувениров, появляются «постмодернистские» черты. Самоубийство важного гражданина, равнодушного к смерти собственной дочери, но чрезвычайно шокированного смелостью ее избранника, дерзнувшего отказать от глумления над собой, может быть интерпретировано в разных вариантах. Множественность решений, однако, заложена в самом программном названии произведения, вернее, в двух альтернативных вариантах названия: «Доктор Фишер из Женевы» — «Вечеринка с бомбой». И первый, и второй связаны с характером Фишера, с его неординарным решением развлечь своих гостей очередной остроумной выходкой, в концовке же романа неожиданно появляется тема самоубийства, которая никак не вытекала из программы вечера.

О Грине можно сказать словами одного из его героев: «Во мне живет как будто шесть различных людей, и каждый из них требует от меня своего. Который из них я сам, я не знаю». Жестокость некоторых персонажей Грина проистекает от того, что они сами

подавляют в себе малейшие порывы жалости и сострадания, сознательно делают себя орудиями зла, но мучительно борются сами с собой, вызывая сострадание читателей. И не случайно многочисленные характеры писателя двигаются и оживают как бы только с благословения большой, но невидимой тени самого Грина, умеющего перевоплощаться в своих героев. Его мастерство свидетельствует о следовании богатейшим традициям прошлого, он принадлежит к писателям, открывающим и интерпретирующим век XX. Об этом говорит и его биографическая диалогия «Такова жизнь» (1971) и «Пути бегства» (1980). Эти книги, стоящие как бы у разных границ — различных десятилетий, повествуют об одном — о сознании художника, способного подавлять вместе со своими героями малейшие признаки слабости и сочувствия к тем, кто сознательно идет по пути зла и несправедливости.

Подобную тематику рассматривает и решает по-другому, в контексте развития цивилизации Уильям Голдинг (род. в 1911 г.), один из немногих английских послевоенных прозаиков, которому удалось остаться на авансцене литературной истории. Начав писать в 30-е годы, Голдинг прославился в 50-е, создав «Повелителя мух» (1954), «Наследников» (1955) и утвердив за собой определение пессимиста и мизантропа. Действительно, тема морального, нравственного превосходства неандертальцев над своими потомками («наследниками») очевидна, как очевидно и превращение цивилизованных, внешне приятных и безобидных детей в совершенно не контролирующихся свои поступки дикарей («Повелитель мух»). Возвращается Голдинг к теме моральной деградации человека в условиях современной цивилизации после ярко выраженных экзистенциалистских романов-притч «Воришка Мартин» (1956), «Свободное падение» (1959). Голдинг оперирует яркими, запоминающимися, живописными образами, разными типами мышления, находящимися на разной степени развития, — от первобытного, примитивного образного мышления до высокоинтеллектуального, логически хорошо оформленного, пронизанного острой сатирой и иронией (в романе «Чрезвычайный посол», 1956).

Через все романы писателя проходит настойчиво проводимый им эксперимент. Он помещает своих героев в чрезвычайные, неординарные условия, заставляет их суть проявиться должным образом, а потом или возвращает опять в исходную позицию, или оставляет перед рядом альтернативных вариантов (например, в «Чрезвычайном после» изобретатель предлагает императору три собственных изобретения, император-гурман выбирает скороварку, используются остальные, но ученый оказывается опасным для государя, который пытается отправить его послом в Китай). Исследуется человеческая природа, изучается досконально, научными методами, объективно и бесстрастно, делаются безжалостные вы-

воды о порочности современного человека, о природе заложенного в нем зла, о деструктивности и конструктивности как возможных альтернативах человеческого существа и интеллекта (роман «Шпиль», 1964). Но, как и в случае с Грином, Голдинг пристально изучает при этом самого себя, доказательством чему служит и аналогичная автобиографическая исповедь «Движущаяся мишень» (1982), где раскрывается лаборатория его творчества, он сам растворяется во временном контексте, растворяется в веке, в котором живет, который описывает и, несмотря на его жестокость, любит.

Судьба экзистенциализма в Англии особая. Действительно, поколение «рассерженных молодых людей» прикоснулось к этому континентальному универсальному чуду и занялось поисками другого, национального варианта экзистенциализма. К. Уилсон так и назвал свою книгу — «Введение в новый экзистенциализм». Но хотя англичане не создали ничего национально-оригинального, они довольно неординарно отнеслись к его внедрению в собственную литературу. И Мердок, и Уилсон, и Голдинг, и Фаулз в разной степени плодотворно и творчески прорабатывают французский экзистенциализм.

Айрис Мердок (1919—1999), будучи профессором Оксфордского университета, выступала вначале активной сторонницей и интерпретатором Ж.-П. Сартра («Сартр, романтический рационалист», 1953). В первых произведениях А. Мердок (50—60-е годы) реалистическое и условное, жизненное и игровое сочетались в романтически эффектных ситуациях («Замок на песке», «Колокол»). В последующих романах А. Мердок проявляет большую зависимость от философских и достаточно умозрительных постулатов, диктующих определенную жесткую структуру ее произведений, напоминающих лабиринты сознания, по которым мечутся, вступают в сложные и случайные связи ее герои, так и не открывшие для себя истины и гармонии. Персонажи Мердок заражены эгоизмом и себялюбием, заведомой отчужденностью и исключительной неспособностью понимать друг друга. В романе «Время ангелов» (1966) пастор Кэрол Фишер не отличается особенной преданностью религии, которой он служит, его брат-философ интересуется проблемами добра и любви, в которые также не верит, цветная служанка Пэтти, несущая бремя цвета своей кожи, — все они заточены в мире достаточно жестоком и замкнутом, в мире, который покинули ангелы и остались одни черные силы, ведущие огромную разрушительную работу.

Нравственные ценности, во имя которых живут и существуют герои Мердок, оказываются иллюзиями, игрой ума, сложными хитросплетениями памяти и жизненных ситуаций, часто непредсказуемых. Но очевидно, что миру зла должен противостоять хотя бы условный, театрализованный мир добра, любви, благородства и

честности. Так, в «Черном принце» (1972) делается попытка разорвать эгоизм и себялюбие человеческой личности верным служением искусству и выстраданной любовью. Писательница вместе со своим героем приходит к выводу о том, что, «какой бы напряженной и страстной ни была работа моего воображения, я не верю, что я сам сотворил тебя. Искусство бесильно тебя впитать, мысль — осмыслить». Воображение писателя питается «искусственной памятью» — великим искусством Шекспира. Джулиан появляется в костюме Гамлета, беседы с Бредли о литературе дают стимул для воображения и внушают, с искусственной подсказки, любовь, спасительную на какое-то время, но невозможную.

Герои Мердок в погоне за этой спасительной любовью могут раскрыть читателю собственное «я», как это происходит с Чарлзом, героем романа «Море, море» (1978). Произведение это пропитано духом шекспировской «Бури», но является лишь разоблачительной вариацией на тему об эгоизме, который погубил любовь. Как это ни парадоксально, любовь, которую вызывает в себе много лет спустя Чарлз к своей первой возлюбленной Хартли, так же противоестественна, как и сама необходимость доказательств. Героям Мердок приходится жить в мире химер и искусственных чувств, среди странных чудачеств (коллекционирование марок в «Сне Бруно»), причудливых привязанностей («Ученик философа»), экстравагантных молодых людей (таких, как, например, Питер в романе «Это почетное поражение»). В романах «Приятные и добрые» (1968) и «Сон Бруно» (1969) поставлен вопрос о возможности трансформации эгоизма в альтруизм, что является скорее предположением, возможностью, но не реальностью. Не случайно смысл жизни открывается Бруно в момент его смерти, когда исчерпаны все возможные варианты любви и ненависти.

В романах Мердок превалирует человеческая непредсказуемость, непредвиденность человеческой судьбы, случайность и алогичность связей и взаимоотношений. Однако в психологической характеристике персонажей в поздних произведениях писательницы появляется все большая идеологическая и философская ангажированность, ведущая к кажущейся атомизации мотивов поступков и действий героев. При видимой склонности к объективации повествования и достоверности наблюдения герои Мердок оказываются лишь актерами в игре; режиссируемой самой Мердок, а место действия приобретает все больший символический и многозначительный смысл, как бы свидетельствуя о безграничности пропасти, бездонности бытия, которые так и не удается познать и открыть.

Английское восприятие экзистенциализма, сделавшегося модным благодаря Колину Уилсону (род. в 1931 г.), в его творчестве захлебнулось в потоке бессознательного, метафизического, оккультного, уведя автора из стана «рассерженных молодых людей» в ряд

писателей, общающихся с сугубо массовым читателем. Некоторые его произведения («Паразиты мозга», «Необходимость сомнения», «Философский камень», «Космические вампиры») ставили перед собой задачу пропаганды новейших достижений науки о человеке в жанрах остросюжетной приключенческой и детективной литературы.

Внимание английских писателей к экзистенциальным проблемам, а не к самому экзистенциализму сказалось в творчестве целого ряда женщин-романисток, среди которых видное место принадлежит Мюриэл Спарк (род. в 1918 г.). Спарк убедительно доказала в своем творчестве, что национальная английская сатирическая традиция прочно вошла в художественное видение женщин-писательниц, а эксцентричность и изощренность творческой фантазии сделали эту традицию новаторской, поскольку хорошо известное выступает в необычном, загадочном и даже немыслимом освещении, напоминающем ночные галлюцинации или навязчивые идеи. М. Спарк присущи бескомпромиссность и безжалостность в осуждении мира, который являет собой вульгаризованный нонсенс, лишенный какого-либо значительного морального стимула. С Во ее связывает своеобразный черный юмор. М. Спарк видит развешивающуюся пропасть между тем миром, который хотел создать Бог (она католичка, и религиозная доктрина имеет контекстуальную основу в ее творчестве), и тем, что представляет собой современный человек.

Романы Спарк «Утешители» (1957), «Холостяки» (1959), «Memento mori» (1959), «Баллада Пекхем Рая» (1960), «Мисс Джин Броди в расцвете лет» (1961), «На публику» (1968), «Аббатиса Крусская» (1974), «Преемник» (1976), «Единственная проблема» (1982), «Отдаленный крик в Кенсингтоне» (1988) своей калейдоскопичностью напоминают лабиринты фантазии Мердок, но выбраны иные аспекты человеческого существования. Места действия романов Спарк различны, в ряде случаев чрезвычайно необычны, герои — тоже весьма своеобразные фигуры, отмеченные навязчивыми идеями о смерти, сознанием своей избранности, важности и необходимости своего труда. М. Спарк часто пародирует классический детектив, в котором в конце загадка разгадана, тайна раскрыта, преступник пойман и полицейские празднуют победу. В романе «Место водителя» (1970) героиня, отправляющаяся на отдых, чтобы сменить свою монотонную жизнь на нечто привлекательное, проявляет исключительную активность в завязывании знакомств и оказывается одновременно и жертвой, и источником интриг.

Обычное приобретает черты сюрреалистически необыкновенного, наполненного метафизическим и символическим содержанием. В «Memento mori» звонок, беспокоящий героиню, напоминающий о смерти, разрывает целостное повествование об

обычной, ничем не примечательной жизни людей преклонного возраста, казалось бы, мирно и тихо доживающих свои последние дни,— страсти кипят, интриги плетутся, тривиальная ситуация изменяется до неузнаваемости. В «Умышленном промедлении» общество любителей биографического жанра превращается в какую-то странную человеческую общину, утратившую элементарные признаки человечности; они в любую минуту готовы принять любой облик — будь то участники порохового заговора или фашистского путча.

Во многих произведениях писательницы действуют рассказчики, принадлежащие к клану М. Спарк. Они выполняют своеобразную роль аутсайдеров, которым разрешено наблюдать за происходящим, в определенный момент меняться местами с одним из персонажей и заставлять его выполнять функцию повествователя. Мотив игры, способность установить новые, неординарные взаимоотношения между персонажем и автором — несомненный признак постмодернизма. Сатирическое и комическое мастерство М. Спарк имеет национальные и одновременно сугубо современные черты. Мисс Джин Броди («Мисс Джин Броди в расцвете лет») на уроках рассказывает о своих личных похождениях и переживаниях, делая собственный жизненный опыт и консервативно-шовинистическое мышление эталоном отсчета нравственных ценностей, устанавливаемым ею же для девочек, которые составляют сливки общества.

Сьюзен Хилл (род. в 1942 г.) после романов «Ночная птица» (1972), «В весеннюю пору года» (1974) и сборников рассказов, а также своеобразного путешествия по временам года «Волшебная яблоня», в 1973 г. закончила свой творческий путь, добровольно удалившись в загородный дом, где занялась домашним хозяйством. Маргарет Дрэббл (род. в 1939 г.) после романов «Иерусалим золотой» (1967), «Один летний сезон» (1964), «Водопад» (1969, построен на литературной аллюзии «Мельницы на Флоссе»), «Ледяной век» (1977), «Игольное ушко» (1972) обратилась к художественному портрету А. Беннета и занялась издательской деятельностью.

В 80-е годы выдвинулась **Анита Брукнер (род. в 1939 г.)** специалист по живописи Франции XVIII в., профессор Кембриджа. Ее романы «Начало жизненного пути», «Посмотри на меня», «Провидение», «Отель дю Лак», «Семья и ее друзья», «Друг из Англии» свидетельствуют о наличии в современной британской прозе сильной и неуывающей традиции психологического романа В. Вулф. В романе «Семья и ее друзья» (1985) использована та же техника «прерванного мгновения», позволяющая проследить эволюцию сознания и развитие внутреннего мира человека на протяжении сравнительно большого промежутка времени. Семейная фотография запечатлевает разное количество родственников в разное время

их жизни, и эти фотографические вставки, оживляющие и приводящие в движение участников фотосъемки, напоминают музыкальную сонату с ее неизменными частями, прихотливым переплетением главной темы и лейтмотивов, вариаций и быстрого финала. Героини романов А. Брукнер — писательницы, преподаватели литературы, музыканты и ученые, их роднит общая неустроенность в жизни, несмотря на их интеллектуальный потенциал, привлекательные нравственные качества, нежелание стать лишь ценным приобретением в коллекции дорогих «предметов старины», непредсказуемость их судеб и удивительная жизненная стойкость. Горькие и иронические интонации, звучащие упреком Англии, вложены в уста героинь — не англичанок, испытывающих некоторую отчужденность в среде, которая внешне их как будто бы принимает, но в самые критические и ответственные для их жизни моменты отвергает или оттесняет. В романах «Провидение» (1983) и «Начало жизненного пути» (1981) рассказывается о судьбах филологов, воспроизводится даже семинар по французскому романтизму с соответствующей проблематикой (разбирается роман Константа «Адольф»), с изящно очерченными участниками обсуждения — их немного, но Китти Моль, руководитель семинара, как бы заменив повествователя-автора, дает тонкую и глубокую характеристику каждому с легким оттенком иронии и мягкого юмора. Неординарны, непредсказуемы ситуации, в которые попадают неудачливые героини Брукнер: одна бежит в Швейцарию от своего жениха в день свадьбы («Отель дю Лак»), другая, ожидающая предложения вступить в брак от любимого человека, получает предложение постоянной работы, но ее суженый объявляет помолвку с ее ученицей, и т. п. Концы романов неопределенны, открыты для угадывания возможных вариантов.

Состояние английской литературы характеризует противостояние двух разных менталитетов — менталитета, созданного вековой традицией, опирающегося на исторически обусловленную систему ценностей и моральную философию, и нарождающегося, возникшего вместе с непривычной культурой XX в., имеющей дело с релятивизмом, полифонией, многозначными символами и хаотичностью мышления, маскирующимися за филологической и гуманитарной образованностью, противопоставляемой технократической культуре.

В этой связи чрезвычайно показательно творчество **Джона Фаулза** (род. в 1926 г.), выступившего с первым романом в 1963 г., когда уже отгремела слава «рассерженных». «Коллекционер» — парафраз на сюжет «Бури», поднимающий важнейшую проблему XX в. — оскудение души и утраты духовности. Главный повествователь — клерк Клегг (он же Калибан) — олицетворение чудовищного бездушия и жестокости. Миранда — полная противоположность своему похитителю, она художница, чувствует глубоко

и разнообразно, ее духовность не убита даже тяжким испытанием, выпавшим на ее долю, — пребыванием в обществе этого, как она считает, сумасшедшего, тюремщика, коллекционирующего красивых девушек. Миранда ведет дневник, отчасти чтобы не позволить Клеггу окончательно умертвить в ней душу, отчасти потому, что Фаулз хочет показать человека с выхолащенной человечностью, который имеет власть над недостижимой, непостижимой для него творческой натурой.

В художественном мире Джона Фаулза сочетаются две национальные традиции — английская и французская. Фаулз использует в своем творчестве и жанровые формы, не свойственные английскому национальному сознанию (например, лэ Марии Французской в сборнике новелл «Башня из черного дерева»). Писатель с радостью отдается игровой стихии, пародирует модернизм — и попадает под его влияние, восстанавливает викторианский стиль мышления и сам же смеется над реконструированными моральными ценностями, сталкивает два века — викторианский и современный — в романе «Женщина французского лейтенанта» (1969). Знание французской культуры и философии дает ему возможность взглянуть на собственную литературу как бы со стороны, не боясь смелых экспериментов с героями, жанрами, повествовательными формами.

Герою своего романа «Mag» (1966—1977) он дает имя д'Юрфе, заимствованное у автора знаменитой «Астреи». Пасторальный роман уходит в глубокое подполье творческого сознания писателя, который использует в этом произведении постмодернистскую структуру, основанную на игре иллюзий, положений, столкновений, пограничных ситуаций, для того чтобы заставить своего героя пропутешествовать по затаенным уголкам собственного сознания. Мотив поисков собственного «я», утраченной сути индивида проходит через все романы Джона Фаулза. Иногда герой находит утраченное подлинное «я», хотя бы на короткое мгновение познает существенное и важное, ради чего стоит жить, что выходит за рамки повседневности и обыденности, а потом снова возвращается к обыденности. Дэвид Уильямс, приезжающий к знаменитому мастеру в Контаминэ («Башня из черного дерева», 1974), открывает для себя непривычные способы существования, не подпадающие ни под какую классификацию, но его, как, впрочем, всех незаурядных героев Фаулза, преследует «непоследовательность воплощения замысла», которая, видимо, и запланирована самим Фаулзом. В «Башне из черного дерева» содержится другая, «иностранная» философия жизни, философия искусства, не имеющая ничего общего со стереотипными представлениями о художнике, искусстве и реальности.

Джон Фаулз особенно интересуется проблемой искусства в самом широком смысле этого слова и проблемой творческого

сознания — его ранимости, способов восстановления жизнеспособности и жизнедеятельности. Таковы его романы «Даниэл Мартин» (1977), «Мантисса» (1982), таков сборник новелл «Башня из черного дерева». Не случайно в романах Фаулза существует кажущееся романтическое двоемирие — существование вымышленного и реального. Но противопоставление этих двух миров имеет не только романтический характер. Мир реальный, существующий, от которого всегда бежит герой Фаулза, в определенной степени дистанцирован и от персонажей, и от автора. «Мир, созданный по всем правилам искусства, — пишет Фаулз в романе «Женщина французского лейтенанта», — должен быть независим от своего создателя».

Все герои Фаулза — паломники, путешественники не только за собственным «я», своей сутью и природой, они ищут истину и красоту, свободу и идеалы, они максималисты потенциальные, но посредственности в исполнении своих замыслов.

Чарлз Симпсон — один из них. Полуисторический, полунравоописательный роман-игра, роман-пародия на викторианство, «Женщина французского лейтенанта» свидетельствует о больших потенциальных возможностях романной структуры, новой повествовательной техники. Фаулз сталкивает своего героя с автором, совершает вместе с ним путешествие в век незыблемых истин и жестоких условностей, подавленных эмоций и спасительного юмора, робкой науки и самонадеянной религии, продажной политики и традиционной кастовости, век, который оказывается тайным противником всех сокровенных желаний. Порочный круг, в который попадают герои Фаулза, независимо от их возраста и занятий, на деле оказывается их врожденным уродством, делающим их полными ничтожествами, когда реальность подменяется иллюзией, слова — немотой, а действие — оцепенелостью. Вдоволь наигравшись со своими персонажами в викторианство, опародировав классиков, подразнив читателя загадочностью и вызывающей эпатажностью своих героев, автор устает от их неспособности вернуть себе утраченное «я». В этой непоследовательности воплощения замысла заключается одна из замечательных особенностей мастерства Фаулза-художника, пишущего в постмодернистской манере.

Стремясь обрести истинную мудрость и истинное знание, герой Фаулза постоянно находится в поисках и движении, оправдывая открытость концовки, но отвергая относительность нравственных ценностей XX в. Фаулз защищает институт гуманизма и роман «как гуманистическое предприятие», опираясь на великую традицию английской литературы и культуры в целом. В книгах писателя вырисовывается богатая энциклопедия цитат и парафраз Филдинга и Смоллета, Стерна и Диккенса, Шекспира и Аристотеля, Монтеня

и Вольтера, Харди и М. Арнольда, Маркса и Дарвина, что делает творчество Фаулза особенно примечательным и независимым от современных модных сиюминутных течений и влияний, привлекательным для думающего читателя, приглашенного на зрелище с поистине роскошным викторианским оформлением, включающим различные стереотипы мышления частного и общественного, элитарного и массового. Эксперимент Фаулза с творческим сознанием проводится в разных произведениях по-разному, в зависимости от жанра, степени условности сюжета и отталкивания от традиции. История сама по себе, будь то загадочное убийство или игра в покинутую любовником женщину — разные степени отвлеченности от реальности, заключающей в себе возможности фрагментации и распада. Соответственно убедительной представляется мифологическая основа реконструированного творческого сознания, травмированного катастрофой.

Интерес к анатомизации творческого процесса, воссоздание эволюции творческого сознания — прочная джойсовская традиция, разбавленная в последние два десятилетия в английской литературе новыми тенденциями, опирающимися на созидательную, интегрирующую способность мифа. Примером может служить роман «Необнаруженная страна» (1968) Д. Митчелла. XX век дал примеры рассмотрения индивидуального сознания, вбирающего в себя внешний мир, окружающий человека. В творчестве Грэхема Свифта это индивидуальное сознание поглотило триста лет английской истории. Главный повествователь в романе «Сырые низины» Крик, учитель истории, ориентирующий на детское и подростковое сознание. Философский, исторический, психологический, экспериментальный роман Свифта рассказывает о реальности и вымысле, о насилии и свободе. Мировая история, включающая важнейшие моменты (Французская революция, захват Гитлером Европы), переплетается с историей края, живописно воссозданного Свифтом. Это своеобразный Эссекс Харди — низины, затопляемые водой, покрытые системой шлюзов и оросительных каналов.

80-е годы — особый этап в послевоенной английской прозе, когда отчетливо обозначились последствия смены писательских поколений, ушли из литературы большие художники, такие, как Грин, появились молодые, приметами времени стали новая тематика, оригинальное экспериментирование, необычный сплав жанровых элементов, страстные проповеднические идеи, воззвание к человечеству не упустить шанс и не позволить цивилизации погибнуть в условиях усилившейся бездуховности и нищеты духа, новых страшных бедствий, обрушившихся на человечество. Акценты переместились и в плане построения романной структуры, усилились мотивы игры с читателем, пробуждения его активности, усложнилась философско-эстетическая основа произведения. Индивидуаль-

ное сознание требует расширения своего видения за счет истории, философии, морали. Расширяется и география сознания, вовлекающего в свой мир страны бывшей империи.

Питер Экройд (род. в 1949 г.), известный как автор критических работ по модернизму, обратился к роману, создав «Завещание Оскара Уайльда» (1983), «Хоксмур» (1985), построенный в постмодернистской манере на прихотливом переплетении XVIII и XX веков и др., а Д. Лодж переписал роман Э. Гаскелл «Север и Юг» в книге «Приятная работа», сохранив основную проблематику, главных героев — крупного фабриканта, организатора огромного предприятия, и филолога, занимающегося изучением психологии труда, воздействия гуманитарного образования на производственную сферу. Эпиграфы и цитаты из романа Гаскелл вмонтированы в современную панораму жизни большого завода, хронология существования двух разных типов современного общества — представителей технократического и гуманитарного мышления — дается с предельной точностью, утро одного и другого персонажа воссоздано в мельчайших деталях, а потом тщательно прослеживается полный параллелизм двух миров.

Размыкание романного пространства в английском романе 80-х годов происходит на мифо-символическом уровне. «Роман идей», насыщенный философской проблематикой и отражающий постмодернистское сознание, представлен трилогией У. Голдинга. «Ритуалы на море» (1980) — первый роман этой трилогии, сопрягающий форму морского романа с социально-психологическим и философским трактатом-романом, где история используется лишь для напоминания человеку, что внешне хорошо отработанные ритуалы человеческого существования могут нести огромную разрушительную силу. В сконструированной в романе модели английского общества сохраняются главные проблемы человеческого существования — свобода и насилие, простота, наивность и изощренность человека, решившего надругаться над другим, более слабым, менее защищенным. Главный герой-повествователь, племянник адмирала Тэлбота, проходит жизненное испытание: путешествие на корабле — это одновременно и познание жизни, как всегда у Голдинга, в экстремальных ситуациях — корабль, море, изолированное на время от большого мира. Но в отличие от предыдущих романов писателя, трилогия заканчивается счастливым союзом Тэлбота и мисс Чамли. Как будто бы сам не веря в счастливые концовки, словно используя свое воображение для изображения невероятного в жизни современных людей — простого человеческого счастья, писатель обращается к «дорогим читателям» и просит их вообразить концовку прелестной сказки, где влюбленные соединяются, зло наказано и козни разрушены. Голдинг — большой мастер художественной прозы. И в этом произведении он использовал всю силу

и мощь современного романа, чтобы показать его жизнестойкость и значение. Великолепны зарисовки моря в шторм, в тихую и ясную погоду, во время дождя и яркого солнечного освещения, романтичны и эмоциональны пейзажи при лунном освещении: вся природа, казалось, помогала героям в их борьбе за спасение себя и за спасение цивилизации, ибо в романе мощной темой звучит тема современной цивилизации, которая уподобляется накренившемуся и тонущему кораблю. Люди превращаются в злобных и коварных существ, но Тэлбот остается романтиком, честным, порядочным человеком. Недаром его роман с мисс Чамли ассоциируется с шекспировскими героями Ромео и Джульеттой. Его видение мира отлично от всех окружающих. Герой-повествователь иногда подменяется автором-повествователем. Это заметно и ощутимо в повествовательных и описательных отрывках, их различие оформлено стилистически. Герой более эмоционален, ибо он является участником событий, автор более рационален и остранен, поэтому может быть ироничен и даже скептичен по отношению к происходящему и своим героям. Объединяет и делает перевоплощение легким и безболезненным одинаковое прошлое Голдинга и его героя — оба хорошо знакомы с морем.

Проблема творческого сознания, его функционирования, возможность прервать с его помощью монотонное ежедневное существование становится главной в романе **Айана Макюэна (род. в 1948 г.)** «Ребенок вовремя» (1987). В книге два повествовательных уровня, в каждый из которых вплетаются лейтмотивы и второстепенные темы, исчезающие и вновь возникающие. Главный герой — Стивен Льюис — известный детский писатель, успешно продвигающийся по лестнице успеха. Второй пласт — его воображаемая книга, которую он создает на протяжении всего романа. Стивен воображает — а может быть, это происходит с ним на самом деле, — что он отправляется в магазин за покупками со своей пятилетней дочкой и она неожиданно исчезает. Четыре года поисков не приводят ни к каким результатам. В воспоминаниях о пропавшей дочери не появляются никакие детали ее пребывания в доме, не рассказано о ее привязанностях, привычках, в сознании героя нет Кейт, а есть просто хорошая дочка, приятная девочка. Однако потрясение, которое переживает Стивен, огромно, и он начинает искать ее. Блуждание по городу, как эхо, повторяет скитания Стивена Дедалуса в поисках духовного отца и Блума в поисках утраченного сына — как и аналогия с творческим сознанием Стивена Льюиса, работающего над новой книгой.

Как и в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта», в книге Макюэна эпиграфы составляют самостоятельный пласт повествования, содержащий информацию о воспитании детей, их обучении, взаимоотношениях между детьми и родителями, — они

служат как бы настольной книгой для подготовки Стивена Льюиса стать отцом ребенка, который рождается в конце романа. Таким образом, все три повествовательных уровня связаны между собой образом главного героя. А по существу, роман Макьюэна — это высказанные вслух, но не оформившиеся еще в самостоятельное произведение мысли героя.

Джулиан Барнз (род. в 1946 г.) продолжает традицию фрагментарного постмодернистского письма, создав «Историю мира в десяти с половиной главах» (1989). Проблематика отличается крайней пестротой — большие проблемы связаны с маленькими, вопросы остаются без ответа, некоторые из них вырастают из предыдущих. История здесь, как в коллаже, перемешана с журналистикой, научный отчет с детективом, политика с развлекательностью. Проблемы экологии сменяются проблемами выживания, библейский рассказ о всемирном потопе, о котором повествует древесный червь, вытесняется рассказом о террористах на борту лайнера, плывущего к истокам человеческой цивилизации в Элладу. Сюрреалистическая картина жизни после смерти венчает всю эту историю мира с сильным акцентом на обеспокоенности судьбой современной цивилизации, находящейся под постоянной угрозой уничтожения и подавления.

Английский роман 80-х годов представляет собой очень пеструю, очень многоликую, разнообразную картину, в которой нет резкой границы между модернизмом и немодернизмом. Примета времени — возвращение к хорошо известным сюжетам и историческим фактам, переписывание истории с явным подчеркиванием творческого акта переосмысления прежнего опыта, будь то викторианский опыт или опыт XVIII в. Поскольку анатомизация творческого процесса предполагает дезинтеграцию романного пространства, расчленение его на множество различных компонентов, варьирование их сочетаемости, эксперимент с формой может рассматриваться в свете формирующихся свойств новой техники, называемой постмодернистской. Она продолжает модернистскую критику искусства мимезиса и в то же время разделяет стремление модернистов к новациям, но выполняет эти задачи по-своему. Дегуманизация общества, ставшая реальностью, сопровождается осмеянием всех иллюзорных представлений о мире, начиная от фанатической веры в Бога и кончая безоглядной верой в могущество науки. Но поскольку «красота спасет мир», единственным утешением человеку остается цивилизация, которая также под угрозой уничтожения. Темы искусства, творческого сознания, возможности воображения, его игры, его гипнотической силы становятся приметами романа. «Писатель не так беспомощен, как это нередко кажется. Перо, подобное серебряной пуле, может поражать насмерть». Эти слова Грина как нельзя лучше отражают отноше-

ние английского писателя к своему труду, к значению романа и литературы.

Но еще динамичнее, разнообразнее и своеобразнее картина в современной английской драме, которая по праву считается сейчас наиболее значительной в мире.

Оценивая так называемую новую волну в драматургии, нельзя не отметить, что в 50-е годы она собрала разрозненные силы драматургов, чтобы нанести сокрушительный удар по развлекательной, «хорошо сделанной драме», представленной именами Н. Кауарда и И. Реттигана. «Новая волна» вынесла нового героя, демократизировала язык, сделала повседневные проблемы среднего класса общенациональными, достойными драматургического обобщения. Д. Осборн и Р. Болт, Ш. Дилени и Б. Биэн, Б. Копс и А. Уэскер продемонстрировали английской публике возможности проблемного театра, порой чересчур эмоционального, нигилистически обличительного.

Чрезмерная эмоциональность героев «рассерженной молодежи», выплескивающей свое недовольство против всех и вся, очень скоро истощилась, в среде «гневных» уже в начале 60-х годов произошел раскол. Выделился театр абсурда во главе с Г. Пинтером и Н. Ф. Симпсоном, и 60-е годы прошли под знаменем размежевания реалистических и условно-театральных тенденций в английской драме. Интерес к новаторству и использованию сугубо экспериментальных приемов, имеющих в Англии давнишнюю историю, привел к созданию на английской почве в 70-е годы театра жестокости во главе с Э. Бондом и П. Николзом, заимствовавших идею жестокости из театра Арто, но реализовавших ее в гротескно-экстравагантном сатирическом и комическом ключе.

Историческая тематика шестидесятых, претворенная в пьесах Р. Болта «Человек на все времена» о Томасе Море, Д. Уайтинга «Дьяволы», пьесы Х. Brentона о революции, свидетельствовала о тех переменах, которые происходили последовательно во всех «волнах» английской драматургии на протяжении каждого десятилетия. Они в целом повторяли путь, пройденный в английском романе, — от трагедии индивида, крупной исторической личности (Лютер, Мор) к постановке актуальных вопросов, связанных с переломными моментами в истории общества, к проблемам человеческой цивилизации и ее судьбы в XX в. («Голливудские истории» Хэмптона, «Игра в страсть» П. Николза, пьеса о Байроне Brentона). Философское осмысление трагедии Мора или Лютера сменялось философско-эстетическим и этическим осмыслением геноцида, расовой дискриминации, вызывающе дерзкой постановкой проблем расщепленности сознания, раскола мира и угасания духовности. В 80-е годы происходит возвращение к личности (о чем свидетель-

ствует определенный интерес к русской классике — Тургеневу и особенно Чехову).

Безусловно, крупным достижением исторической драмы можно считать «Человека для всех времен» (1961) Роберта Болта (род. в 1924 г.). Пьеса Болта имела колоссальный успех, усиленный ее экранизацией, где главную роль исполнил замечательный английский актер Пол Скофилд. Одновременно это произведение некогда «сердитого» драматурга обозначило наметившийся в их движении раскол, поскольку речь шла о событиях далекого прошлого, действие не было обращено к современности, освещало крупную фигуру, в тени которой оказались важные этапы в истории страны. Однако Мор стал не столько человеком Возрождения, создавшим «Утопию», сколько современным интеллигентом, решающим для себя сложные проблемы личной ответственности, экзистенциальные вопросы частного и общественного сознания. Многие критики уже тогда заметили влияние Брехта в структуре драмы, обратив внимание на роль обыкновенного человека, ведущего спектакль, но сам драматург признавался, что ему хотелось бы, чтобы Брехт присутствовал в его драме, но этого не произошло. А обыкновенный человек, связывающий отдельные эпизоды в одно целое, был задуман как ведущий для радиоварианта пьесы Болта.

Брехтовское влияние, ошутимое после гастролей театра «Берлинер ансамбль» в 1956 г., более очевидно проявилось в других исторических пьесах — «Лютер» (1961) Джона Осборна (род. в 1929 г.) и «Королевская охота за солнцем» Питера Шеффера (род. в 1929 г.), которые до сих пор не сходят со сцены английских театров. Лютер стал новым героем Осборна, не похожим на его молодых «сердитых» Джимми Портера и Джорджа Диллона, это крупная историческая фигура, вписанная в контекст крестьянской войны и немецкого гуманизма. Однако «новая волна» в драматургии сказала на отборе исторических эпизодов, имеющих лишь непосредственное отношение к характеру Лютера. Они не фон и не панорама эпохи. Отдельные эпизоды, связанные с биографией Лютера — пострижение в монахи, тезисы в Виттенбергской церкви, споры с папским прелатом, отречение Лютера от церкви, обращение к рыцарям, — служат усилению драматизма. Они подчеркивают мучительный разлад Лютера с самим собой, его одиночество, предательство интересов крестьян, невозможность выйти за пределы самого себя, своей измученной внутренней борьбой личности, обуреваемой страхом и сомнениями, греховностью и слабостью.

В исторической драме 60-х годов выступают разные типы крупной исторической личности: здесь интеллектуалы, как Мор и Лютер, ведущие мыслители Возрождения, выступившие в эпоху, насыщенную серьезными потрясениями и взрывами, но присутствуют также и герои, представляющие силу, а не интеллект, несущие свою правду

оружием, с помощью жестокости и насилия. К числу таких героев принадлежит Писсаро в пьесе П. Шеффера «Королевская охота за солнцем» (1964), построенной на противопоставлении двух разных типов мировидения, двух видов сознания — поэтического и прагматического. В двуплановости действия, использовании ритуальных обрядов, танцев, пантомимы и масок отчетливо проступают черты магического латиноамериканского пластического театра и суровая плакатность, эмблематичность театра Брехта. Старый Мартин, от лица которого ведется рассказ о зверствах, жестоких массовых казнях и убийствах, обрушившихся на индейцев Перу, о мнимом героизме испанцев, пришедших ограбить страну с многомиллионным населением, по существу, олицетворяет и большую совесть Писсаро, совесть, преследующую его во всех походах. С этой темой тесно связана другая — бессмертие человека и его деяний, поиски смысла жизни, познаваемого лишь в момент смерти. Писсаро представлен здесь добровольным изгнанником, презирающим все условности общества и преимущества, общественные, моральные законы. Ему противостоит личность Атахуальпа, короля солнечной империи, утверждающего себя в связи со своим народом, в следовании человеческим природным законам справедливости и чести.

Наметившийся водораздел между представителями «новой волны», разделившихся весьма условно на реалистов и абсурдистов, усилился в конце 60-х годов, когда страну охватили молодежные и студенческие волнения. «Новая волна», казалось, получила подкрепление в новых социальных и политических идеях, был предоставлен шанс на дальнейшее углубление и расширение демократизации и реформации драмы, начатой «сердитыми молодыми людьми». Можно говорить о двух абсолютно неоспоримых типологических явлениях, изменивших лицо новой драмы, обеспечивших ей право на дальнейшее существование, — возникновение молодежной драмы и театра жестокости, впитавших опыт предшествующего десятилетия через драматургию абсурда. И оба типологических явления тесно связаны с 1956 г. — годом рождения «новой волны». Молодежный театр рождается в 1966 г., когда отмечалось десятилетие со дня постановки пьесы Д. Осборна «Оглянись во гневе». Театр жестокости возникает не без влияния А. Арто с появлением своеобразной «жестокой» трилогии Э. Бонда «Спасенный» (1965), «Узкая дорога на далекий север» (1968), «Ранним утром» (1969). Эдвард Бонд (род. в 1934 г.) принадлежит к числу самых противоречивых и самых оригинальных политических драматургов сегодняшнего дня. Расследуя тему жестокости, Бонд считает жестокость, насилие неизбежными результатами социальной несправедливости и беззакония, поэтому, как правило, натуралистические сцены служат доказательством универсальности темы и для современного цивилизованного мира, и для эпохи завоевания Америки,

и для крестьянской войны, и для строительства Британской империи. Он пытается установить факт, а затем идет по пути исследования глубинных источников его. Если в «Спасенном» грудного младенца забивают до смерти при невмешательстве взрослых, инстинктивно устраняющихся от причастности к этой кровавой трагедии, то для драматурга важнее всего то, как эти современные взрослые люди дошли до состояния полного душевного омертвления и полной апатии.

В следующих пьесах Бонда нищета духа и человеческая причастность к насилию выражается в более универсальном, вневременном плане. Хотя действие пьесы «Узкая дорога на далекий север» происходит в XVII в. и ее главным героем становится японский поэт Маццу Басе, Бонд свободно обращается со временем и пространством, мастерски играя своими персонажами, как шахматными фигурами, для доказательства важности своей драматургической миссии. Интеллекту и свободолобию великого просветителя противопоставлен настоящий разбойник. Варварскими и жестокими методами он пробивается к трону, уничтожая инакомыслие, достигает полноты власти и сам становится объектом жестокости и насилия. В иносказаниях Бонда много полифоничности. Диктатура и демократия могут поменяться местами, могут до странности походить друг на друга — если люди, нищие духом, остаются в роли наблюдателей, если они пассивно способствуют незаконному распространению этой жестокости. Не случайно концовка «Узкой дороги» как бы продолжает разговор, начатый в «Спасенном», но в первой пьесе был показан один представитель этой весьма распространенной в наше время категории людей, в последующих драмах трилогии этих «спасенных» от ответственности за собственное пассивное сочувствие преступлению становилось все больше и больше, пока они, наконец, не составили откровенно наглуую и ничиную категорию преступников.

В молодежном театре сразу же обозначились крупные и значительные драматурги, продолжившие традицию «новой волны» в воспроизведении современности, но уже в другом, иносказательном ключе, засвидетельствовав появление чрезвычайно эффектной традиции «черной комедии».

Бессмысленной, пустой и никчемной представляется жизнь героям **Кристофера Хэмптона** (род. в 1946 г.) **Доналду** и **Брэему Хэду** («Филантроп», 1970). По замечанию Доналда, все люди делятся на две группы: одни строят свою жизнь на лжи, другие — так они думают — на правде. И обе эти категории людей, добавляет автор, — «полые существа», без эмоций, лишённые вкуса к жизни, духовно опустошенные. Случайные связи, в которые вступают герои «Филантропа», как бы нехотя, как бы во сне, руководствуясь лишь какими-то подсознательными импульсами, даже обычные дела —

помолвка, от которой в конце концов отказывается герой, уступая другой девушке, хотя и не любящей его, — не спасают их от ужасного одиночества.

Пьеса Хэмптона «Полное затмение» (1969) повествует о судьбе Верлена и Рембо на фоне событий Парижской Коммуны. Но исторические события, охватывающие довольно большой промежуток времени (от 1871 до 1892 г.), не интересуют Хэмптона. Уже первые сцены этой драмы, сочетающей высокий трагический пафос и легкую озорную шутку, мягкий юмор и гротеск, подчеркивают контрастные характеры двух поэтов и их возрастающее взаимное влечение друг к другу, по мере того как они отходят от литературной жизни и пытаются создать свой частный, вневременной мир, построенный на принципах взаимной выгоды. Пьеса Хэмптона, однако, доказывает, насколько хрупок и ненадежен этот мир самообмана, не спасающий ни от реальности, ни от самих себя. Каждый из великих поэтов пытается найти свое счастье в искусстве, понимаемом как специфически интеллектуальное занятие, недоступное всем и каждому. Принцип контраста жизнелюбия и аскетизма, счастья и страданий пронизывает всю пьесу, порой напоминающую затянувшийся диалог о судьбах искусства в современном мире.

Проблема насилия, власти и подлинной человечности всегда волновала драматургов Британии. По-разному пытаясь представить и решить эти проблемы, писатели обращались к разным национальным опытам, значительно расширив географию места действия своих произведений. Так, в пьесе Хэмптона «Дикари» (1973), полудокументальной, полуисторической, действие которой разворачивается опять-таки в двух планах — реальном и мифологическом, английского дипломата Уэста похищают бразильские партизаны, собираясь обменять его на 25 политических заключенных. Тюремщиком Уэста оказывается Карлос, который, ведя с ним интеллектуальные диалоги и разрешая писать стихи на португальском языке, хладнокровно в конце концов убивает своего узника. Уэст объединяет оба плана — реалистический и условный, рассказывая какую-нибудь поэтическую философскую сказку или легенду, заимствованную из индейского фольклора, — о рождении и смерти, о происхождении звезд и планет. Название пьесы символично, содержит большую долю сарказма и горькой иронии: истинные дикари — это цивилизованные благодетели индейцев, сгоняющие их в резервации за колючую проволоку, дабы соблюсти нравственность и сохранить чистоту морали.

Приметой 70-х годов становится объединение двух типологических явлений — молодежного театра и театра жестокости в новом феномене — политическом театре, который до сих пор играет значительную роль в репертуаре лондонских театров. Политическая

проблематика сохраняется и в драматургии старшего поколения. Одновременно наметилась серьезная тенденция в переосмыслении, в обыгрывании сцен из классических произведений, использовании старых сюжетных моделей. Э. Бонд часто обращался к Шекспиру («Лир», «Море»), переписывал историю крестьянского поэта Джо Клэра («Шут»), обыгрывал весьма спорные моменты из биографии Шекспира («Бинго»). Участились случаи обращения к старым жанрам — трагедии мести, игровой комедии, сказалось и тесное сотрудничество драматургов с телевидением, радио, кино. Некоторые драматурги успешно дебютировали в качестве сценаристов (Г. Пинтер, Х. Брентон). Стали создаваться различные необычные театры, например «портативный», где были показаны две пьесы Х. Брентона «Запас» и «Английская Ирландия».

В стилистике драматурга Хауарда Брентона (род. в 1942 г.) преобладают элементы театра жестокости, сильно разбавленные техническими приемами эпического театра Брехта. Условность и парадоксальность творчества писателя обусловлены его приверженностью к традициям фринджа — театра окраин, полемически-броского, плакатного, импровизационного. В пьесе «Месть», созданной в жанре елизаветинской трагедии мести, роль преступника и постоянно преследующего его полицейского играет один и тот же актер. В основе сюжета драмы «Наглость» (1973) — история семьи Бэгли, прибравшей к рукам всю власть в городе Стэнтоне. Пьеса вызывает у зрителя состояние ужаса и шока, поскольку речь идет о совершенно беспрецедентном воцарении династии аферистов и мошенников на глазах у честного народа среди бела дня. Одной из самых значительных пьес 70-х годов можно считать «Эпсом Даунс» (1977). Она приурочена к торжественному юбилею — 25-летию правления королевы Елизаветы II. В этот год проходили знаменитые ежегодные скачки, собравшие многочисленную и пеструю толпу зрителей. Брентон использует технику монтажа для соединения в одну структуру различных по силе и значимости обличения эпизодов, вводит призрак женщины, растоптанной во время скачек 1913 г., которая время от времени появляется на сцене, внося с собой атмосферу чего-то страшного и непоправимого. Сцена скачек (как у Теккерея сцена ярмарки) дает возможность автору показать всю Англию в миниатюре, столкнуть различных людей, пришедших на праздник.

Существенно меняется в 70-е годы характер драматургии Тома Стоппарда (род. в 1937 г.) после блистательных парфраз на тему «Гамлета» («Розенкранц и Гильденстерн мертвы», 1966), на темы А. Кристи («Настоящий инспектор Хаунд», 1968). Философски насыщены его произведения «После Магрита» (1970), «Прыгуны» (1972), «Художник спускается по лестнице» (1974). Стоппард не мог избежать влияния модной в то время проблематики, связанной с русской темой — шпиономанией, тоталитаризмом, продажностью

и ангажированностью прессы. Затем он опять вернулся к парадоксам Шекспира, адаптациям чешской драматургии (Мржека и В. Гавела), Шницлера и Лорки.

Переходным этапом к 80-м годам можно назвать творчество **Гарольда Пинтера** (род. в 1930 г.), в последнее время обратившегося к постановкам своих и чужих драм. Его пьеса «Измена» (1979) знаменует новую тенденцию в развитии английского драматурга, а заодно и театра в целом — влияние Чехова, особенно проявившееся после гастролей МХАТа в 1956, 1964 и 1970 гг. Чехов считается в Англии вторым после Шекспира драматургом, и его восприятие прошло несколько этапов, если начать исчисление этого события с начала его появления в Англии в 1909 г. В «Измене» Пинтер продемонстрировал мастерство психолога, увидевшего в обычном, тривиальном сюжете глубокую драму современного, ничем не примечательного человека. Действие разворачивается в ретроспекции с 1977 по 1968 г. Трое действующих лиц связаны семейными, дружескими и любовными узами. Каждая сцена озвучена лирическим аккомпанементом мыслей, высказанных и невысказанных. Фигуры умолчания, чеховски многозначительные паузы говорят о трагедии измены.

Влияние Чехова ощутимо и в драматургии С. Грея, прославившегося в 1971 г. адаптацией «Идиота» Достоевского. Пьеса «Условия Куотермейна» (1980) повествует о трагедии главного героя — преподавателя колледжа, где обучают иностранцев русскому языку. Пришедший в колледж новый ректор освобождает от должности Куотермейна, и тот остается один все в той же комнате, наедине со своими мыслями. Финал чрезвычайно напоминает финал «Вишневого сада», даже характер самого героя — своеобразный английский вариант Фирса. Психологический рисунок персонажа очерчен тонко и точно: рушится иллюзорное представление героя о жизни, да и сама жизнь кажется ему иллюзорной.

80-е годы характеризуются обращением английских драматургов к жизненным заботам и проблемам каждодневного существования. Об этих переменах можно судить по драматургии П. Николза (род. в 1927 г.), прославившегося своей пьесой «Один день в смерти Джо Этт» (1967). После обличения мещанства и вполне благопристойного образа жизни, скрывающего полнейшую пустоту и бездуховность («Рожденные в зоопарке»), Николз создал в 1981 г. пьесу «Игра в страсть», действие которой происходит в реальности и в сознании персонажей. Проблематику этой драмы легко свести к адюльтеру. Но это лежит на поверхности фабулы. Для Николза важно найти за очертаниями хорошо знакомых прозаичных будничных явлений подлинно драматичное. Не хлебом единым жив человек, чувства и привязанности, даже очень сильные и длительные, но основанные на эгоизме, пагубны и бесперспективны. Мир

искусства и его творцов своеобразен, но драматург не делает его исключительным, особым, он хочет показать, что и он вписывается в общую панораму человеческой жизни без идеалов и иллюзий, поэтому подходить к нему нужно с общими мерками.

И все же в настоящее время политическая драма доминирует, о чем свидетельствует успех в 80-е годы пенталогии Х. Брентона «Римляне в Британии» (1980), «Тринадцатая ночь» (1981), «Гений» (1983), «Чертова поэзия» (1984), «Гринлэнд» (1988). Его пенталогия может быть названа по образцу циклов Шоу «пьесами для романтиков». У него отличная способность атомизировать состояние современной Британии и эксгумировать нелицеприятную правду о прошлом, которую люди готовы забыть или уже забыли. Пенталогия интересна еще и тем, что в ней налицо черты постмодернистской техники, проникшей и в драму: деканонизация, карнавализация, игра в категории и понятия, эксперимент со временем. В первой пьесе, например, действие происходит во времена римского завоевания Британии, а потом неожиданно переносится в современную Ирландию. Остроумнейшие реплики и сатирические выпады свидетельствуют о гражданской позиции автора, решившего произнести приговор насилию и кровопролитию, жестокости и бесчеловечности.

Как и в романе, в английской драматургии мощно звучит тема судьбы современной цивилизации, которая если не гибнет, то проигрывает свои великие битвы. Оригинальные названия сцен символически подчеркивают динамику происходящего. В «Тринадцатой ночи» Брентон ставит вопрос об источниках угнетения, страшных последствиях психологического омертвления личности. Адресована пьеса социалистам, поэтому совершенно очевидно, что Брентон хочет понять трагедию восточного варианта социализма. «Гринлэнд» имеет модель шекспировских пьес «Как вам это понравится» и «Сон в летнюю ночь». Гринлэнд — это утопический мир, это пьеса о современной политике и трудности взаимопонимания. Сложная и противоречивая образность, полифоничность звучания отдельных уже хорошо известных тем насилия, жестокости, одиночества, отчуждения свидетельствует о том, что современная британская драма находится в постоянном поиске наиболее адекватного отражения изменений, происходящих в современном обществе и человеке, и что она далеко не исчерпала своих возможностей постоянного обновления.

Литература

Грин Г. Сила и слава. Доктор Фишер из Женевы, или Ужин с бомбой.

Голдинг Г. Шпиль.

Мердок А. Море, море.

Фаулз Д. Башня из черного дерева. Женщина французского лейтенанта.

Осборн Д. Оглянись во гневе.
Болт Р. Человек для всех времен.
Пинтер Г. Сторож.

Английская литература. 1945—1980. М., 1987.
Соловьева Н. А. Английская драма за четверть века. Ч. 1—2. М., 1982.
Филлюшкина С. Н. Современный английский роман. Воронеж, 1988.

Литература США

«Мы разрушаем нашу культуру едва ли не более стремительно, чем создаем ее», — самокритично заметил Норман Мейлер, один из наиболее ярких и динамичных практиков по части как созидания, так и разрушения. В американской литературе последних десятилетий действительно шел процесс интенсивного переосмысления «канона», сформировавшегося к середине века (в его модернистской и традиционно-реалистической составляющих), — процесс утверждения-отрицания, одушевленный пафосом радикального обновления, но и отравленный чувством потери. Периодические слухи о «конце литературы» опровергались самой же литературой, простодушный оптимизм художников пересиливал скепсис критиков, и знаки вырождения перетолковывались как вновь открытые творческие возможности. Половина столетия, минувшая после второй мировой войны, обозначила хронологические рамки литературного периода; ближайшая к нам его граница, разумеется, неочевидна, как и тенденции дальнейшего развития, но об определенном, общем качестве проблематики, направленности эстетического поиска говорить безусловно можно.

Вторая мировая отгремела за океаном, оставляя для Америки как бы полуреальной. Она затрагивала всех, но по-разному: у кого — там — отнимала жизнь, кому — здесь — сулила прибыль. В отличие от прочих стран-участниц Америка вышла из второй мировой войны не истощенной, а разбогатевшей, к тому же владея монопольно оружием невиданной разрушительной силы. Еще не так давно провинция Старого Света, она уверенно притязала на роль авангарда западной цивилизации, явив миру пример общества до той поры невиданного типа: социологи состязались в придумывании этикеток — «массовое», «потребительское», «постиндустриальное», «информационное» и т. д. Человек все более ощущал своим обиталищем социум, ему несоразмерный, чужой, рационально организованный, но потусторонний здравому смыслу, представляющий собой некую макросистему, в которую «субъект» допускался лишь на правах объекта тотальной манипуляции, т. е. вовсе лишаясь прав. В нашумевшей книге «Одинокая толпа» (1950) социолог Д. Рисмен заявил о смене парадигмы личности в амери-

канской культуре, о том, что на смену традиционному индивидуалисту, «человеку, ориентированному вовнутрь», пришел «человек, ориентированный вовне», зависимый от окружения, едва ли не растворенный в нем. Уязвимая с точки зрения строгой науки (ибо явно грешит публицистическим упрощением), эта концепция емко отразила психологические реалии первых послевоенных десятилетий. Революция в электронных коммуникациях стремительно меняла мир вокруг человека и характер их взаимоотношений. В царстве «медиа» осязаемой сделалась искусственная среда, окружающая и властно объемлющая человека, состоящая из «фактоидов» (выражение Н. Мейлера), норм и форм, кодов и конвенций. «Я», традиционно полагавшее себя источником смыслов, вынуждено себя сознавать как всего лишь «конструкт» — приходя в ужас от «самопотери».

На протяжении 1950-х годов в США были переизданы основные труды классиков европейского экзистенциализма, прежде всего Сартра (посетившего Америку в 1946 г.) и Камю, появились работы П. Тиллиха («Мужество быть», 1952), У. Баррета («Иррациональный человек», 1958). Сколько-нибудь оригинального развития экзистенциалистская философия в США не получила, но воздействие ее на культурную жизнь страны было очень широко: паразекзистенциалистские мотивы прослеживаются в творчестве многих писателей, в том числе далеких по индивидуальному творческому складу от философской рефлексии. Не случайно Ричард Райт, впервые познакомившись в конце 1940-х годов с трудами Сартра и Камю, воскликнул: «Они пишут о вещах, о которых я думаю, пишу, которые чувствую всю жизнь!»

Война четко обозначила смену поколений в литературе США. Накануне умерли Т. Вулф и Ф. С. Фицджералд. Если не из жизни, то из «большой» литературы ушел Дж. Дос Пассос. Непросто складывались и творческие судьбы У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, пребывавших в зените славы (все трое — соответственно в 1949, 1954 и 1962 гг. — удостоены Нобелевской премии). Каждый — сложившаяся индивидуальность с резко своеобразной манерой и кругом любимых героев и тем. Послевоенные их произведения отмечены печатью таланта и мастерства в их высшем развитии, но очевидно и то, что процесс творческого роста для этих художников позади, созданные ими миры тяготеют к классической завершенности, подчас и самовоспроизведению. Общей для всех троих в 50-е годы явилась тяга к осмыслению вечных проблем бытия, активное использование элементов условности, символического иносказания («Притча», 1954, Фолкнера; «Старик и море», 1952, Хемингуэя; «Заблудившийся автобус», 1947, и «К востоку от рая»,

1952, Стейнбека, и др.). Возвышенный, в известной мере декларативный оптимизм («человек не только выстоит: он победит» — из Нобелевской речи Фолкнера) соседствует с ощущением растерянности, исчерпанности творческих возможностей. «У меня не осталось ничего, чем я мог или желал бы поделиться», — признался Стейнбек в 60-х годах.

1940—1950-е годы — пора ярких дебютов: в это время заявляет о себе большинство прозаиков, чьи произведения будут определять лицо литературы США в последующие три десятилетия.

Роман «Нагие и мертвые» (1948) прославил никому не известного 25-летнего **Нормана Мейлера** (род. в 1923 г.), незадолго перед тем мобилизовавшегося из армии и остро осознавшего себя представителем второго в истории Америки «потерянного поколения». Действие романа связано с операцией по захвату американской морской пехотой островка в Тихом океане. Уроки Дос Пассоса и в целом натуралистического письма начинающим автором усвоены блестяще: мелочи солдатских будней, яростная динамика рукопашной схватки, самоощущение человека, смертельно рискующего, на грани физического и психического срыва, воспроизводятся с пронзительной точностью. Неотступно сопровождает повествование пейзажный фон — душные, чавкающие грязью джунгли, ежеминутно грозящие людям гибелью, владеющие их судьбой. Но главным — и непобедимым — врагом героев Мейлера оказывается собственная армия: модель тоталитарной общественной организации, жесткой иерархии господства и подчинения. Попытки (лейтенанта Хирна) составить ей «либерально-гуманистическую» оппозицию оказываются несостоятельными. Сам Мейлер считал свой роман не военным или политическим (именно в этом качестве он был оценен массовой аудиторией), а «символическим», где главная тема — «борьба между животным и провидческим в человеке». Центральным в таком прочтении оказывается конфликт между привычкой большинства к пассивному подчинению, приятию обстоятельств и волей индивида к самоутверждению, бунту против «реальности», выживанию несмотря ни на что. Поэтому зловещая в социальном отношении фигура сержанта Крофта у Мейлера обнаруживает героический потенциал — предвосхищая позднейшую «параэкзистенциалистскую» концепцию писателя (см. роман «Американская мечта»).

Первый роман **Уильяма Стайрона** (род. в 1925 г.) «Сойди во тьму» (1948) также приветствовался критикой как талантливое продолжение традиции, в данном случае «южной», т. е. прежде всего фолкнеровской. К концу 1940-х годов, однако, это понятие утрачивает определенность. Еще недавно аграрная провинция, упрямо и ревностно охранявшая свою самобытность, Юг США все активнее

вовлекался в круговорот общенациональной жизни, в процесс стандартизации. «Даже Фолкнер не мог предвидеть иронической развязки трагедии, — комментировал положение дел романист-южанин У. Перси, — чтобы Компсоны и Сарторисы не только потерпели поражение от Сноупсов, но в итоге еще и присоединились к ним». Драгоценное для фолкнеровских героев сознание глубокой укорененности в истории, традиции, питающей и укрепляющей дух, разоблачалось как иллюзия. «Герои Фолкнера, — заметил молодой Стайрон, — могли утверждать в себе человеческое достоинство не иначе как будучи южанами, кои терпят поражения и одерживают победы только как частные индивиды».

«Сойди во тьму» — анатомия благополучной внешне семьи из южной глубинки, которая на поверку — форма взаимного терзания, а не единения людей. Замкнувшись в одиночестве, каждый живет жизнью призрачной, выморочной, в глубине души лелея «безнадежно романтическую» тоску по «невозможному состоянию» ясности и гармонии, тем временем все глубже увязая в трясине «беспорядка, поражения, отчаяния». Глава семейства Милтон Лофтис вынужден признать свою жизнь чередой утрат и поражений. В свои пятьдесят лет он не нажил мудрости, которой мог бы поделиться с дочерью, переживающей сходный кризис в возрасте куда более юном. «Они считали себя потерянными, — с горечью говорит Пейтон Лофтис о поколении отца. — Безумцы... Они не себя потеряли, они потеряли нас». Потерянная еще до рождения, Пейтон не видит для себя иного пути, кроме как «сойти во тьму» — искать убежища в смерти. Непосредственное действие в романе обнимает несколько часов одного дня, дня похорон Пейтон (предшествовавшая ему история дана в ретроспективе), дата которого точно обозначена — 9 августа 1945 г., день ядерной бомбардировки Нагасаки. Тень атомного апокалипсиса нависает над частной, по видимости, драмой, сообщая ей универсальный смысл.

Полемизируя с социальными романистами 30-х годов, опыт которых он наследовал, одновременно от него отталкиваясь, молодой (впоследствии широко известный) негритянский прозаик Джеймс Болдуин писал в статье 1949 г.: «Существование человека как социального существа не является единственной формой его существования. Художник, который вынужден трактовать личность исключительно в социальных категориях, задохнется от недостатка воздуха». Попытки художников нового поколения «расширить» художественную концепцию личности разбиваются зачастую о мрачное подозрение: другого измерения быть может, не существует вовсе. Преобладающим в 50-х годах оставалось пессимистическое ощущение реальности как замкнутый, самое себя обслуживающей структуры, отторгающей человека.

Сходный пафос характерен для молодой американской драматургии. Одна из лучших пьес Артура Миллера (род. в 1915 г.) «Смерть коммивояжера» (1949) первоначально называлась «В его голове»: почти все, что мы видим на сцене, происходит в сознании главного героя, пожилого коммивояжера Вилли Ломена. У смертной черты, растерянный, заблудившийся между прошлым и настоящим, воспоминаниями и реальностью, он бьется над загадкой своей жизненной неудачи. Обаятельный, оборотистый, хваткий торговец — классический тип янки, он строил жизнь в соответствии с национальным рецептом личного самоутверждения, но что-то дало сбой, и под привычно жизнерадостной миной Вилли Ломена прячутся одиночество, смятение, боль. Сохранить видимость достоинства, упрямо веруя в иллюзию, или примириться с фактом, что «таких, как ты, тринадцать на дюжину», т. е. с ролью-функцией безмянной детали в общественном механизме (что сын Вилли принимает как аксиому), — таков невозможный выбор, перед которым драматург оставляет своего героя.

Определяя свой метод как «абстрактный реализм», Миллер тяготеет к широкой, универсальной постановке проблем. Зло современной жизни ему представляется необъяснимым, если не признать, что зло коренится в природе человека. Единственно возможную альтернативу отчаянию и цинизму Миллер ищет в жертвенном индивидуальном деянии, принципиально лишенном общественного пафоса и смысла («После падения» и «Случай в Виши», 1964). Театр Миллера — проблемный, интеллектуальный: с его точки зрения, «идея, заложенная в пьесе, служит мерой ее значительности и красоты».

Теннесси Уильямс (подлинное имя — Томас Ланир Уильямс, 1911—1983), напротив, по характеру дарования яркий лирик, он создает пьесы-воспоминания, пьесы-настроения, пьесы-грезы. Лучшие из них относятся к раннему периоду творчества: «Стекланный зверинец» (1945) и «Трамвай "Желание"» (1947), а также написанные и поставленные в 50-х годах «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Орфей спускается в ад» (1957), «Сладкоголосая птица юности» (1959). В 60-х и особенно 70-х годах драматург во многом повторяет самого себя, теряя и бывшее взаимопонимание с публикой.

Характерные для Уильямса темы — красоты, слишком хрупкой, уязвимой и потому обреченной, «возвышающего обмана», рокового одиночества, непонимания людей. Бланш Дюбуа в «Трамвае "Желание"» — нищая наследница аристократического южного рода, как последнюю фамильную драгоценность хранит и лелеет свои идеалы. Увы, они живы и реальны лишь в воображении героини, в

повседневном же ее существовании вырождаются в жеманно-приторное позерство. Ее антагонист в пьесе Стэнли Ковальски («человек будущего») — одномерен, трактует жизнь грубо материально, не признавая драгоценных эфемерностей Бланш. В ней, слабой, он чувствует, однако, потенциально сильного противника, с которым справляется своими средствами: сначала разоблачает ее обман, потом насилует, превращая в объект безликой животной похоти. Из дома Ковальских Бланш уходит в дом умалишенных, чтобы навсегда укрыться от жизни, для нее непосильной. Неудачники, сломленные жизнью, или романтические идеалисты, от нее отстранившиеся, выступают в пьесах Уильямса носителями нравственных ценностей, которые сами ни защитить, ни отстоять не в силах. Музыкант Вэл Ксавье в пьесе «Орфей спускается в ад» рассказывает сказку о птицах, лишенных лапок и потому способных жить лишь в небе: на землю они спускаются умирать. Герои и героини Уильямса хотели бы быть похожими на таких птиц. Но они ходят по земле, обитают в «аду» современности и сохранить чистоту духа умеют лишь ценой самоубийственного разрыва всех связей с ближними.

Поэтика традиционного социального реализма и натурализма в пьесах Теннесси Уильямса взаимодействует с лирической, романтической стихией. Основную нагрузку несет не слово, а пластический образ, более непосредственно взывающий к эмоциям и воображению зрителя: «Текст пьесы — лишь тень спектакля, к тому же весьма нечеткая... Цвет, изящество, легкость, искусная смена мизансцен, быстрое взаимодействие характеров, прихотливое, как узор молнии в тучах, — вот что составляет пьесу».

Одной из самых ярких и оригинальных книг первого послевоенного десятилетия явился первый и по сей день единственный роман негритянского прозаика Ральфа Эллисона (1914—1994) «Человек-невидимка» (1952). Одиссея, переживаемая его безмянным героем, в социальном отношении типична. Чернокожий школьник-отличник в провинциальном городке на Юге — студент в негритянском колледже — фабричный рабочий в большом городе на Севере — один из лидеров левой общественной организации. Но в итоге от своих «социальных завоеваний» он добровольно отрекается, превращаясь в «подпольного человека»: в подвале, залитом светом 1369 электрических ламп, герой пишет роман, силясь осмыслить пережитое и найти путь в будущее. Исходная посылка его — и автора — размышлений: человек с черной кожей в мире белых «невидим», окружающие видят в нем лишь то, что им привычно, угодно или удобно видеть. Всю жизнь герой Эллисона отчаянно старался стать «видимым», т. е. выразить свое «я» посредством ролей, которые предлагало ему общество. Всякий раз его ожидал

предсказуемый крах — открытие того, что на месте, где он как будто бы «нашел себя», он нужен и заметен в действительности лишь как исполнитель роли. После ряда болезненных уроков герой принимает радикальное решение: «выпасть» из общества, т. е. в некотором смысле вернуться к исходной точке. Ведь негр всегда в Америке был парией, обреченным существовать вне общественной иерархии, структуры, прогресса. Но эта беда, по мысли Эллисона, оборотной стороной имеет благо — потаенную свободу духа, сопричастность незаорганизованной стихии жизни.

Выпадение из социума возможно не только в смерть, «во тьму», но и в бесконечно плодотворное, творческое измерение бытия, выражением которого являются фольклор, музыка, искусство. В этом своем убеждении Эллисон окажется неожиданно близок писателям следующего поколения, 70—80-х годов.

Битничество, по выражению одного из его корифеев, родилось на перекрестье трех войн — «холодной», «горячей» (в Корее, 1950—1953 гг.) и «полицейской» («маккартизм», так называли в Америке кампанию преследований за инакомыслие, по имени ее вдохновителя сенатора Джо Маккарти). В духе времени, это умонастроение одновременно воинственное и пораженческое. В противоположность обывателю, конформисту, «человеку организации» битник — человек, повернувшийся внутрь себя, в «глубинных уровнях сознания» пытающийся искать источник истины и свободы. Битничество — не столько бунт, сколько способ самоустранения, «выпадения» из системы общественных норм и обязательств. В философском плане ориентируясь на экзистенциализм, битники менее всего были доктринерами — скорее, хотели быть «практическими философами», на манер своего соотечественника Генри Торо, т. е. постигать истины и ценности жизни опытным путем. Они ощущали себя не только «усталыми» и «разбитыми» (beaten), но и носителями благодати (beatitude), потаенного творческого ритма (beat) жизни среди духовно омертвевших современников. Противопоставляя себя «потерянному» поколению своих отцов, они предпочитали именоваться поколением «верующим» (исповедуя в большинстве нетрадиционные религии, в частности дзен-буддизм). Экспериментальная установка в искусстве и в жизни; культ эмоциональности, непосредственности; попытки достичь синестезии, соединив выразительные возможности слова, музыки, абстрактной живописи, и изменить художественное восприятие реальности посредством галлюциногенов; наконец, характерные мессианские претензии позволяют видеть в битниках непосредственных предтеч контркультуры 60-х годов.

Джек Керуак (1922—1969) при жизни стал легендой как «король битников». Основным, если не единственным материалом творче-

ства ему служила собственная биография. Всего Керуак написал более 20 романов, из них большую часть в 50-х годах. Лучший — «На дороге» (1957). Его главный герой Дин Морьярти — «архитник», живая противоположность всякой оседлости и умеренности. Полный необузданной энергии, жаждущий свободы, любви, приключений, общения, новизны, Дин пронесется среди людей одиноким метеором. Alter ego автора в романе — писатель Сэл Пэрэдайз, поначалу изверившийся циник, преследуемый ощущением, что «все мертво». Жизнь «на дороге» сводит его с Дином и одаряет радостно-романтическим чувством свободы и доверия к жизни. Однако ему на смену вскоре приходят усталость и разочарование. Мир то распахивается гостеприимно, то сжимается до тесной коробки автосалона: оглушенные гонкой, герои не замечают мелькающих мимо пейзажей и лиц. Паломничество в поисках откровения — «мгновения, когда все понимаешь и все навеки решается» — превращается в отчаянное бегство от жизни.

Керуак мечтал остаться в истории литературы как создатель нового стиля — «спонтанной прозы». Его опыты отчасти напоминали «бессознательное» письмо сюрреалистов. Рукопись романа «На дороге» представляла собой поток из 120 000 слов (знаки препинания сводились почти исключительно к тире), отпечатанный на тридцатиметровом рулоне бумаги, единожды заправленном в пишущую машинку. Керуак хотел сообщить слову джазовую свободу и богатство импровизаций, в разрушении логического строя видел возможность прорыва к первоисточнику творческой энергии — сверхрациональной истине, запертой в человеке.

Поэтическим манифестом битнического авангарда стала поэма **Аллена Гинзберга (1925—1997) «Вопль» (1957)**. В момент появления на свет она вызвала скандал, став даже предметом судебного разбирательства. Автор назвал свое произведение «огромной печальной комедией из безумных фраз и бессмысленных образов». Первая из четырех частей поэмы — 78 строк — составляет синтаксически одно предложение, причем строки — «уитменовские», безразмерно-длинные, набегающие друг на друга, предполагая чтение на одном дыхании и соответственно — предельном напряжении нервов и голосовых связок (поэты-битники нередко исполняли свои стихи вслух, в сопровождении джаза, в кафе, картинных галереях, просто на улицах). Поистине это вопль человеческой души, рвущийся наружу с непосредственностью, на какую дают право крайнее отчаяние и боль. Читатель оказывается в преисподней битнического жизнеощущения, где настроения молитвенного экстаза и уныния, гнева и усталости лихорадочно сменяют друг друга. Гинзберга отличает способность с огромной эмоциональной силой передать ощущение момента, дав читателю на пробу «мясо» реальности без символического «соуса» (ср. сборник «Сэндвичи реальности», 1963).

Джером Дэвид Сэлинджер (род. в 1919 г.), не принадлежа битническому авангарду, духовно ему в известной мере близок. Лучшие его произведения все написаны в 50-х годах: роман «Над пропастью во ржи» (1951), сборник «Девять рассказов» (1953), повести так называемого «цикла о Глассах».

Герои Сэлинджера, в отличие от героев Керуака, внешне ведут вполне обычную, благополучную жизнь, но внутренне обитают «в другом измерении»: используя дзеновский образ, Сэлинджер сравнивает их с «перевернутым лесом», все листья которого — под землей. Святые, безумцы, а может быть, уродцы, они составляют нечто вроде тайного братства — братства несущих бремя неразделенной любви к людям.

Холден Колфилд («Над пропастью во ржи») в 16 лет уже не ребенок и еще не взрослый, свободный и от опеки, и от ответственности, бродит по родному Нью-Йорку, как по пустыне. Подросток, остановившийся в нерешительности у порога жизни, раздражительный, искренний, нежный, ранимый и невольно ранимый, служит Сэлинджеру своего рода этическим камертоном. Мельчайшее проявление фальши, привычной пошлости или подлости вызывает у Холдена бурную, болезненную реакцию. Этический максимализм делает героя совершенно неприспособленным к действительной жизни. В ней он не видит для себя никакого призвания, кроме разве что одного: «стеречь детей над пропастью во ржи», спасти их от падения в убожество взрослости. Дети у Сэлинджера — «умные дети», неизмеримо более прозорливые, чем их матери и отцы. Если им суждено вырасти (иные, как 11-летний Тэдди из одноименного рассказа, от этого сомнительного блага отказываются), они всю жизнь продолжают поиски утраченного рая детской чистоты, абсолютной нравственности, что иных, как поэта Симора Гласса, приводит к отречению от жизни, а самого Сэлинджера — к отречению от творчества на долгие десятилетия.

Проза Сэлинджера резко выделялась на фоне преобладавшей в 50-е годы сдержанно-объективистской манеры в духе Хемингуэя: она представляет собой нарочито «непричесанное» лирическое словоизлияние в форме дневника или, словами самого писателя, «узкоплечного любительского фильмика в прозе» с подробной фиксацией монологов, излишней на первый взгляд детализацией, обилием отступлений, автокомментариев. Общение с читателем приобретает предельно непосредственный, доверительный, интимный характер.

«Контркультурой» в 60-х годах были окрещены попытки, наивные, отчаянные, безоглядные, выломиться из «липовой» (как определял ее герой Сэлинджера) псевдореальности и если не создать новую, полноценную культуру, то хотя бы расчистить для нее место. Крайности чисто разрушительного эксперимента на этом пути

явились не исключением, а скорее правилом, — особенно это касалось литературы. Проповедники «новой чувствительности», «революции сознания» к слову относились с подозрением: в его неизбежной содержательной нагрузке им виделась помеха искомому высвобождению спонтанного чувства из-под ига рассудка. Ведущими формами творчества в рамках контркультуры стали рок-музыка, театральные хэппенинг, подпольное кино и т. д., способные и призванные провоцировать «экстатическое», принципиально чуждое рефлексии соучастие воспринимающего в творческом акте.

Уильям Берроуз (род. в 1914 г.) на протяжении 50-х годов оставался в Америке писателем «подпольным»; широкую известность ему принесла книга «Голый завтрак», опубликованная в Париже в 1959 г., а в США только в 1966-м. «Голый завтрак», в определении автора, это «момент ошеломления, когда каждый видит, что у него надето на вилке», — момент невыносимо мучительной, но и открывающей путь к блаженству встречи с жизнью без лживых покровов. Берроуз — парадоксальный пример литератора, считающего слово врагом, родом наркотика, инструментом порабощения сознания. Человек обречен существовать во власти и в рабстве у слов-образов, в призрачном мире — как бы нескончаемом «кино». Освободиться можно, только порвав киноленту, для чего используется шоковая техника в духе сюрреализма или давнишних экспериментов дадаистов. Ножницы и клей — рабочий инструмент поэт; основной композиционный прием, им используемый (весьма эффектно), — монтаж: «Кто сказал, что поэты должны думать? Поэты должны освобождать слово».

В 50—60-х годах на волне контркультурного эксперимента яркий расцвет переживает «внебродвейский», оппозиционный коммерческому театр. И тут ставка делается на «Необычное. Невероятное. Неожиданное». Драматурги нового поколения Эдвард Олби, Артур Копит, Джек Гелбер, Джек Ричардсон и др. стремятся разбудить зрителя от привычной полудремы — на свой лад накормить «голым завтраком», соединяя на сцене крайнюю натуралистичность, пародию, гротеск, «черный юмор».

«Назначение литератора, — утверждал **Эдвард Олби (род. в 1928 г.)**, — быть своего рода демоническим социальным критиком. Показать мир и людей, какими он их видит, и спросить: "Вам это нравится? Если не нравится, измените это!"».

Каждый человек замкнут в своем одиночестве, как зверь в клетке зоопарка, — это ключевой образ в первой нашумевшей пьесе Олби «Случай в зоопарке» (1960). У парковой скамейки случайно встречаются два человека — благополучный, солидный, семейный Питер и растерянный, отчаявшийся, одинокий Джерри. Последний агрессивен, навязчив, нахален в попытках проломить стену безразличия, отделяющую его от собеседника, тот же заботливо охраняет крепость

своего душевного уюта. Не в силах пробудить в душе ближнего расположение, Джерри пытается разбудить хотя бы ненависть — сам вкладывает в руки Питера нож и сам на этот нож бросается. Олби склонен трактовать поступок своего героя как акт самопожертвования, хотя сценическое действие дает немало оснований для такой трактовки: Питер бежит с места происшествия, не то чтобы не понимая — отказываясь понять его смысл.

В другой, не менее знаменитой, пьесе Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» (1962) две интеллигентные четы проводят время в изысканных, абсурдных и жестоких словесных играх. Правила диктуют старшие по возрасту Джордж и Марта: они истязают друг друга последовательно и виртуозно, как два гладиатора, на потеху гостям, поначалу обескураженным, но постепенно втягивающимся в невеселую забаву, смысл которой в том, чтобы скрыть от себя пустоту, бесплодие собственной жизни. В камерной драме из частной жизни как в зеркале отражается, по замыслу Олби, внутренняя опустошенность западной цивилизации в целом, отчаянная тоска по обновлению-взрыву и неверие в его спасительную возможность.

В середине 60-х годов, «убегая» от вездесущей, «ползучей» коммерциализации, возникает «внебродвейский» театр — поначалу в виде небольших студий, актерских лабораторий, ютившихся по кафе, подвалам и сараям. В общем русле контркультурного движения он идет по пути дальнейшего разрушения граней между жизнью и искусством. Одной из характерных находок стал хэппенинг (впервые поставлен в Нью-Йорке в 1959 г. художником и искусствоведем А. Капроу): ряд бессистемных сцен, в которых участники, в их числе зрители, произвольно взаимодействуют друг с другом и с окружающими предметами, — вариант театрального поп-арта.

«Черный» авангард 60-х представлен яркой фигурой Лероя Джонса (род. в 1934 г.; в 1968 г., после сближения с движением «черных мусульман», принял псевдоним Амири Барака), чья бунтарская энергия все более направляется в русло расового протеста. Джонс получил известность как поэт (мечтавший создавать «стихи как бомбы») и как драматург. Действие его лучшей пьесы «Голландец» (1964) происходит в вагоне нью-йоркской подземки — в преисподней гигантского города. Белая женщина провоцирует негра, пытается его соблазнить, оскорбляет и под конец убивает ножом. Преступление остается безнаказанным, едва ли вообще замеченным и обещает повториться снова (название пьесы содержит аллюзию к Летучему Голландцу). В эстетике Джонс близок театру жестокости: пьеса должна быть написана так, утверждал он в манифесте «Революционный театр», чтобы «когда занавес падает в последний раз, по креслам и полу был расплескан мозг».

Традиционный герой американской прозы ни склонности к рефлексии, ни выраженного интеллектуального развития не обнаруживал. В 60-е годы герой-интеллектуал едва ли не впервые выходит на литературную сцену и сразу занимает на ней центральное место. Иронически переиначивая фразу, пушенную в оборот политиком начала века, профессор Герзаг в романе Беллоу говорит: «Что стране сейчас нужно, так это хороший пятицентовый синтез». Осуществление духовного «синтеза», осмысление творящегося «здесь и сейчас» в широкой историко-культурной перспективе действительно ощущается на этом этапе как задача столь же актуальная, сколь и трудноосуществимая.

«Герзаг» (1964) — пятый роман Сола Беллоу (род. в 1915 г.), начавшего писать еще в 40-х годах. Произведения его (в том числе романы «Человек, болтающийся в воздухе», 1943; «Приключения Оги Марча», 1953; «Гендерсон, повелитель дождя», 1958; «Планета мистера Замллера», 1973, и др.) насыщены философскими размышлениями; не случайно Джон Гарднер назвал их замаскированными эссе. «Писатель для интеллектуалов», Беллоу был удостоен Нобелевской премии за роман «Дар Гумбольдта» (1976). И все же именно «Герзаг» по сей день остается самым ярким и характерным его произведением.

Профессор истории Мозес Герзаг переживает острейший кризис, отчасти личного (ушла жена), но главным образом интеллектуального свойства. Повсюду в окружающей его жизни чувствуется разлад, упадок нравственности и духа вообще. По призванию и профессии духовный наставник, он должен — но, увы, не в силах ничего противопоставить этим пагубным процессам. На протяжении романа герой сражается с отчуждением, занятый по большей части тем, что строчит письма известным политикам, философам, психиатрам, родным и знакомым, живым и покойным, в отчаянной, безнадежной надежде утвердить таким образом общезначимость своей духовной деятельности, установить контакт с миром. Но в этих писаниях — никуда не отправляемых — сам же Герзаг видит пародию на умственную деятельность. «Быть интеллектуалом в Соединенных Штатах, — заметил Беллоу, комментируя драму своего героя, — означает быть замурованным в приватности, где вы мыслите, но мыслите под гнетом удивительного ощущения того, как мало может мысль осуществить в жизни».

Финал романа ироничен, благостен и печален, исполнен одновременно скепсиса и смутной надежды. Герзаг перестает писать лихорадочные послания миру и погружается в умственное безмолвие — один, посреди запущенного сада, в разрушающемся заброшенном доме. Этот растерянный антигерой, по Беллоу,

одновременно и рыцарь современного духа. В итоге своего «смутного паломничества» он приходит к отречению от идей и всякого вообще рационалистического конструирования, усматривая в них корень зла, источник духовного отчуждения.

Норман Мейлер в 60-х годах также предпринимает попытку нарисовать образ современного героя. Жизнь современной Америки видится ему как унылый кошмар тоталитаризма. Единственно свободным и творческим человеком в этой ситуации оказывается «философ-психопат», «хипстер» — тип, впервые выведенный Мейлером в эссе «Белый негр» (1957). Его духовная оппозиция основывается на отказе от любых теоретических авторитетов («никаких прецедентов, никаких традиций, никакой дисциплины, никаких правил»), беззаветном доверии к голосу плоти и подсознания, готовности «в таинственных безднах убийства и самоубийства, инцеста, оргии и оргазма» искать и обрести очищение от скверны конформизма.

Роман «Американская мечта» (1965) оправдывает свое название уже постольку, поскольку рисует путь внутреннего возрождения, обретения свободы. Модный нью-йоркский интеллектуал, профессор Стивен Роджак — воплощение осуществленной американской мечты (еще один, иронический, смысл заглавия) о личном успехе. Свою жизнь Роджак тем не менее ощущает несостоявшейся, зашедшей в тупик и решает — по примеру первопроходцев американского континента — отправиться «на новую территорию». Путешествие его представляет собой цепь эпизодов, откровенно и нарочито шокирующих: экстравагантные сексуальные подвиги и кулачные бои, убийство и хождение по парашюту на высоте тридцатого этажа и т. д. Основную часть повествования можно трактовать как род сновидения («dream» — мечта или сон), в котором высвобождается все «стыдное» и незаконное, что спрятано под спудом общественной морали. Живя в обществе, рассуждает Мейлер, человек не принадлежит самому себе, пребывает во власти злого колдовства, притом сам о том не подозревая и потому не пытаясь бороться. Роджак вступает в борьбу с «черной магией», снова и снова противопоставляя ей свое человеческое своеволие и отвагу. На победу надежд мало: «Теперь слишком поздно спасать страну», — говорит Роджак. Подобно Герзагу у Беллоу, он ищет единственно возможного — индивидуального спасения. И опять-таки подобно Герзагу, исполнившись самоиронии, следует по пути интеллектуального луддитства. «Расстрижение» героя-интеллектуала оценивается авторами, при массе иронических оговорок, как позитивный процесс. Синтез, отвечающий природе современной действительности, выход из духовной изоляции представляются достижимыми лишь постольку, поскольку герой найдет доступ к ресурсам подсознания или мистического сверхсознания.

В отличие от героев Беллоу и Мейлера, Нат Тернер в нашумевшем романе Уильяма Стайрона «Признания Ната Тернера» (1967) имеет прототипом лицо историческое. Так звали негритянского проповедника, возглавившего восстание рабов в штате Виргиния в 1831 г. Восставшие потерпели поражение. Нат Тернер был казнен. Накануне казни в тюрьме с его слов были записаны «Признания...», которые и использовал Стайрон, многое интерпретируя вольно, тем более что писал не исторический роман (что оговорено в предисловии), а «размышление» на историческом материале.

Стайрон сосредоточил внимание на двух вопросах, которые еще казались загадочными белым современникам Ната Тернера. Во-первых, почему он взбунтовался? Ведь жизнь его была относительно благополучна, для негра даже завидна. Во-вторых, почему, встав во главе кровавого бунта, он сам последовательно уклонялся от убийств? Ведь «мягкотелость» явно вредила ему в глазах сподвижников, порождая разлад и ускоряя поражение. Чернокожий самouchка Нат Тернер у Стайрона погружен в духовные коллизии, характерные для современного интеллигента («неврастенического гамлетизирующего белого интеллектуала», как писали негритянские публицисты, указывая — не без основания — на «маскарадный эффект», присутствующий в романе): это бунтарь-философ, восстающий против рабства как формы отчуждения, но — пойманный в ловушку противоречий. Нат ассоциирует себя одновременно с Наполеоном и Христом, полководцем-деятелем и учителем нравственности, но роли эти несовместимы: чем ближе герой к своей цели, тем дальше от нее.

Двенадцать лет спустя в романе «Выбор Софи» (1979) Стайрон вновь поставит своего героя лицом к лицу с опытом рабства — новейшей, вопиющей его разновидности. Жарким летом 1947 г. в обшарпанном третьеразрядном нью-йоркском пансионе происходит встреча начинающего писателя-южанина Стинго и иммигрантки-польки Софи Завистовской, пережившей Освенцим. Худшее, что оставило Софи ее прошлое, — чувство неизбывной вины за унижение в себе человека, за свою неспособность противостоять обезличивающей силе зла. Образ героя-повествователя сложен, складывается по крайней мере из трех: это и зеленый юнец, обуреваемый более сексуальными, нежели интеллектуально-нравственными вопросами, — и он же, не без иронии на себя оглядывающийся 30 лет спустя, — наконец, это сам Стайрон, не скрывающий, что пишет автопортрет. Роман поднимает вопросы, которые в 60-х годах бурно дебатировались идеологами контркультуры: стоил ли Парфенон страданий одного-единственного раба? можно ли после Освенцима писать стихи? Искусство, убежден Стайрон, не может умолкнуть перед лицом «ужаса и отказа», писатель не может отречься от миссии «спасать» жизнь и челове-

ка, — вполне сознавая притом свою почти шутовскую несостоятельность в роли спасителя. К интеллектуальному роману 60-х применима следующая характеристика, данная критиком И. Хассаном: «Эта форма дает герою больше свободы, чем позволяет обыкновенно трагедия, но меньше, чем комедия. Форма становится... иронической маской, выражающей одновременно скорбь и насмешку над героическим невеселием человеческого разума. Сама эта гримаса служит мерой человеческого достоинства».

За Дж. Чивером и Дж. Апдайком утвердилась репутация современных нравоописателей. О средних, заурядных своих соотечественниках они пишут с критикой, но без отчужденности, с иронией, но щадящей, с сочувствием к человечности, так мало себя сознающей и уважающей, так рутинно и безвозвратно разменивающей себя на мелочи. Манера обоих писателей вполне традиционна, однако обращает на себя внимание повышенно осязаемая роль, которую играет в прозе обоих метафора. Из «микроскопических доподлинностей» (Апдайк) быта плетется как бы глухая сетка, в которой герои одновременно томятся и прячутся, разве что смутно подозревая о возможности выхода в сферу вольного, творческого моделирования жизненного смысла.

Джон Чивер (1912—1982) известен как мастер короткого рассказа (он — поклонник и благодарный ученик А. Чехова). Один из лучших его романов — «Буллет-парк» (1969) — живописует благополучно «никакую» жизнь в мирном пригороде с неожиданно диссонирующим названием («bullet» — пуля). Здесь живут по соседству два человека, тоже «никакие», похожие друг на друга, как и на множество себе подобных, — отцы семейств, мелкие служащие, прихожане местной церкви. По странной случайности их фамилии как бы дополняют друг друга — Хэммер («молоток») и Нейлз («гвозди»). Функция имен — отсылать к реальности, но здесь они еще и сигнализируют о присутствии — или возможности присутствия — в ней некоего сверхсмысла. Чивер искусно анализирует сложный сплав чувств — жалости и ненависти, сочувствия и презрения, притяжения и отталкивания, которые каждый из героев испытывает к соседу-близнецу и к самому себе. Попытка Хэммера взорвать и одновременно-осмыслить рутинное существование посредством символического варварского жеста — человеческого жертвоприношения — кончается ничем: гладкая поверхность застойных, ничего не отражающих вод даже не взбудоражена.

Герой романа «Фалконер» (1978) фактически осуществляет замысел Нейлза: подобно библейскому Каину, убивает брата — «Авеля», благодушного, недалекого обывателя. И здесь убийство — акт бессознательной мести за попрание человечности. С высот успеха профессор Фаррагут спускается на дно — в тюрьму под названием «Фалконер» (Сокольниковый), где обретаются мусор общества, жалкие,

даже себе уже не нужные люди. Мрак натуралистического бытописания пронзен, однако, как лучиком света, лирическим лейтмотивом: в человеке живет «почти ботаническая» (по Чиверу) тяга к добру и воля к нравственному возрождению.

Проза **Джона Апдайка** (род. в 1932 г.) охотно откликается на злобу дня, исследуя американскую жизнь в разных хронологических срезах, но всегда — в интимно-домашнем измерении. Держать дистанцию по отношению к слишком узнаваемому объекту изображения помогает стиль: для него характерны изысканная, нарядная, всегда ироническая вязь метафор, игра аллюзий и ассоциаций.

В романе «Кентавр» (1963) повествование протекает одновременно в двух планах — в провинциальном городишке Олинджере и на мифическом Олимпе. Соответственно каждый из персонажей предстает в двух измерениях. Школьный уборщик Геллер, шаркающий по коридору с шваброй, — неужели это сам Гадес-Аид? Старая дева, учительница — прекрасная охотница Артемида? Мифологический аналог главного героя, учителя Колдуэлла — мудрый кентавр Хирон, отказавшийся от бессмертия ради спасения Прометея. Увы, Колдуэлл-сын, ради которого отец совершает очевидно бессмысленный подвиг самоотречения, «жертвует и своей совестью, и своей индивидуальностью, и своим бессмертием, если иметь в виду философский смысл этого понятия» (Апдайк), — в Прометее едва ли годится. Усилие человека сообщить собственной жизни смысл — не более чем сотворение иллюзии, но вне этого рода творчества жизнь невыносима.

К числу наиболее масштабных произведений Апдайка принадлежит трилогия о Гэрри Ангстроме — «Кролик, беги» (1960), «Кролик возвращается» (1972), «Кролик разбогател» (1982). Перед читателем проходит целая жизнь человека, настолько непримечательного, что он запоминается больше не по имени, а по мальчишескому прозвищу — «Кролик». С последним сопряжен широкий спектр ассоциаций, попеременно, а то и одновременно актуализируемых в тексте: это и Кролик Питер — пугливая простодушная зверушка из английской детской сказки, и апостол Петр, бросивший дом и семью, чтобы идти за Христом. В первом романе трилогии 26-летний Кролик и впрямь то и дело устремляется в бегство — срываясь импульсивно, неведомо куда и без особой цели — от неумолимой серьезности жизни и удручающей второсортности своего существования. Во втором романе герой, став старше на 10 лет, демонстративно противопоставлен себе, бегущему: в контексте взбудораженных, «жарких» 60-х пытается отправлять традиционно отцовские функции — учить, покровительствовать, приказывать и наказывать. Но образцы и правила то и дело его подводят. Униженный, обескураженный, побежденный, «Кролик» страдает — страдание его (как и героев Чивера) обозначает меру его свободы от плена

бессознательности. «Разбогатевший» Кролик — на пике жизни — больно ощущает необратимость убывания, иссыхания возможностей, как личных, так и в мире вокруг («энергетический кризис» — центральная в романе метафора, которой Апдайк играет искусно и изобретательно). 20-летний Нельсон, в отличие от отца в том же возрасте, никуда не стремится бежать, напротив — спрятаться в домашнюю норку: он устал быть молодым («Это такая зряшная трата энергии»). В психологическом «дуэте» отца и сына раскрывается разный и общий для всех опыт «приспособления к несовершенному».

Как мастер современной сатирической прозы, **Курт Воннегут** (род. в 1922 г.) приобрел широкую популярность в 60-х годах. К этому времени он не был начинающим писателем, его романы и рассказы появлялись на протяжении десятка лет, но критика оставляла их без внимания, относя к разряду легковесного научно-фантастического чтива. Заметили Воннегута только после опубликования «Колыбели для кошки» (1962), а прославился он благодаря роману «Бойня /5, или Крестовый поход детей» (1969).

Каждый, по сути дела, роман Воннегута в своей основе — трагикомедия, обусловленная ощущением исчерпанности и нежизнеспособности идеалов традиционного гуманизма. Перед лицом современного зла, принявшего характер массовидный и безличный, «старые» эталоны справедливости и добра, по мысли писателя, наивны, неприменимы. Примечателен эпизод из «Бойни /5»: на пепелище подвергнутого бомбардировке Дрездена, над братской могилой трехсот тысяч мирных жителей немецкие солдаты расстреливают американского военного за украденный им чайник.

Для Воннегута очевидно: принять на себя ответственность за совершающееся в мире зло человеку не по силам. Человек действует в большинстве без всякого злого умысла, а всего лишь без умысла и смысла: «все шуточки, пока вдруг не станет слишком поздно». Что остается? Спрятаться от зловещего абсурда, как это делает герой «Сирен Титана» (1959), поселившийся отшельником на планете Меркурий: «Я нашел место, где я могу делать добро, никому не причиняя зла». Или гарантировать себя от ошибок путем отказа от всякого действия, как Руди Вальц в романе «Малый Не Промах» (1982): «Я не должен никого и ничего на этой планете трогать — ни мужчину, ни женщину, ни ребенка, ни вещь, ни животное, ни камень, ни растение, — ибо весьма вероятно, что оно соединено с кнопкой детонатора и взрывным зарядом».

В романе «Колыбель для кошки» противопоставлены ученый-физик Хонникер и самозванный пророк, вероучитель Баконом. Истина, кумир Хонникера, имеет спутницей безнравственность, — но мораль, исповедуемая Баконом, всего лишь сладкая ложь. Конец света, описываемый в романе, происходит случайно, но и с

роковой неизбежностью: человеческий дух, даже в высших его проявлениях, не только не умеет спасти людской род, но сам становится инструментом уничтожения. «Такие дела», — приговаривает повествователь в «Бойне /5» по самым разным печальным поводам, будь то гибель мира или бутылки шампанского, как бы признавая свою, человека, беспомощность перед лицом могучих и вездесущих сил разрушения. «Шутовство, — заметил Воннегут, — моя реакция на беды, которым я не в силах помочь». Сознание балансирует на грани, за которой начинаются тотальный скепсис и безразличие. Мы постоянно имеем в виду эту границу, оставаясь все же «по эту» сторону.

В «Бойне /5» дрезденскую трагедию переживают двое — ровесники и соотечественники, совсем юные солдаты второй мировой войны. Первый — Билли Пилигрим, впоследствии процветающий оптометрист из провинциального городка Илиум: он обо всем постарался забыть, уютно прилачился к жизни. Второй — Курт Воннегут, впоследствии прозаик со спорной репутацией (в данном случае персонаж собственного романа): он ни о чем забыть не смог и долгие десятилетия вынашивал в себе мучительный опыт войны, чтобы воплотить его в «антивоенной книжке». Билли совершает «путь пилигрима» наоборот — от страшного, главного в своей жизни события все глубже в духовное небытие, на фантастическую планету Тральфамадор, где культивируется возвышенно-циническая философия ни-во-что-невмешательства и ко-всему-равнодушия. Воннегут, напротив, идет от события, частного опыта к его осмыслению в широком контексте современной жизни. «Чтобы быть вполне безучастным человеком... я не должен бы быть писателем», — заявляет повествователь в «Малом Не Промегах». Сам Воннегут в одном из интервью назвал писателей «эволюционными клетками общества»: их назначение — нащупывать и вводить в обиход новые идеи в оболочке невероятного вымысла.

Джозеф Хеллер (род. в 1923 г.), как и Воннегут, прошел через войну почти мальчишкой. Его первый роман — «Пункт 22» (1962) — роман о войне, но одновременно — роман-метафора (по словам автора) «об Америке 50-х, и 60-х, и 70-х... о том, как мы живем сегодня».

Армия в изображении Хеллера — странный мир, где все держится на буквоедских уловках и ритуалах, мир, не имеющий иного смысла, кроме воспроизводства и увековечения собственной бессмыслицы. Там, где царствует «Пункт 22» (в чем он состоит, никому неизвестно), человек замещен бумажкой и цифирькой. Главный герой романа, капитан Йоссариан, вынужден жить в одной палатке с мертвецом: солдат давно погиб, но его не признают погибшим, ибо отсутствует соответствующий документ. Другой персонаж не может, как ни старается, доказать, что он жив с тех пор, как был по

случайности упомянут в списке убитых. Пребывая в стихии бюрократического неразумия, люди необратимо утрачивают разум, волю, даже инстинкт самосохранения. «Нужно иметь мозги, чтобы быть трусом», — говорит Йоссариан, вынужденный напоминать окружающим, что умопомрачительная чехарда вокруг (на которой иные, вроде ловкого дельца Мило Миндербиндера, греют руки) — это война, а на войне убивают. С точки зрения армии Йоссариан — безумец, трус и симулянт. С точки зрения автора он — единственно здравомыслящий, честный и отважный человек. Не желая быть слепой жертвой обстоятельств, он решает «жить вечно или умереть при попытке к тому».

По мысли Хеллера, дезертирство для его героя способ не просто спасения жизни (этой цели он мог бы достичь и путем лицемерия, компромисса), но — драгоценного качества жизни. Природа последнего, правда, неясна: герою, в сущности, нечего спасать, кроме права на элементарное физическое выживание.

В языке и в композиции романа не случайно преобладает прием навязчивого повтора — «déjà vu». Например, снова и снова описывается сцена гибели бомбардира Сноудена. Хеллер, по собственным его словам, стремился передать читателю ощущение, что «Сноуден умирает на протяжении всей книги». В таком художественном решении сказывается авторская концепция войны как дурной бесконечности убийства человека, а также «провокационная» тактика общения с читателем, привыкшим фиксировать образы, оберегая себя от шока погружения в их смысл.

Роман «Что-то случилось» (1974) от «черной» комедии, на первый взгляд, предельно далек. Боб Слокум, благополучный служащий некоей усредненной фирмы, — буквально «сам не свой»: собственные манеры, одежда, язык, почерк, даже дурные привычки воспринимаются им как чужие, ему лично не принадлежащие. То же относится и к поступкам Слокума: он либо делает то, чего от него ждут другие, либо ничего не делает и тем томится. Обобществленная, стандартная жизнь образует все утолщающуюся коросту, сквозь которую живое чувство пробивается с трудом, а пробившись, принимает вид неузнаваемо искаженный. Самое дорогое, что есть у героя, — ностальгические воспоминания о днях юности, тоска по некогда принадлежавшей ему и навсегда утраченной возможности стать собой. «Когда я вырасту, я хочу быть маленьким мальчиком», — говорит он с горькой иронией. Поэтому случайное убийство Слокумом сына в конце романа принимает символический характер духовного самоубийства: с этого момента изнутри пробивающийся несчастный голос замолкает, как будто тоже задушенный, — остается лишь полая личина процветающего администратора.

«Притча о наших несчастьях» — так сказал о романе Хеллера Джон Гарднер. Слокум — не столько характер, сколько действующий

щая модель «одномерного человека». Он одновременно баловень и жертва, порождение и невольный воспроизводитель Системы, отторгающей человека и человечность. Образ героя, выписанный по всем канонам реалистического бытописания, на поверку буквально соткан из стереотипов, клише и, по выражению критика, «статистических данных, извлеченных на свет прямо из социологического досье». Хеллер создает некую обманчивую видимость, едва ли не пародию «психологического романа», где начисто отсутствуют и индивидуальность, и «подвижность» души. Поистине, жалкая фигура Боба Слокума «на своих некрепких плечах» выносит, как сказано о нем в романе, «упадок американской цивилизации».

* * *

Первое обозначение для новой литературной «школы» было найдено (журналом «Тайм») в конце 60-х: «черный юмор». Впоследствии объяснились не менее употребительные синонимы: «апокалиптический роман», «проза кошмаров», «металитература», «постмодернизм».

Корифеем этого направления можно считать **Джона Барта (род. в 1930 г.)**. Писатель и литературовед, университетский преподаватель и критик (как, впрочем, большинство современных писателей США), он пишет книги, адресованные по преимуществу «высоко-лобой» аудитории. Перед героем его первого романа «Плавучая опера» (1956) встает вопрос в духе Камю: убить себя или остаться жить? По размышлении герой решает... ни на что не решаться, ибо выбор лишен смысла: для человека, полагает он, нет большой разницы, жить или умереть. Эта тупиковая ситуация в следующем романе Барта «Конец пути» (1958) оказывается исходной. Герой заболевает таинственной болезнью, именуемой «космопсис». Ее основной симптом — чувство полнейшего равнодушия ко всему на свете. На помощь герою приходит странный лекарь, предлагающий как метод лечения «суперпрагматизм» или «мифотерапию». «Я не советую вам обращаться к Богу, — говорит он больному, — религия в вашем положении навряд ли поможет. Впрочем, неплохо было бы хотя бы на время подобрать для вас какую-нибудь философию. Почему бы вам не почитать Сартра и не стать пока суть да дело экзистенциалистом? А мы тем временем подыщем вам что-нибудь более подходящее». Наследуя в принципе экзистенциалистскую концепцию бытия, они не зря предпочитали именовать себя постэкзистенциалистами. Серьезность в освоении жизненных проблем, сочувствие к попыткам, пусть тщетным, личности отстоять себя перед лицом пустоты и абсурда, присутствовавшие у классиков экзистенциалистского философствования, у черных юмористов отсутствуют начисто.

Герой одного из рассказов Барта («Потерянный в лабиринте смеха») теряется в ярмарочном балагане среди сотен кривых зеркал, в каждом из которых он вместо собственного лица видит монстра. Искажённое отражение в свою очередь отражается в следующем зеркале и так до бесконечности, как бы обретая самостоятельную жизнь, все более отчуждаясь от лица-оригинала. Барт определяет этот процесс как «regressus ad infinitum»: человек исчезает, превращаясь в сумму масок. Мышление как конструирование мифов не ведет к становлению и обогащению личности, а последовательно сводит ее на нет: классическое «cogito ergo sum» выворачивается наизнанку.

Пересказать роман, написанный в духе черного юмора, заведомо невозможно. Сюжет образован алогичным сцеплением эпизодов, как правило, диковинно фантастичных. Персонажи нарочито условны, напоминают рисованные фигурки из комиксов. Связь между психологической характеристикой и поступками героя вызывающим образом нарушена, автор заставляет нас смеяться над вещами отталкивающими, страшными, создавая весьма сложный по качеству и шоковый по воздействию психологический эффект. В языке также господствует игровая стихия, он условен, усложнен, декоративен. Пародия — сквозной и наиболее употребительный прием — позволяет представить «правду жизни» как бесконечную множественность субъективных о ней представлений.

В нашумевшем эссе «Литература истощения» (1969) Барт пересказывает со слов своего любимого аргентинского писателя Х.Л. Борхеса притчу о еретической секте гистрионов, якобы существовавшей в III веке: они верили, что повторения в истории не бывает, и потому старались жить как можно порочнее, чтобы исчерпать возможности греха в этом мире и приблизить его конец. Черные юмористы тоже творят как бы в преддверии конца света. С убийственным хладнокровием и ехидством они выворачивают наизнанку мифы и стереотипы, составляющие рутину современного сознания, — процедура, подчас опасно напоминающая мазохистское самоосмеяние человеческого духа.

Искусство, утверждал Барт в вышеупомянутом эссе, вступило в пору истощения, формы его отработаны, выхолощены и продлить свое активное существование могут лишь ценой де- и реконтекстуализации. Творческое усилие современного композитора, к примеру, может свестись к переписке, нота за нотой, Шестой симфонии Бетховена: достаточно представить ее в «рамке» культуры XX в. (века — по Барту — «концов и последних решений»), чтобы она превратилась для нас в новое произведение пронзительно иронического звучания. Собственный роман «Козлоюноша Гайлз» (1965) Барт снабдил подзаголовком: «роман, имитирующий форму романа и написанный автором, разыгрывающим роль автора».

Козлоюноша Гайлз, дитя природы и электронной цивилизации, отправляется в путь, наподобие героев древнего эпоса, с целью узнать тайну своего рождения и подарить человечеству свет истины. Мир представлен как Универсум-Университет, расколотый на Западный и Восточный кампусы и сотрясаемый время от времени Смутами, то «горячими», то «холодными». Разницы между кампусами реально никакой — оба под контролем гигантских компьютеров. Пестрые персонажи романа родом кто из мифологии, кто из истории, кто из новейшей поп-культуры. Роман кажется насквозь аллегоричным, но расшифровке не поддается — слишком подвижны и неуловимы подразумеваемые значения. Герой и с ним читатель как бы блуждают в хитроумном лабиринте, где ориентиры взаимно противоречивы: «Стрелки показывали туда и сюда, знаки на каждом шагу приказывали остановиться, идти, поворачивать». В итоге исканий герой открывает, что в мире нет ни истины, ни лжи, ни добра, ни зла — точнее, они тождественны и взаимозаменяемы.

Герой романа **Джона Хоукса (род. в 1925 г.)** «Вторая оболочка» (1964) перебирает в памяти опыты собственной жизни, по преимуществу горькие и страшные (война, потери близких, унижения, насилие), но трактуемые в духе «не знающего пределов спасительного комизма». Злой, издевательский смех судьбы всю жизнь преследовал героя по пятам. Зато в «настоящем» он недосыгаем для страданий и наслаждается любовью на райском тропическом острове. Кошмар абсолютной зависимости от обстоятельств чередуется с грезой о свободе от всяких уз. В этом мире, абсолютно статичном, всякое движение иллюзорно, всякий опыт призрачен. Вопрос о мере реальности встающих перед нами картин лишен смысла: жизнь одета во «вторую оболочку» языка и фантазии, увидеть ее «нагой» человеку не дано. Чередование нарочито контрастных эпизодов рождает в читателе сложное чувство — в нем и сострадание, и ужас, и отвращение, и бесшабашный цинизм.

Широкая известность в 60—70-х годах пришла и к **Томасу Пинчону (род. в 1937 г.)**, автору романов «V», «№ 49 на аукционе» (1966), «Радуга земного притяжения» (1974). Основной закон его художественного мира — второй закон термодинамики (возрастания энтропии в изолированной системе), истолкованный в смысле универсально-метафорическом. Повсюду в природе и в обществе Пинчон видит действие сил энтропии — смерть, распад, обездушивание, обезличивание. Противоположную тенденцию — к возрастанию порядка и организованности — обнаруживает только человеческое сознание. Но навязчивое стремление человека создавать на основе хаоса умозрительные конструкции, с точки зрения Пинчона, всего лишь самообман, род параноидального психоза. Чем дальше мы проникаем в суть вещей, тем более очевидным становятся глухое равнодушие и враждебность вселенной. Что может

человек противопоставить этому ужасному и неизбежному знанию? Смех как единственно доступное средство самоутверждения.

Герой романа Дональда Бартельма (1931—1989) «Белоснежка» (1968) трудится на фабрике, производящей буйволи горбы из пластика, т. е. заведомый мусор, благодаря чему сознает себя идущим во главе прогресса. Со временем, рассуждает герой, быстро растущее производство мусора на душу населения достигнет 100 %, и тогда вопрос встанет не о том, как от него избавляться, а о том, как научиться ценить его свойства. Мусор, т. е. все, что культура отбрасывает, полагая лишенным ценности, в своей очевидной неутилитарности сродни высокому искусству (опыт живописного авангарда показывает, что дистанция от свалки до элитарного выставочного зала совсем невелика): в современной взбаламученной культуре сливки и подонки перемешались. Бартельм работает с речевым мусором — языком клишированным, стертым повседневным употреблением и униженным «масс-медиа», пытаясь его воскресить к новой жизни, возведя в степень искусства (роман «Белоснежка» иными критиками оценивается как самый оригинальный экспериментально-филологический опыт со времен «Поминок по Финнегану»).

Проза «сырого факта» (иначе — «новый журнализм» или «паражурнализм») возникла в 60-х годах как реакция, с одной стороны, на пестроту и катастрофичность социальной реальности «бурного десятилетия», с другой — на модную увлеченность «внутричерепными играми». Эта пренебрежительная формула принадлежит Тому Вулфу (род. в 1928 г.), который призвал собратьев по перу обратиться к опыту классиков реализма, стать, вслед Бальзаку, хроникерами, «секретарями» своей эпохи. Традиционная журналистика, утверждал Вулф, не способна справиться с этой ролью: «объективность» средств массовой информации есть всего лишь скрытая приверженность корпоративной лжи. «Новые журналисты» писали о знаменитостях и субкультурах, шоу-бизнесе и преступном мире, коммунах хиппи и студенческом движении — иные, в традициях «разгребателей грязи» начала века, занимались расследованием политических злоупотреблений. Нескрываемая субъективность авторской позиции; раскрытие действия в драматических сценах; максимально непосредственное воспроизведение живой речи; внимание к манерам, привычкам, одежде и прочим «говорящим» мелочам текущей жизни — таковы их творческие установки.

Если журналисты бунтуют против цеховых правил, влекомые художественностью, то иные известные прозаики отрекаются от условностей романического повествования, обращаются к документальному жанру, стремясь преодолеть инерцию привычного, отработанного «кода», ставшего непригодным для трансляции нового опыта.

Одним из первых успешных опытов стала книга Трумена Капоте (1924—1984) «Совершенно хладнокровно» (1965). Капоте рано прославился как писатель «южной» ориентации, тонкий психолог, эстет и лирик. Обращение к жанру «нехудожественного романа» знаменовало для него давно искомый выход за пределы камерного, субъективного повествования. На протяжении нескольких лет Капоте собирал материал, относящийся к нашумевшему делу об убийстве двумя бродягами фермерского семейства в штате Канзас в 1959 г. Дотошность и точность репортерского отчета писателю удается соединить с художественным проникновением в психологию преступников и их жертв. Документальный рассказ о необъяснимо жестоком, ничем не спровоцированном убийстве прочитывается как притча об Америке, внешне благополучной, внутренне взрывоопасной, об Америке «отчаявшейся, озверевшей, кипящей насильем, которая пришла в столкновение с Америкой здоровомыслящей, обеспеченной, уютно-самодовольной». Избегая морализаторских комментариев, Капоте «только» выстраивает факты, тем приглашая читателя к нелегкому со-размышлению о судьбе страны.

Ставшая уже классической книга Капоте перекликается через полтора десятилетия с «романом из настоящей жизни» Н. Мейлера «Песнь палача» (1979). Речь в нем идет о сенсационном деле некоего Гэри Гилмора: в 70-х годах, будучи приговорен к пожизненному заключению за несколько убийств, он упорно добивался — и добился — для себя смертной казни. Основываясь на огромном, им лично собранном материале (письма, дневники, воспоминания, интервью с непосредственными участниками событий, их знакомыми, соседями и пр.), Мейлер представляет читателю натуру энергичную, страстную, взрывную, по сути, изначально обреченную, — вариант «белого негра», найденный прямо в жизни, а отчасти спроецированный на нее. Характерно, что последний, едва ли не самый захватывающий, акт новейшей «американской трагедии» выдержан в духе рыночного фарса, протекает при свете софитов, в атмосфере ажиотажа и репортерских склок вокруг сулящей большой барыш сенсации.

«Песнь палача» венчает более чем десятилетний период в творческой биографии Мейлера, когда он выступал в жанре исключительно «нехудожественном». Огромный успех имели его книги «Армии ночи» (1968) — об антивоенном марше на Пентагон в марте 1967 г. и «Майами-Бич, или Осада Чикаго» (1968) — о национальных конвенциях демократов и республиканцев накануне президентских выборов. Подзаголовок к первой гласит: «История как роман, роман как история». В первой части Мейлер описывает свои личные впечатления участника и наблюдателя «битвы за Пентагон». Во второй использует традиционный инструментарий историка — статистические данные, газетные отчеты, свидетельства очевидцев. Но

и здесь, полагает Мейлер, чтобы разобраться в множественности противоречивых фактов и взглядов, выстроить связную картину, необходим «инстинкт романиста». Поэтому вторая часть отличается от первой не как «история» от «романа», но как роман коллективный, многоголосый от романа субъективно-лирического. Последний монологичностью тоже не отличается, ибо герой — Норман Мейлер — един во многих лицах: маститый романист и уличный клоун, пламенный оратор и трусливый обыватель. К тому же его повсюду сопровождает британская съемочная группа: снимается фильм о Мейлере, и он выступает перед камерой как актер, играющий самого себя. События отражены в дробно-мозаичном зеркале индивидуального сознания и в этом качестве более всего интересны. Для американской культуры, по мысли Мейлера, характерна «шизофреническая раздвоенность»: культ машины и культ индивидуального самоутверждения, вездесущность технологически опосредованной информации и потребность «исходить из собственного впечатления, сколь бы ни было оно несовершенно». В своем «романе как истории», автобиографии Мейлер ищет новый способ повенчать предельную субъективность видения и выражения с предельной же объективностью.

До некоторой степени параллельный процесс наблюдается в американской поэзии 60-х, где возникает феномен «исповедальной» лирики. Некрасивая, болезненная изнанка интимного личного опыта (семейные распри, разрывы, экстремальные, кризисные состояния, душевные недуги) обнажалась поэтами с безоглядной откровенностью, жестоким буквализмом. В своих наиболее значительных образцах «исповедальная» лирика одушевлялась стремлением постичь природу современного зла, выделить вирус страдания и страха, используя в качестве лаборатории собственную жизнь поэта.

Трагический конец недолгой жизни **Сильвии Плат (1932—1963)** создал ей (отчасти сенсационный) имидж поэтессы-великомученицы. Личный психологический опыт в ее стихах фиксируется с редкой прямоотой и одновременно мифологизируется: биографический Папочка («Daddy»), исторический Наци и мифический Дьявол предстают как единое в трех лицах воплощение зла, жизнененавистничества. Мир съживается, — повсюду в нем героиня узнает собственное лицо, мучительно неразрешимые комплексы и фетиши. О хрупкой незащищенности живой природы и человеческой души вопиет лирическая исповедь Плат.

Иную роль сыграло исповедальное начало в творчестве **Роберта Лоуэлла (1917—1977)**, самого сильного и глубокого поэта послевоенного периода. Лирический герой центрального и переломного в эволюции поэта сборника «Этюды о жизни» (1959) яростно соскребает с себя шелуху привычных условностей в жажде абсолют-

ной открытости, откровенности. Жажда эта, по наблюдению Лоуэлла, сыграла в его творческом развитии роль «спасательного каната», помогла освободиться от инерции неокритических догм, но она же грозила обернуться «виселичной веревкой», иного рода ограниченностью. С начала 60-х годов Лоуэлл тяготеет к медитативной лирике, где автобиографичность сочетается с широтой историко-философского обобщения, — пытаясь возродить в контексте фрагментарной, мозаичной современной культуры традиционный образ поэта-пророка, поэта — критика и наставника нации. Глубоко и лично прочувствованный опыт американских 60-х находит выражение в лучших сборниках Лоуэлла — «За Союз павшие» (1964), «Записная книжка» (1969), «История» (1973).

* * *

К 80-м годам соединенными усилиями теоретиков постструктурализма (элитарная французская теория в США подверглась как нигде стремительному тиражированию и популяризации) и практиков постмодернизма (определение экспериментального авангарда с годами стало употребляться все шире, едва ли не как обозначение современной культуры в целом) традиционная дихотомия «воображение — действительность» перестала восприниматься как самоочевидная. Под внимательным, испытующим взглядом полотно реальности предстало сотканным из пестрых нитей вымыслов. Культура, история, универсум — грандиозный Интертекст, в котором соучаствует, взаимодействует, перекликается и толкует друг друга множество разноязыких текстов.

«Я непрестанно заимствую, краду, откликаюсь на сказанное другими», — сказал о себе в интервью Джон Гарднер (1933—1982). Осознанная экспериментальность, литературность, «филологичность» его прозы не противоречит установившейся за ним репутации реалиста и моралиста. Гарднер не согласен с теми из своих коллег, кто считает, что принцип миметического подражания в искусстве изжил себя. Посредством интуитивного сопереживания, утверждает он в эссе «О нравственной литературе» (1978), художник проникает в логику поведения персонажей и жизни вообще. Приобщая к этому процессу читателя, литература воспитывает в нем терпение и терпимость, стремление понимать и сочувствовать. Это не мешает Джону Гарднеру в другой эссеистической книге — «Об искусстве писательства» (1983) — советовать молодым прозаикам начинать со стилизации, с «бесстыдного подражания» какому-либо из жанров популярной беллетристики, через игру с формой научиться любить ее, ибо к тайне рождения смысла можно выйти лишь «играя по слуху», путем интуитивного, художнического вчувствования в формы духовной деятельности человека.

Роман «Осенний свет» (1976) состоит из двух «книг». Основное повествование выдержано в духе традиционного реалистического бытоописательства. «Книжонка», с которой читатель знакомится «между делом» вместе с героиней Книги, — не менее искусная стилизация под бестселлер, крепко скроенный по популярному трафарету. В Книге живописуется ссора двух стариков, брата и сестры, Джеймса Пейджа и Салли Эббот, проживающих на ферме в глухом уголке штата Вермонт. В пародийно-сниженном виде этот конфликт дублируется в Книжонке — элементы сходства подчеркивают различие эстетических систем, между которыми устанавливается игровое взаимодействие. Персонажи Книжонки — марионетки-аллегории, олицетворяющие каждый свою идею. Герои Книги — объемные, со вкусом выписанные характеры, которым читатель сопереживает, «как живым людям». Сквозь комическую нелепость бытовой ссоры, сквозь лихие пируэты авантюрной фабулы проглядывает истинный сюжет романа — нелегкий поиск контакта с другим человеком, с самим собой.

Сходным образом роман «Призраки Майклсона» (1982) включает в свою структуру элементы дешевого «триллера» о доме с привидениями, хотя основа его содержания — «радикальная перемена характера или, точнее, утрата характера», претерпеваемая главным героем. Трактат Витгенштейна и популярное суеверие, волшебная сказка и журнальное эссе открыты к взаимодействию друг с другом. По словам другого известного романиста, И. Рида, «сегодня можно написать роман в форме шестичасовой программы новостей».

Эдгар Лоренс Доктороу (род. в 1931 г.) в своих романах обращался к разным периодам и событиям американского прошлого, и каждый раз из-под его пера выходило нечто, на «историю» вызывающе не похожее. «Ложные документы», создаваемые интуицией художника, с точки зрения Доктороу, — «более реальны, более насущны, более истинны, чем «подлинные» документы политиков и журналистов».

Роман «Рэгтайм» (1974), принесший Доктороу широкую известность, — изящный коллаж в стиле ретро, где хрестоматийные факты трактуются с озорной свободой, носители славных имен — Фрейд, Юнг, Джон Пирпонт Морган и др. — переселяются из области строгой истории в область капризной фантазии. Сквозной, организующий повествование ритм — рэгтайм, модная в начале века (когда происходит действие) «жизнерадостная музыка, пробуждающая чувства, ни на минуту не застывающая в покое». Как бы подчиняясь ритмам рэгтайма, мир — вначале стабильный, самодовольно солидный — на наших глазах приходит в движение; быстрота и сложность которого нарастают: почтенная матрона превращается в голливудскую львицу, нищий социалист — в кино-

магната, смиренный буржуа — в экстремиста-бомбометателя. Автор менее всего стремится придать своим персонажам субстанциальность характеров: плоские фигурки оживают на киноэкране времени в ярком луче воображения и живут ровно столько, сколько звучит «мелодия на механическом пианино».

Среди персонажей романа нет недостатка в бунтарях и революционерах, но единственно истинный среди них — знаменитый артист, фокусник Генри Гудини, творящий все новые чудеса (из которых каждое — тонко срежиссированный рукотворный трюк), играющий со смертью, доказывая себе и людям, что нет таких сейфов, замков, оград и пределов, перед которыми спасовала бы освобождающая сила искусства. Сходным образом — как высокий иллюзионизм — мыслит свою миссию и писатель.

В мире, как его рисует современный американский роман, «у человека нет истинного дома» (Доктороу), нет центра, нет единственной и безусловной Истины, — есть лишь хрупкие создания нашего воображения и есть другие люди, контакт с которыми бесконечно насыщен и столь же труднодостижим. Природу уз, соединяющих людей в пространстве и во времени, исследует негритянская писательница **Тони Моррисон (род. в 1932 г.)**. Герой «Песни Соломона» (1977) по прозвищу Молочник, дожив до тридцати с лишним лет, не видит в своем существовании ни цели, ни смысла. Зажиточный отцовский дом безрадостен и мертв, привязанности близких людей кажутся докучными. Единственное желание — порвать все связи, стать абсолютно независимым, улететь, убежать прочь. Для этого нужны деньги, и герой отправляется на поиски клада, память о котором хранит семейное предание. Путешествие в поисках клада оборачивается для Молочника духовным странствием в поисках себя. В обход общеизвестной, «официальной» истории он выстраивает свою, сугубо частную, семейную и от объективности весьма далекую. Где в ней проходит граница между реальностью и легендой, определить невозможно: герой и с ним вместе читатель склонны в равной мере доверять факту и пророческому сну. Но именно эта необъективная, поэтическая история-миф оживляет увядшую до времени душу Молочника. Путешествие в прошлое награждает героя не золотом, а новым самосознанием. Где раньше громоздились стены тюрьмы, распаивается простор для самоосуществления.

Для более поздних произведений Моррисон, среди которых следует выделить роман «Любимая» (1987), также характерна сложная художественная организация, в рамках которой открыты к взаимодействию реалии американской истории (действие романа происходит в XIX в., в последние годы существования рабства) и миф, традиции литературной «готики» и сказочный фольклор как европейского, так и африканского происхождения. Путешествие в

глубину собственной памяти, предпринятое героиней, мучительно и даже смертельно опасно, но и спасительно также. Толща прошлого опыта, индивидуального и коллективного, лежащая темным, тягостным инертным грузом, должна быть вовлечена в процесс самосознания, который только при этом условии обратится в процесс раскрепощения и утверждения жизни.

Проза Тони Моррисон, осознанно узкая и «провинциальная» в своей тематике («женской», афро-американской), получила высокое общественное признание — Нобелевская премия по литературе 1993 г., в чем трудно не усмотреть еще одно свидетельство в пользу парадоксального, но в целом уже самоочевидного факта: именно культурной энергией «маргиналов» определяется основной вектор движения литературы на исходе столетия и тысячелетия.

Литература

- Миллер А.* Смерть коммивояжера.
Уильямс Т. Трамвай «Желание».
Олби Э. Случай в зоопарке.
Лоуэлл Р. Стихотворения.
Гинзберг А. Стихотворения.
Сэлинджер Д. Над пропастью во ржи.
Беллоу С. Герзаг.
Хеллер Д. Уловка 22.
Гарднер Д. Осенний свет.
Стайрон У. Выбор Софи.

Основные тенденции развития современной литературы США. М., 1973.

Зверев А. М. Модернизм в литературе США. М., 1979.

Мулярчик А. С. Спор идет о человеке. М., 1985.

К «новому латиноамериканскому роману»

В 1926 г., когда не были еще написаны ни «Тема предателя и героя», ни «Три версии предательства Иуды» Борхеса, в Буэнос-Айресе вышел роман молодого писателя **Роберто Арльта (1900—1942)** «Злая игрушка». Арльт, сын немца-иммигранта, аргентинец в первом поколении, показал серые громады города-гиганта, его унылые закоулки, подворотни, доходные дома, грязные лавчонки — словом, все то, что не раз уже показывали и натуралисты, и создатели социального романа, «боздисты». Но показал и то, что никто до него не показывал, — одинокого, рефлектирующего героя, бьющегося в тисках враждебного ему города и готового этому городу и всему миру противопоставить свою ненависть и свою всепоглощающую Идею. Сильвио Астьер жаждет самоутверждения, торжества — но не мелкого, бытового, а абсолютного. Он растет, взрослеет, предпринимает все новые и новые попытки — мелкие кражи, попытка поджога, изобретательство, учеба, бизнес, неудачное само-

убийство, — но все они оканчиваются крахом. Судьба противостоит ему, обрекая на провал эти столь разнообразные начинания. В ответ растет ярость существа, осознавшего себя ее игрушкой (точный перевод заглавия — «взбесившаяся игрушка»), и назревает бунт: игрушка становится игроком. Все нравственные ориентиры утеряны, «все дозволено» и на несправедливость «вообще» Астьер отвечает конкретной несправедливостью — высчитанной, выношенной, от-репетированной.

Предательство соучастника готовящегося преступления для него не житейский поступок, а философский эксперимент, плод напряженной работы души, свободный выбор. В результате он буквально упивается этой возможностью «уподобиться Иуде, вывалиться в грязи, погубить навсегда чью-то жизнь».

Если в «Злой игрушке» Арльт только подступил к проблеме выбора, к образу человека-игрока, делая акцент на изображении его поистине «рокабольных» авантюр (недаром идеал его героя — детище Понсона дю Террайля, разбойник-предатель), то в следующем романе («Колдовская любовь», 1932) выбор-игра становится ведущей линией романа. Грохочущему городу-муравейнику, столь живописно поданному в первом романе, теперь отводится роль мрачной декорации, фона-символа. Герой, инженер Бальдер, живет (влюбляется, изменяя жене, оболыщает и бросает девушку) и не живет: он весь во власти своей философской концепции, он, если так можно выразиться, насыщается больше своими рассуждениями, нежели поступками. Мир видится ему неуправляемым хаосом человеческих воль, движение которых не регулируется никакой системой моральных ценностей и законов, кроме тех, что человек выберет себе сам. Человеческие души, видится ему, «сталкиваются для кратковременной близости». При этом «одно существо знает, что должно с фатальной неизбежностью погубить другое», и любовь, дружба, работа превращаются в этакий извечный поединок экзистансов. Бальдер может избежать соблазна творить зло, но сознательно выбирает его. Он «игрок», он идет на «поединок» с женщиной, ставит на карту свое счастье, впрочем, не особенно дорожа им, как не особенно гордится своим «выигрышем» — разбитой жизнью Ирене.

Готовность распорядиться судьбой другого герой Арльта трактует как высшее проявление свободы. Но груз такой свободы, по Арльту, не всем по плечу — и вот инженер Бальдер корчится, когда душа его «добровольно уединяется в своем свинарнике», и, как и его предшественник Астьер, сравнивает свое злодейство с предательством Иуды. С Бальдером входит в роман тема «Великого Сумрачного пути», т. е. такого «иудиного выбора», который обрекает человеческий дух на странствие в «подземелье», тема опыта, за который заплачена непомерная и невыносимая цена — одиночество. Оно и делает героев Арльта такими, какими их (вслед за

Лейбницею, провозгласившим, что у Сатаны есть свои мученики) увидит Борхес: его иуды, его герои-предатели обречены носить терновый венец. Так вошли в латиноамериканскую прозу установившиеся, предвещавшие экзистенциализм, вошли задолго до выхода в свет, до славы сартровской «Тошноты», до приезда в Буэнос-Айрес Ортеги-и-Гассета, до того, как испанский философ опубликует в аргентинской столице главу из книги «Человек и Люди» под названием «Уход в себя и суэта» (1939).

Трудно предположить, что эту главу не читал **Эдуардо Мальеа (1903—1989)**, работавший тогда над своим эссе «История аргентинской страсти» (1944) и параллельно над романом «И не станет зелени» (1941). О философских интересах Мальеа говорят скрытые и явные парафразы и Ортеги, и Унамуно, которые встречаются в текстах его повестей и рассказов. Так или иначе, ортегианский «уход в себя» в противовес «суете» и «псевдожизни» может быть соотнесен с концепцией «глубинной», невидимой — и «видимой» Аргентины у Мальеа, т. е. двух вариантов существования национального духа. Невидимая Аргентина живет насыщенной внутренней жизнью, для видимой важнее внешний лоск, лихорадочная погоня за успехом. Сам писатель погружен в исследование «глубинной» Аргентины: в 60-е годы он напишет роман «Поглощенные собой», но в принципе эти слова могли бы служить подзаголовком ко всем его книгам. Поистине поглощены собой все его любимые герои.

Но у Мальеа уход в себя еще не означает свободы, как вообще не гарантирует ее никакой выбор. В самой возможности выбора таится ловушка. Тема «сетей, куда сыны человеческие улавляются», звучит уже в эпиграфе к роману «И не станет зелени» и сохранится на всем протяжении творчества писателя. Его герои — «добыча». «Какая злая штука — жизнь. Едва избежав одной западни, мы тут же попадаем в другую», — размышляет Агата Крус и предсказывает тем самым свою судьбу. Она два раза совершает свой свободный выбор и оба раза попадает в западню.

Агата Крус существует вне времени («у нее болело время», «завтра не существовало») — в мечтах, в воспоминаниях, в «псевдожизни» и в предвкушении настоящей жизни. Все эти категории ничего общего не имеют с реальным временем, хронологией. Оно растягивается, лишается своих примет, или, наоборот, сжимается в какой-то сгусток, вмещаая в себя много-много дней страдания «поглощенной собой» героини. Это то самое «бедственное время», о котором говорят и пророк Исаия, и Екклесиаст в эпиграфах к роману, время, когда «не станет зелени» в жизни человеческой души. Агата у Мальеа ввергнута в это время, в эту судьбу и, каков бы ни был ее выбор, не может увильнуть от нее, а лишь неуклонно торопится ей навстречу, — даже тогда, когда в финале романа «не разбирая дороги бросается бежать во тьму». Вслед за Ортегой («я

есть я и мои обстоятельства») один из героев Мальеа изобретает понятие-единство «моя судьба-и-я». По своему жизненному пути Агата Крус несет этот груз, это проклятие.

Уход в себя, поглощенность собой — удел большинства героев Хуана Карлоса Онетти (род. в 1909 г.), их осозанный выбор. Но этот выбор содержит не только отказ от участия в «псевдожизни» — в нем таится некое созидательное начало.

В повести «Колодец», которой дебютировал в 1939 г. в Монте-видео Онетти (он принадлежит к числу тех писателей Ла Платы, чья судьба, как и у Кироги, связана и с Аргентиной, и с соседним Уругваем), его герой Эладио Линасеро отворачивается от мира. Он приходит к выводу, что для счастья ему, кроме еды и курева, достаточно того, что может «пригрезиться наяву», когда он лежит «раскрыв глаза в темень ночи». Подобно Агате Крус у Мальеа, он «отброшен, а время идет мимо» Его вымыслы, любимые грезы призваны обезболить этот «отказ» от жизни с другими, для других и по правилам других. В «Колодце» лишь намечается «создание миров», которому впоследствии Онетти отдастся вместе со своими любимыми персонажами, — а здесь его занимает пока сам процесс «отторжения» человеческого существа, «колодец» (вариант Сумрачного Пути Арльта) как способ его отчужденного существования.

«Люди думают, что они обречены жить до смерти. Нет, они обречены иметь душу, жить так, а не иначе. Можно жить много раз, прожить много жизней, подлинней и покороче» — это открытие писатель делает вместе со своим героем Браусеном в романе «Краткая жизнь» (1950). Но разрубив жизнь на законченные независимые отрезки, персонажи Онетти не становятся счастливее: абсолютная завершенность и невозвратность прошлого подобна маленькой смерти. И тут приходит на помощь спасительное воображение, способное творить новые и новые «краткие жизни». Оно позволяет переживать их, то убыстряя, то замедляя ход, при желании не меняя даже излюбленной позы онеттианских героев — позы растянувшегося на постели «мертвеца».

Заставляя своего героя манипулировать персонажами-вымыслами, Онетти идет по пути, открытому аргентинской прозе Арльтем, но заходит гораздо дальше Арльта. Бальдер из «Колдовской любви», релетируя и анализируя свои поступки, мысленно разыгрывал целые драмы с участием Бальдера-марионетки и химерических персонажей — но они были всего лишь продолжением Бальдера, его скрытой сущью, его невысказанной правдой. А с персонажами-вымыслами в «Краткой жизни» дело обстоит сложнее. «Короткие жизни» Арсе и Диаса Грея — варианты схожей с Браусеном судьбы, варианты возможных браусеновских обстоятельств и «недостающие» части браусеновского «я». И в образе Арсе, и в образе Диаса Грея реализуется тоска Браусена по Приключению — тому самому,

о котором размышлял сартровский Рокантен, перетряхивая свое прошлое. И, как и у Рокантена, пережитое вдруг предстает мишурой, химерой, неумолимо возвращая персонажей Онетти к самим себе и к отправной точке — одиночеству.

По сути дела, все персонажи Онетти, будь то вымыслы первого или второго порядка, — отчаявшиеся. Подробный анализ человеческого удела дает у Онетти в «Краткой жизни» мудрый усталый епископ: мир состоит из сильных и слабых отчаявшихся; слабые утешаются вымыслами, «создают свой мирок и погружаются в спячку», сильные же ждут случая воспротивиться своему отчаянию, схватиться с ним. К сильным отчаявшимся принадлежит Ларсен из «Верфи» (1961), который готов «делать дело как можно лучше, не заботясь о результате», — но и эта деятельность на поверку оказывается столь же бессмысленно-химерической, как и вымыслы слабых отчаявшихся.

И все же творческие способности человеческой души, по Онетти, таят в себе неисчерпаемые возможности. Поэтому Диас Грей, один из его любимых «отчаявшихся», не складывая оружия, все ищет и ищет в чужом прошлом, в версиях чужой, затемненной грязью и ложью жизни («Для одной безымянной могилы», 1959) ускользающие истины и закономерности. И, подобно сартровскому герою, с его неудавшимися историческими штудиями, заменяет «непроницаемую» правду о судьбе «другого» торжеством художественного вымысла. Это тоже способ, подчеркивает писатель, «принимать вызов» абсурдного и жестокого человеческого существования.

Бросается в глаза одна особенность, отличающая персонажей Арльта, Мальеа, Онетти от их европейских собратьев, героев Сартра и Камю. Аргентинскому экзистенциализму свойствен накал страстей, болезненный надрыв, его персонажам не удается сдержанно принимать свое одиночество в равнодушном мире, где они вольны куда и как угодно влачить бремя своего «я» и своего выбора.

В 40-е годы признанным мэтром становится Борхес. Один за другим выходят сборники его рассказов («Всемирная история бесчестья», 1935; «История вечности», 1936; «Вымыслы», 1944), вызывая удивление, восхищение, подражания. Но в созданном им мире нет места протесту, воплю, чувству боли, там вообще нет оценочного подхода к действительности. Она есть — и принимается такой, как есть, выбираются лишь правила игры с ней. Но если героям рассказов Борхеса кажется, что они сами хозяева своей судьбы, что их выбор что-то решает, — это лишь трагическое заблуждение. Ибо мир Борхеса зиждется на принципиально иной философской основе. Будущее предопределено, зашифровано, предлагается бесчисленное количество комбинаций, человек — вынужденный или добровольный партнер в некоей игре, читатель в некоей библиотеке,

где о нем уже написано, пленник и разгадчик в лабиринте, где принцип сложного построения разгадать теоретически возможно, но отпущенного нам срока на это не хватит. Проигрыш неизбежен. Мир Борхеса многомерен, он открыт для вторжения фантастики — не только условного допущения альтернативных вариантов бытия, которые рождаются на наших глазах в творческой лаборатории героев Онетти, а фантастики, существующей вне персонажа, вокруг него и помимо его воли, в загадочной и неисчерпаемой системе-вселенной.

То, что было, и то, чему предстоит сбыться, находятся в борхесовских рассказах где-то рядом, в соседних измерениях, и все измерения взаимопроницаемы. Слова, жесты, мотивы и поступки уже когда-то были и еще не раз повторятся в бесчисленных комбинациях. Все связано со всем, все «взаимоотражаемо», и эхо прошлого одновременно есть и предсказание будущего. Отдельный индивид ощущает себя винтиком этого совершенного механизма.

В те же годы создаются последние фантастические рассказы Орасио Кируги («По ту сторону», 1935). У него, как и у Борхеса, исходный тезис — зависимость, беспомощность человека перед лицом действительности. Но если у Борхеса его вселенная-библиотека-лабиринт равнодушна, то в рассказах Кируги таинственные силы, управляющие миром, откровенно враждебны, они сливаются у него в зловещий образ «чудовища рока».

На стыке трех этих литературных систем — экзистенциалистской, борхесовской и, условно говоря, мистико-психологической, киругианской, — возник новый феномен, проза **Хулио Кортасара (1914—1984)**. О влиянии Борхеса, об ученичестве у него сам Кортасар упоминал постоянно, особенно когда речь шла о 40-х — начале 50-х годов, периоде «перонистского кошмара», когда обращение к фантастике стало, по его словам, формой эскепизма у целого поколения аргентинских писателей. Не было бы Борхеса, вряд ли родилась бы кортасаровская теория «фигур» — фигур, части которых составляют судьбы людей, не подозревающих об этом. Эти фигуры «раскинулись» в пространстве, порождая двойников («Далекая», 1951), — или во времени («Ночью на спине, лицом вверх», 1956; «Скрытое оружие», 1959; «Все огни — огонь», 1966), когда речь идет о реинкарнации или повторяемости судеб. Без Борхеса не было бы и рассказов-«виньеток», где реальность тонко и незаметно перетекает в фантастику и наоборот, уравнивая в правах оба эти измерения. Не было бы и одержимости темой «героя и предателя» («Преследователь», 1959; «Шаги по следам», 1974), и не было бы того полемического накала, с которым подвергается переосмыслению эта культурная база. Так, ему важна не извечность архетипа предателя сама по себе, а сумма человеческих обстоятельств, окружающих «феномен предательства». Более того, он сосредоточен на

исследовании в онеттианском духе — на поиске истины в ворохе версий, на художественной ценности неизбежного в этом процессе домысливания, на подступах к непроницаемому образу «другого».

Кортасар «выводит» своих героев прочь из борхесовского холодного-совершенного мироздания, включает их фантастическую ситуацию в иную систему ориентиров. Там, где Борхес провидит философское обобщение, знак отдельной судьбы как часть «кода» вселенной, Кортасара интересует прежде всего частный случай, сам человек — с его болью, виной, уязвимостью. Он не может смириться с утверждением Борхеса, что место и время «конца игры» заранее предопределено, а человеческая свобода — лишь в выборе пути к этому месту и времени. Главная ценность у Кортасара — ценность индивидуальности, мощь воображения, этический императив — словом, все то, что помогает его персонажам «выстоять», «продержаться», будь то в недолжной, уродливой действительности, будь то против загадочных сил. Выбирая между заранее расчисленным борхесианским бытием и «необъяснимым» киругианским, Кортасар явно отдает предпочтение последнему. Вампиры, призраки, «зов» «оттуда», все образы позднего Кируги (и их общего с Кортасаром кумира Эдгара По) будут пропущены сквозь призму «игрового» мироощущения Кортасара и навсегда войдут в его художественный арсенал («Врата неба», 1951; «62. Модель для сборки», 1968; «Тот, кто здесь бродит», 1977).

Создание новых миров, то, что для героев Онетти было убежищем, последним выходом, для кортасаровских персонажей становится «игрой». Персонаж новеллы «Другое небо» повторит в общих чертах эпопею Браусена из «Краткой жизни». Он окажется еще дальше в вымышленном мире своей альтернативной судьбы — во времени (на полвека назад) и в пространстве (в Париже). Но игрой управляет не сам герой «Другого неба», охотно убегающий от рутины в стилизованный Париж начала века, а сама рутина, в конце концов накладывающая на вымысел свой запрет.

На протяжении всего творческого пути Кортасар был заморожен этой темой человека-демиурга, играющего фантазера. Причем само понятие «игры» в его эстетической системе весьма многослойно. Начинаясь как «игра в бисер», овеянная ореолом авторитета Борхеса и Гессе, игра писателя-эрудита со всеми темами и мотивами человеческой культуры, она перестает быть уделом посвященных, становится методом художественного преобразования реальности. По собственному признанию писателя, он во всех своих романах ставил перед собой цель высвободить этот игровой «положительный заряд», скрытый в душе его персонажей и читателей. Так, его первый роман «Выигрыши» (1960) начинается той самой крылатой фразой, которую когда-то Поль Валери клялся Бретону никогда не писать:

«Маркиза вышла в пять часов», — фразой, которая в свое время была олицетворением литературного дурного тона.

Кортасар моделирует ситуацию, где экзистансы его героев должны будут проявиться во всей своей силе или слабости. Загадочные правила, которые навязывают участникам круиза его организаторы, зловещая атмосфера на корабле, необъяснимость поведения команды — все это так и останется неразгаданным, и, как в ранних рассказах «Захваченный дом» и «Автобус», суть лишь условия экзистенциальной задачи. Главное — поведение персонажей в сложившейся ситуации. Эта ситуация — «экстремальная», и на корабле складывается микросоциум, отрезанный от «большого мира», с собственными законами и психологией. Каждый делает свой выбор: струсит, сломится, будет бороться или даже погибнет. Эксперимент Кортасара носит типично аргентинскую окраску, на корабль, как в Ноев ковчег, набираются представители самых разных слоев общества, носители разных вариантов «аргентинского мифа». Этот миф, по Кортасару, многолик, он принимает облик то божественного снобизма, то аристократических претензий, то стереотипов «массового» сознания. Во всяком случае Кортасаровский эксперимент здесь подвигнет к действию отчужденного, рефлектирующего героя, обитателя традиционного «туннеля» и «колодца». Ему предоставлены условия для самореализации, его на нее просто вынуждают. Но результат все же останется малоутешительным: общность «вместе вынесенного» сблизит персонажей очень ненадолго, окажется лишь сиюминутной «окопной солидарностью».

Если в «Выигрышах» была создана ситуация, заставившая «встать с постели» традиционного аргентинского героя, то в следующем романе «Игра в классики» (1963) он вновь предстает перед нами в этой классической позе ничегонеделания. Его «сумрачный путь» — возведенное в систему «дуракаваляние», т. е. опять же игра, развивающаяся сразу же в нескольких планах и на нескольких уровнях — житейском, эстетическом, философском. Все подвергать сомнению, ничего не принимать всерьез, признать, что «отказ от действия и есть протест в чистом виде», означает для Орасио Оливейры неприятие какой-либо устойчивой модели человеческого поведения, будь то «обман коллективных поступков» (как иллюзия единения в «Выигрышах») или «злое одиночество». Оливейра предпочитает необязательные, игровые отношения с миром — с друзьями, окружением, любимой.

И все же «классики» как принцип движения от клеточки «земля» к клеточке «небо» определяют направление его поисков — поисков спасительной гармонии, преодоления разлада и человеческой разобщенности, и поиски духовности, «отталкивания» от приземленного «буржуазного» бытия. «Классики» становятся и основным композиционным приемом, принципом организации повествова-

ния, новаторским для латиноамериканской прозы. Свое путешествие по главам-клеточкам читатель может осуществить двумя способами: последовательно или же в специально оговоренном Кортасаром зигзагообразном порядке. Соответственно мы получим из одного текста два варианта романа и два разных финала игры и поисков героя. (Игра автора и персонажа развивается не только на уровне композиции, но и на уровне самого текста, предлагающего самые неожиданные переключения стилей в духе Джойса, коллажи, забавы с искажениями орфографии и даже целиком вновь изобретенный «язык любви» героев.) Оливейра ощущает себя персонажем хэппенинга, актером в театре абсурда, изображением на полотне сюрреалиста и ведет себя в соответствии с эстетическими канонами этих систем. Кроме того, он с готовностью искушает судьбу, держит с ней пари, словом, казалось бы, движется хаотически, в неопределенном направлении (его реальный маршрут: Париж—Монтевидео—Буэнос-Айрес), и выбранные им для себя маски представляют его служителем то цирка, то сумасшедшего дома, то морга.

Помимо размышлений о предназначении человека, Кортасар в «Игре в классики» отдает дань поискам «аргентинской сущности», характерной для всех его соотечественников. Его герой «в Париже во всем видел Буэнос-Айрес, и наоборот», — но не так, как это делается в «Другом небе». Ни Париж, ни Буэнос-Айрес не мифологизируются, не являются «средством» друг от друга, мирами-антиподами. Оливейра ощущает себя наследником всей человеческой культуры, где есть место и Кьеркегору, и Жарри, и Гарделю, и всей человеческой истории. И в равной мере непримиримым врагом как аргентинской, так и европейской «фауны» — скудоумных фанатов аргентинского футбола и парижских филистеров. Так местное, континентальное включается в контекст общечеловеческого, делая видение писателя более объемным.

Игра становится основой и следующего романа «62. Модель для сборки» (1968), как явствует уже из самого заглавия. Оно отсылает нас к 62-й главе «Игры в классики». Там предлагалось вообразить группу людей и их коллективный вымысел, этакий «поток духовной материи», обретающий реальную плоть. Отличие от онеттианского эксперимента здесь не только в коллективном, а не индивидуальном образе демиурга, но и в абсолютной автономности образа от его создателей. Здесь сильнее обратная связь, ибо «поток духовной материи» по-своему распоряжается кортасаровскими героями. Группа друзей, разноязыких единомышленников в Париже, живет одновременно в трех измерениях — в обычной жизни, Городе и Зоне. Зона — коллективная оппозиция мещанскому самодовольству окружающих, где продолжают столь любимые Оливейрой эпатажи, розыгрыши, стилизации — одним словом, общая игра. Город — нечто вроде общего сна всех героев, в котором все как-то

пытаются осуществить недоступное в обычной жизни. Он очень похож на лабиринт Роб-Грийе, там тоже надо проделать загадочный путь, вручить пакет — и, может быть, погибнуть. Выйти оттуда на свет, в Зону, в заключительных абзацах романа удастся, видимо, не всем персонажам романа — в Городе суждено погибнуть одной из них и, вероятно, «всерьез». «62. Модель для сборки» — самая развернутая фантазмагория Кортасара и своего рода переходное произведение. Если вернуться к исходному замыслу, 62-й главе предыдущего романа, то становится яснее цель построения Города. Она в том, чтобы проследить, как «в человеке зарождается пока еще едва различимая, новая попытка жизни... изменить ключ»... Своим романом-метафорой Кортасар подводит к мысли о не зависящем от воли людей императиве обновления жизни — и мироощущения, и мироустройства.

Конкретные «рецепты» такого обновления содержатся в «Книге Мануэля» (1974). Пестрая компания в Париже, с грузом латиноамериканского (и прочего) национального опыта, словно перекочевавшая сюда из предыдущих романов, предлагает свой стиль жизни. Это опять-таки свобода от «заповедей» и условностей, игровое мировосприятие, раскованное самовыражение, но не только. Отношения в группе «Хода» строятся на иных началах, нежели раблезианское «делай, что хочешь» прежних сообществ. Чувство взаимосвязи, взаимной ответственности, уважения и любви напоминает ту гармонию взаимоотношений «нового человека», о котором мечтал Че Гевара. Эта гармония обретена и освящена общей целью: «Хода» преследует политические цели, это, так сказать, «гуманно-террористическая группировка». Задача герильи — освобождение политзаключенных в обмен на освобождение Важного Лица, которое они намерены похитить. Создавая образ «Ходы», Кортасар исходил из вполне серьезных политических пристрастий. Он восхищался Кубинской революцией, сандинистами в Никарагуа, преклонялся перед лучезарным образом Че Гевары — и ненавидел насилие, кровь, страдание. Свидетельством ужасов диктатуры, чудовищных примеров геноцида, злоупотреблений человеческими правами стала вторая часть «Книги Мануэля» — документальная. Это как бы альбом вырезок, которые любящие взрослые из «Ходы» готовят для маленького мальчика. Ведь когда он вырастет, верят они, ничего подобного уже не будет.

Подкупающая искренность Кортасара позволяет несколько затуманить искусственность построения этой утопии — «бескровной герильи», участники которой становятся у него чем-то вроде прообраза грядущего человеческого сообщества, покончившего с лицемерием и насилием. Впрочем, в романе есть два начала, несколько корректирующие восприятие этого идеального образа. Первое — как всегда, игровое. Оно сказывается и в поведении героев, и в

самой организации повествования, где Кортасар-экспериментатор продолжает применять и коллаж, и «двойной текст» (строка над строкой) разными шрифтами и калейдоскопически менять ракурс повествования. Второе — постоянно соотносимое с жизнью «Ходы» рефлектирующее, «сомневающееся» сознание человека-одиночки, такого обитателя «колодца» и «туннеля», латиноамериканского интеллигента Андреса Фавы. Соблазны левого движения, как всякой формы коллективного действия, то страшат его, то притягивают.

Говоря об ангажированности писателя, участвуя в разнообразных дискуссиях о революции в литературе и литературе в революции, Кортасар всегда выступал за сплав этих явлений — художественного эксперимента и идейной посылки. В свое время ему удалось это виртуозно осуществить на практике, создав рассказ «Воссоединение» (1964) о Че Геваре. Потом он делал это даже на спор, соединяя ангажированность и фантастику, как в случае с рассказом «Тот, кто здесь бродит» (1977), где материализовавшийся дух музыки расправляется на Кубе с контрреволюционером. Музыка в сплаве с Историей — этим блоковским мироощущением пронизано все его творчество. А самым убедительным способом созидания истории для него, как писателя, всегда оказывалась Игра.

* * *

Кортасар перебрался во Францию в начале 50-х годов, когда звезда французского экзистенциализма уже закатывалась, а звезда «нового романа» восходила. Испытание Францией, европейской культурой — общая глава в биографии почти всех мастеров нового латиноамериканского романа. Карпентьер оказался в Париже из-за участия в антиперонистском движении. Кортасар — из-за выступлений против диктатуры Мачадо, Мигель Анхель Астуриас (1899—1974) — из-за конфликта с диктатурой генерала Орельяны. Только Астуриасу и Карпентьеру довелось провести свою молодость в Париже другой литературной эпохи — Париже сюрреалистов, «переболеть» сюрреализмом. Под его воздействием оба пишут в те годы свои «пробные» произведения, навеянные образами латиноамериканских диктатур: Астуриас — начальный вариант своего романа «Сеньор президент», Карпентьер — рассказ «Студент», который чуть ли не полвека спустя, переработанный, станет фрагментом романа «Превратности метода». Перерастание сюрреализма для обоих означало не просто обретение нового круга интересов, связанных с возвращением в Латинскую Америку, но «второе открытие» этой Америки для себя, ее реальных чудес и «чудесной реальности», требовавшее от писателей обновления метода. Настроение тех лет, общее для многих латиноамериканских писателей, нашло наиболее яркое воплощение во «Всеобщей Песне» (1949) прославленного

чилийца Пабло Неруды. «Родина, родина, плотью и кровью я снова с тобою...» — не просто гимн возвращения, но попытка увидеть весь мир глазами своей родины, совместить в этой объемной точке зрения все эпохи, что сосуществуют одновременно в жизни континента, оживить память трех рас, которую он хранит, и спроецировать историческую перспективу, в которой развивается Латинская Америка как часть человечества. Все это означало выработку для постижения своей латиноамериканской действительности, «космовидения» — такой термин предложил парагваец Аугусто Роа Бастос, тоже познавший и опыт взгляда на родину с дистанции, из другого полушария, и опыт возвращения.

«Ищите мой сюрреализм в "Пополь-Вух"», — говорил Астуриас исследователям своего творчества. Отсылая их к эпосу майя-киче, он пояснял тем самым, на какой основе строилось то, что называли его «магическим реализмом». Индейское мифотворящее сознание, к освоению которого, каждый по-своему, приближались и Икаса, и Аргедас, и Сиро Алегрия, становится в его творчестве уже не объектом, а субъектом исследования.

В романе Астуриаса «Сеньор Президент» (1946) поставлена реальная политическая проблема: феномен диктатуры и ее влияние на умы и сердца людей в обществе. Злобное, коварное ничтожество с усиками и во фраке лишено сатанинского величия, да и вообще значительно меньше занимает писателя, нежели сам тлетворный дух распада как следствие неограниченной власти. Причем не столько коррупция в обществе, сколько коррупция в человеческом сознании, исковерканном страхом и обожествляющем свое «пугало», готовом окружить его ореолом мифа. Миф создается «коллективным анонимом» — потоком звучащей речи. Астуриас предстает весьма изобретательным языкотворцем, использует звукоподражания, повторы, подхваты и аллитерации, заставляет слова «играть» всеми смыслами и оттенками, переключает различные ритмы речи. Все это призвано передать отраженные в народном сознании колебания сил вокруг власти: оппозицию, неудавшийся мятеж, заговоры и кару, и вечное, кажущееся незыблемым торжество президента. Метафорическая логика восприятия мира у Астуриаса — удел не только безымянной массы. И «просвещенный» ум президентского фаворита Кара де Анхеля открыт для мифологического восприятия закономерностей Зла: в президентских покоях ему является Тоиль, индейское божество, требующее новых кровавых человеческих жертв.

Эта не поддающаяся рациональному осмыслению стихия власти Зла прочитывалась бы как архетип, если бы Астуриас не вводил в роман еще одну систему художественных координат, еще одну «мифологию». Она связана «с именем немца, которого не поняли в Германии», творца образа Сверхчеловека — т. е. Ницше. Таким

образом, грозный и всемогущий Тоиль «осовременен» в речах придворных льстецов президента, переряжен в мундирчик возмнившего о себе латиноамериканского фюрера, что в читательском восприятии делает его уязвимым и смертным.

В следующих произведениях — цикле романов «Ураган» (1950), «Зеленый папа» (1954) и «Глаза погребенных» (1960), входящих в его так называемую банановую трилогию, — Астуриасу удастся исчерпать для себя все возможности «магического реализма». Все происходящее — борьба индейцев со всемогущей американской банановой компанией — представляет собой как бы два потока одних и тех же фактов. С одной стороны, это события, реалистически осмысленные «верхами», с другой — те же события, но истолкованные в русле представлений мифотворящего индейского сознания. Причем «индейская мера» при измерении происходящего оказывается более весомой и полнозначной, более убедительной при всей ее сказочности, нежели цивилизованный взгляд на вещи.

Параллельным путем шел Карпентьер, работая над романом «Царство земное» (1949). В предисловии к роману, ставшем чем-то вроде «антисюрреалистического манифеста», он выступил против претензий своих бывших соратников на натужное, искусственное возрождение «чудесного». Многокрасочная и противоречивая действительность Латинской Америки, писал он, сама генерирует «чудесное», и надо лишь суметь отобразить его в художественном слове. Чудесна и природа, заставляющая изобретать названия доселе невиданным предметам и явлениям, и соседство рас, и «барочное» скрещение разных цивилизаций.

Последнее создает куда более эффектные ситуации, нежели вдохновлявшая сюрреалистов пресловутая встреча зонтика и швейной машинки на анатомическом столе, особенно когда встречаются «удаленные» реалии разнородных культур, как, например, декламация расиновской «Федры», исполненная отставной французской актрисой перед изумленными неграми-рабами, плохо понимающими литературный французский, да и сам смысл ее «шаманства». Карпентьер накапливает все больше таких курьезов, нанизывает несоответствия — это становится одним из ведущих художественных приемов в романе. Но постепенно разнородные составляющие этих несоответствий перестают представлять разные культурные контексты, включаясь в единый контекст истории и культуры человечества, где тесно переплетаются разные судьбы и реалии. Так неграмотный гаитянец окажется самым прозорливым ценителем статуи Венеры работы Кановы: старый раб-массажист на ощупь узнает в ней восхитительный оригинал, свою бывшую хозяйку Полину Бонапарт.

Карпентьер выбирает идеальное время для наблюдения парадоксов истории и культуры — рубеж XVIII и XIX вв., когда свер-

шилась головокружительная карьера «маленького капрала» и его подражателей в Антильских странах. Так, по наполеоновскому пути станет развиваться жизнь гаитянского «короля из рабов» Анри Кристофа, ее вариантами будут судьбы гаитянских рабов Макандаля и Ти Ноэля. Первый будет казнен на костре как предводитель восстания, второй переживет множество метаморфоз.

«Что понимают белые в делах негров» — так в сцене казни Макандаля «переключается регистр», разграничивая два способа восприятия только что увиденного — негритянский «магический» и трезвый реалистический — белых хозяев. Но в отличие от Астуриаса, Карпентьер не отдает предпочтение стихии народного мифологического сознания.

Взаимная непроницаемость миров негров и белых в романе не фатальна, так как их двумя точками зрения не исчерпывается трактовка событий. Гаитянское «здесь и сейчас» романа включается писателем в иные, более универсальные схемы, прочитывается в образах как минимум еще двух мифов, кроме афрохристианского мифа о метаморфозе и воскрешении, в категориях которого рабами воспринимается казнь Макандаля. Это библейский образ Божьего Агнца, с которым соотносится образ «нижайшего» Ти Ноэля, и античный — Сизифа, придающий особый оттенок историко-философским наблюдениям писателя. Кроткий агнец Ти Ноэль — «материал», из которого ваяет история. Пережив серию освобождений и новых закабалений, он под старость таскает в гору камни для постройки дворца очередному властителю Гаити. Художественная логика повествования предполагает несколько решений. Раб пробует надеть рваный мундир черного монарха Анри Кристофа и объявить развалины его дворца своим царством — пусть иллюзорным, но скроенным по меркам других, настоящих монархий. Кстати, и сам фасон мундира когда-то был «срисован» с наполеоновского. Так реалии разных цивилизаций, сплетаясь, образуют единую магистральную линию, означающую общую болезнь человечества: свободолюбие как ступень на пути к власти, затем к попранию свободы других. Есть у Ти Ноэля и другой выбор: уйти, укрывшись в «неземном царстве» магической реальности, повторить подвиг-метаморфозу Макандаля. Но, обернувшись птицей, он отторгнут от сообщества пернатых, наказан за дезертирство из «царства земного». И хотя в этом царстве, куда он должен вернуться, вселенская усталость «наваливается ему на плечи грузом целой планеты», ему открывается смысл и оправдание земных тягот: трудиться ради грядущего, ради «людей, которых он никогда не узнает <...> возложить на себя бремя Деяний». Меняются смысловые акценты, ибо меняется ракурс изображения, появляется временная перспектива и планетарный масштаб, в котором нижайший раб,

безответный агнец предстает уже не пассивным «объектом» истории, а силой, обеспечивающей ее движение.

«Надо что-то делать!» — вторят ему герои романа «Век Просвещения» (1961) София и Эстебан. В этой книге Карпентьер вновь возвращается к завораживающей его эпохе — рубежу XVIII и XIX вв. И эволюция идей Французской революции вновь предстает той почвой, что питала удивительные парадоксы истории Латинской Америки. Приобщение континента к новым веяниям из Европы знаменует собой у Карпентьера не только появление таких забавных «барочных» фигур, как мулатки в кринолинах, носящие корнелевские имена, но и зловещие контуры гильотины, которую везет из Франции корабль вместе с революционным декретом об отмене рабства. Вновь прослеживается распространение в Новом Свете «наполеоновской» болезни: один из центральных персонажей романа Виктор Юг победоносно меняет мундир пламенного якобинца на мундир комиссара Конвента, чтобы стать затем посланцем Директории в Кайенне, где заковывает в цепи им самим освобожденных рабов. А его бывшие единомышленники, кубинцы София и Эстебан, закончат свой путь на баррикадах в Мадриде, осажденном наполеоновскими войсками: «Надо же что-то делать». Сизифов камень человеческого предназначения — Деяния, смысл и польза которых различимы лишь из далекого будущего, — таков, по Карпентьеру, истинный человеческий выбор.

Бегство от «царства земного» у него всегда наказуемо, куда бы ни лежал путь уставшего от своей ноши героя, будь то в мир магической, мифопоэтической реальности, будь то в прошлое. Игру с обретающим обратный ход временем писатель освоил еще в раннем рассказе «Возвращение к истокам» (1944), вошедшем потом в сборник с характерным названием «Война времени». В романе «Потерянные следы» (1952) время вновь возвращается вспять, на сей раз без помощи фантастики. Герой предпринимает путешествие в глубь лагиноамериканского континента и, по мере продвижения вдаль от столицы страны, словно попадает во все более отдаленные эпохи развития человечества, пока не познает в затерянной глуши чистоту почти первобытных взаимоотношений между людьми. Роман читался бы как история борьбы «варварства» и «цивилизации» за душу героя или как утопия-робинзоида, не будь он так насыщен мифологическими аллюзиями. И странствия Одиссея, и жизнь лесной скиталицы Женевьевы Брабантской, накладываясь на историю бегства героя от цивилизации, дают свои варианты интерпретаций происходящего. Но главная тема, связанная с творчеством героя-композитора, переживающего кризис, — фаустианская. Он дважды расплачивается: за обретение творческого импульса — отказом от цивилизации, а за право донести до «большого мира» свое творение — утратой «рая», найденного вдали от этого мира.

В сборнике «Война времени» Карпентьер экспериментировал с борхесовскими ситуациями — совершенно независимо от Борхеса, которого открыл для себя позже. Образ истории-змеи, кусающей себя за хвост, круговорота времен всегда вызывал у Карпентьера беспокойное любопытство. Он и воспроизводил его, и всегда с ним полемизировал. Классическое выражение тема «вечного возвращения» нашла в рассказе «Ночи подобный», где воссоздан архетип воина (ахейца, конкистадора, нашего современника) как человека, отправляющегося на поиски Деяний.

Вечное возвращение латиноамериканских государственных переворотов, повторение убогих политических компромиссов, насилия, демагогии — основа повести «Право политического убежища» (1971). Памфлет, посвященный типу человека, который при всех сменах власти остается «на плаву», перерастает у Карпентьера в притчу о механике истории. Герою повести замкнутость круга истории кажется роковой. Кроме того, его устами формулируется еще одна закономерность: вечное возвращение человеческих иллюзий. Каждое новое поколение неминуемо утрачивает их к зрелым годам, теряет надежды на преобразование мира. Циклы замкнуты, преемственности нет, возможен лишь призрак развития, его маска.

С темой призрачности перемен связаны настойчиво звучащие у Карпентьера мотивы переодевания, костюмированного лицедейства. Путь навверх в «Праве политического убежища» запоминается герою как череда переодеваний, смена костюмов-масок. А роман «Превратности метода» (1974) и подавно представляет собой гигантскую травестию, которая призвана подчеркивать «холостой ход» истории, какой она видится главному персонажу — Главе Нации.

С готовностью меняя фрак на военный мундир и наоборот, он уподобляется девкам из своего любимого парижского борделя, которых наряжают то невестами, то школьницами, то маркизами. В его представлении история означает лишь смену масок, результат талантливого лицедейства, плутовства. В романе сосуществуют две истории — истинная и мнимая. Глубинная логика движения, перемен не видна Главе Нации, но очевидна читателю. Диктатор же не способен уловить смысл процессов, расшатывающих его власть, ибо недооценивает ту самую «чудесную реальность» своей родины, убежден в ее историко-культурной «второсортности», в том, что его континент развивается на периферии путей цивилизации и прогресса. Поэтому структурообразующей осью романа становится постоянное сопоставление «там» и «здесь», Европы и Латинской Америки. «Слепота», не позволяющая Главе Нации прозреть историческую перспективу, связана и с его невосприимчивостью к «чудесной реальности» своей родины — она предстает ему в образах курьезных несоответствий, обезьянничанья и лицедейства. Особенно явно это ощущается в сцене народного праздника, мистерии, пронизанной

тем духом, который Карпентьер называл «барочным». В ней слиты воедино элементы разнородных культур: метисами и неграми разыгрывается эпизод из Нового Завета. Глава Нации замечает лишь отсебятину, которую допускает сапожник, исполняющий роль Христа, незапланированное вторжение нищенки в ход действия, конфетную фольгу на шлемах центурионов и латиноамериканскую солдатскую песню, которую, по незнанию иной, исполняют при восшествии на Голгофу... Вне его восприятия остается то, что благодаря наивной самодельности участников на первый план выступает гуманистическая суть легенды, торжествуют доброта и сопереживание, присущие народной душе. Вживание в роль приводит исполнителей к почти полному отождествлению себя с персонажами легенды. Тогда становится возможен прорыв в «чуждую реальность», где царит коллективное мифологизирующее сознание, — но его не дано разделить Главе Нации.

В повести «Концерт барокко» (1975) размышления писателя полностью перемещаются в область латиноамериканизма и связанных с этим понятием проблем. Сам дух романа — антиевропоцентристский. Однако это вовсе не означает, что писатель взамен предлагает «латиноамериканоцентризм». «Концерт барокко» — повесть-аллегория. Герои, богатый мексиканец и кубинский негр, его слуга, путешествуют по Европе, а также (любимый мотив Карпентьера) и во времени: выезжают из дома в XVIII в., а возвращаются уже в XX в. В основе писательского замысла лежит парадокс: латиноамериканцы познают самих себя и историю своего континента, его дух в Старом Свете. Однако, как выясняется, такое самопознание с дистанции оказывается и «возвращением к истокам». В Венеции им суждено услышать оперу Вивальди «Монтесума». Тут перед ними встает сложная задача: из сплетения нескольких ложных версий о покорении континента конкистадорами (наложился друг на друга тенденциозность официальных хроник и ошибки, допущенные автором либретто) выделить и составить правдивую. Так вновь сталкиваются два несовпадающих потока истории: история официальная, на которой был воспитан мексиканец, и история предательств, мучений, изуверств, которая на миг приоткрывается ему в возне опереточных статистов, заставляя его, потомка конкистадоров, сочувствовать индейцам. И тогда Европа перестает восприниматься только как прародина, колыбель культуры: мексиканец начинает чувствовать себя наследником сразу двух цивилизаций. Чтобы примирить два этих историко-культурных потока, хозяину приходится поучиться у слуги. У потомка негров-рабов проблемы каких бы то ни было «центризмов» просто не возникает. Олицетворением искомого синтеза культур (и синтеза миропониманий, духа) становится «концерт барокко», где вместе с гениальным Генделем и Скарлатти талантливо импровизирует негр Филомено,

воспользовавшись за неимением инструмента ложками и сковородками.

Сближение, радостное освобождение человеческого духа от груза искусственных различий и расово-иерархических перегородок находит наиболее полное выражение именно в общем деле. В романе «Весна Священная» (1978) эта проблема решается уже на конкретно-историческом материале. В повести был невозможный, удивительный концерт-утопия, в романе — сама действительность XX в., запечатленная в один из ярчайших своих моментов. В республиканской Испании тоже прозвучит свой «концерт барокко»: музыкальный вечер интербригадцев, поющих одну общую песню на всех языках, в едином порыве.

Испанские события становятся своего рода пробным камнем для персонажей романа. Отправляясь туда с Интербригадами, кубинец Энрике впервые ощущает себя причастным к настоящему делу, плечом к плечу с другими он выполняет историческую миссию. Сам он теперь не просто «кубинец в Испании», но представитель всего человечества. Так в испанском эпизоде романа стираются рамки национальных историй и преодолевается извечное для карпентьеровских героев противопоставление «Америка—Европа». Все интербригадцы — творцы единой и нерасчленимой истории человечества. Вся жизнь героев «после Испании» напоминает череду непрерывных бегств, исходов, поисков Земли Обетованной, страдания в «туннеле» отчуждения. Прошедшие искушение Правым Делом, краткой человеческой солидарностью, они, подобно персонажам кортасаровских «Выигрышей», чувствуют себя потерянно и обделенно. Получается так, что кубинская революционная действительность мобилизует их силы. То, что скептик Энрике, человек из лагеря врагов революции, вдруг на Пляя-Хирон встает с оружием в руках на ее защиту, многим исследователям показалось натяжкой, данью политической конъюнктуре. Тут недооценивается такой важный фактор, как тема юношеских иллюзий в творчестве Карпентьера. Их преходящий характер констатировался в «Праве политического убежища», их мощь противопоставлялась скептицизму Главы Нации в образе его антипода Студента, их живучесть, способность превращаться в могучий жизненный импульс доказывает эволюция героя «Весны Священной». Живущий двадцать лет ностальгией по Испании, ставшей его звездным часом, Энрике не пережил ничего подобного тому «концерту барокко». Идя на Пляя-Хирон, он повторяет: «Как в Брунете», — окрыленный надеждой на возрождение атмосферы человеческого единения.

Если в «Весне Священной» изображена попытка перешагнуть за границу эпохи человека-индивидуалиста, то последняя повесть писателя «Арфа и тень» (1979) переносит читателя к истокам этой эпохи. История открытия Америки, рассказанная Колумбом в

ником не услышанной исповеди, становится материалом для нового диалога — с потомками, с «католическими королями», с Богом. Спор опять идет о человеке, об истории истинной и мнимой, о судьбе вновь открытого континента. Особый акцент Карпентьер делает на противоречивости образа первооткрывателя. Перед нами одновременно и плут, и купец, и Странствующий Рыцарь моря. Отсюда — смещение критериев, при помощи которых этот персонаж оценивает свой жизненный путь. То это долг церемонного придворного, вассала королевы, во славу которой он педантично продельывает весь ритуал передачи открытых им земель во владение испанской короны перед толпой голых индейцев, не понимающих, что странные жесты чужеземца решают их участь, то критерии христианства, в которых наиболее явственно отразились все парадоксы Колумбова времени. Руководствуясь ими, радея о «спасении душ» индейцев, он фактически вводит рабство. Так Христофор, «Христофорос», т. е. «Христа несущий», на деле окажется «Князем Бурь, Князем Слез... Всадником из Апокалипсиса». Туда, где его самого встречали как бога, он привез карающий меч и все недуги своего общества. На исповеди Колумб корит себя за то, что злоупотребил «чистотой девственности» земли, которую открыл. В его самоуподоблении легендарному черно книжнику, предшественнику средневекового Фауста, вновь звучит «говорящая» карпентьеровская тема продажи души. В «Арфе и тени» не только слышатся отголоски прежних разработок темы, но и дается новый ее поворот. Карпентьер отождествляет открытие земель с женским началом, а конкисту — с надругательством. Такой ценой новый Фауст купит себе вечную жизнь — в истории. Это для героя предпочтительнее райского блаженства, ибо, как гласит один из эпитафов (эпитафия на могиле Колумба: «Здесь покоится прах, пепел, ничто»), все прах, что под плитой, важно, что имя высечено на мраморе.

В последней повести Карпентьера развенчивают сами себя два способа воссоздания исторической правды — и слепое, вековое, априорно все принимающее на веру преклонение перед кумиром, и трезвый рационализм голых фактов. Важнее, подчеркивает писатель, постичь «поэзию Деяний», что не дано историкам и судьям. Донести эту «поэзию Деяний» до потомков гораздо труднее, чем составить сухой перечень грехов и подвигов и установить, что перевесит. Это открытие, как и глубокое разочарование в «истории на мраморе», переживет Тень Колумба, когда его имени откажут в официальной канонизации в Ватикане. «И-остался-человек-обреченный-быть-таким-же-как-и-все-остальные» — таков итог Колумбова пути у Карпентьера. Писатель подчеркивает, что в пользу человека говорят не «слова на мраморе», а результаты его земных дел, и в этом смысле Колумб гораздо больше значит для потомков, как «человек-как-все-остальные», нежели как кандидат в святые.

Колумб интересуется Карпентьера прежде всего как человек, стоявший у истоков «новой реальности», новой точки отсчета, как человек, чьи качества и противоречия определяют собой судьбу им открытого континента. Человек, соединивший в себе две основные черты своей эпохи (плюс к тому еще и многие черты противоборства эпох — средневековья и Возрождения), черты Первооткрывателя и Завоевателя, заложил особенности исторического характера, который будет складываться в Латинской Америке на протяжении пяти следующих веков и, в свою очередь, определит судьбу континента.

К теме Конкисты как отправной точке осмысления противоречий национальных судеб и национальных характеров начиная с середины века обращаются и мексиканские писатели. В 1949 г. философ и выдающийся поэт Октавио Пас в эссе «Лабиринт одиночества», используя тот же образ, что и Карпентьер, уподобляет завоевание Мексики конкистадорами «чингаде» — надругательству над индейской землей-женщиной — и видит в этом истоки насилия как черты, обусловившей мексиканскую действительность во всех ее проявлениях. «Чингада — наша святыня, наш символ», — констатировал Пас. Парадокс, когда это грубое понятие уподобляется национальной святыне, находит художественное выражение в творчестве мексиканских «новых романистов», прежде всего Хуана Рульфо (1918—1986) и Карлоса Фуэнтеса (род. в 1928 г.). «Чингада» в их прозе становится своеобразным ключом к пониманию национальной истории и особенно сквозным мотивом всех потрясений XX в. «Пусть не будет она нашим паролем...» — взывает авторский голос в романе Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса», голос человека, провидящего возможность вырваться из-под гнета этого национального — континентального проклятия.

Почти мистическая неотвратимость построения человеческих отношений по принципу пресловутой «чингады» исследована Хуаном Рульфо в его знаменитом — и единственном — романе (кроме которого он создал еще только одну книгу, сборник рассказов «Равнина в огне») «Педро Парамо» (1955). Запредельность и безысходность насилия, история которого воссоздана Рульфо, предстает особенно впечатляюще благодаря специфике избранного им жанра — мениппеи. Разговоры мертвых, разговоры с мертвыми, жанр, отработанный многими литературными эпохами, начиная с античности, придает особый смысл и колорит происходящему. Хуан Пресиадо, единственный живой персонаж, блуждает по вымершей деревне Комала в поисках Педро Парамо, никогда им не виденного отца. Он слышит исповеди теней, нестройный гул разноречивых свидетельств, обличений и проклятий. Если бы Рульфо просто написал историю злодеяний сельского касика Педро Парамо, то им был бы создан запоздалый мексиканский вариант «Доньи Барбары». Но он не ограничился тем кругом проблем, которые осваивал Ромуло

Гальегос, как не ограничился и изучением противоречий самого феномена «дикого» насилия. Он выводит проблематику этого традиционного для латиноамериканской прозы произведения на качественно иной уровень, исследуя коллективное сознание, общую психологию жертв Педро Парамо. Впервые так тонко анализируется парадоксальное обаяние насилия, его авторитет, его завораживающее, деморализующее воздействие. И впервые слово берет целый хор загипнотизированных произволом людей. Уроки Рульфо впоследствии вспомнит Гарсиа Маркес, создавая схожую атмосферу вокруг своего Патриарха («Осень Патриарха»). События, которые вспоминают призраки Комалы, происходят на фоне потрясений Мексиканской революции. Но национальная история — не единственная почва, но исчерпывающее объяснение появления и торжества Зла, которое несет «чингада». Рульфо далек от столь одностороннего детерминизма. Исторические катаклизмы лишь выявили и подчеркнули общечеловеческие слабости, присущие жителям Комалы, как и многим другим человеческим сообществам.

Комала — мертвая деревня, и притча о ней — досказанная притча; цикл злодеяний Педро Парамо — заверченный цикл. Подобная участь ожидает и онеттианскую Санта-Марию, вспыхнувшую гигантским пожаром, и сметенный с лица земли ураганом Макондо Маркеса.

При всей жестокости изображаемого им мира, притерпевшегося к Злу, Рульфо оставляет все же некоторые «просветы»: художественное обобщение у него не перерастает в мрачную гиперболу, «общечеловеческая» слабость так и не становится «фатальной». Злу привычного насилия противостоит в романе пассивное сопротивление самой жизни. Это «неорганизованное» противостояние рождается из отдельных обмолвок, намеков, отступлений в рассказах звучащих голосов. На их контрапункте и построен роман. В многоголосой стихии негромко, но уверенно звучат темы добра и любви, связанные с образами двух женщин, жен Педро Парамо. Рульфо первым показал обратную сторону «чингады» — лютое одиночество насильника. Педро может «подмять» закон, церковь, растоптать волю окружающих, стать живой легендой, но будет при этом страдать от неразделенной любви. Он вообще как бы отчужден от праздничной стороны жизни. В финале траурный для него день оглашен праздничным шумом: похороны Сусаны Сан-Хуан, навеки ускользнувшей из-под его власти, совпадают с народным гуляньем. Это «обнадеживающий» символ. Но нельзя упускать из виду и другую сторону мифа о Педро Парамо — он потеряет свою власть, лишь когда вымрет Комала, и цена знания о нем окажется непомерно высокой: дороги назад в мир живых для его сына нет.

Однако цель путешествия по мертвой деревне — не поиски некоей финальной правды, приговора для Педро Парамо. Прежде

всего это поиски Хуаном Пресиадо отца, корней, истоков, осмысление морального наследия зловещего героя. В творчестве соотечественника Рульфо Карлоса Фуэнтеса в роли такого наследника выступает все мексиканское общество.

В этом смысле особенно символично название его первого романа «Край безоблачной ясности» (1958). Так когда-то называли его родину восхищенные конкистадоры. Эту характеристику с иронией и недоверием повторил в одной из своих работ Альфонсо Рейес. Край безоблачной ясности — навсегда утраченный рай, колониальный миф о многострадальной земле, познавшей на своем веку, по Фуэнтесу, несколько трагических стадий: мудрость и одновременно жестокость доколумбовой эры, кровавое торжество завоевателей, приобщение (какой ценой?) к европейским ценностям, недолгое царствование последних европейских династий, фантастическую растленность режима Диаса, катаклизмы революции и, наконец, так называемое благоденствие. Именно эта, последняя стадия и вызывает пристальный интерес писателя, в ней он легко просматривает следы всех предыдущих. Корни сегодняшнего преуспеяния уходят в далекое прошлое, питаются кровью, предательством, растоптанными иллюзиями многих поколений. Коллективный герой его романа — общество гигантского Мехико, которое, само того не подозревая, исполняет свое предопределение, расплачиваясь за грехи предков — недавних и отдаленных. Если же отвлечься от этой историко-философской перспективы, то перед нами окажется роман-фреска с типично бальзаковским сюжетом: политическая конъюнктура революции позволила одним составить состояния, других разорила; «откат» революции подал старинной аристократии надежды на возмещение убытков, помог закрыть глаза на нестерпимую вульгарность нуворишей, вчерашних революционеров. В романе есть свои растиньяки, свои люсьены де рюампре, обилие скрытых реминисценций из «Человеческой комедии». Но есть и специфически латиноамериканские черты, извечные мотивы «мексиканской трагедии», национального в универсальном. Таков огонь пожарища (очистительный? жертвенный? карающий?), в котором нелепо погибнет красавица Норма Роблес, женщина растиньяковского склада. Сгорит эта выскочка, авантюристка, метиска, чудом унаследовавшая белую кожу, предавшая свои корни, — и в ее погребальный костер старая индеанка бросит свои амулеты. Таким образом в финале «бальзаковское» повествование вновь вернется в историко-символический план, где пришельцы и предатели обречены расплачиваться за «чингаду».

С выходом первого же романа в творчестве Фуэнтеса четко обозначаются две тенденции: стремление дать художественное осмысление историко-философских проблем мексиканской жизни и стремление максимально обновить повествовательную технику и

структуру романа. «Край безоблачной ясности» с его многоголосием, с перебивкой внутренних монологов и коллажами становится пробным шаром в области этих исканий. Временной остановкой на пути эксперимента окажутся два его следующих романа — «Спокойная совесть» (1959) и «Смерть Артемио Круса» (1962). «Спокойная совесть» — предыстория одного из эпизодов «Края...», воспитание чувств юного провинциала, религиозный кризис, отказ от иллюзий. Хайме Себальос, поколебавшись, из двух вариантов бытия — «по совести» и со «спокойной (т. е. усыпленной) совестью» — выбирает последний. На выбор влияют (характерный и для философии, и для поэтики Фуэнтеса момент) портреты чопорных предков на стене провинциального дома — «корни», прошлое ушедшего поколения.

Артемио Крус — персонаж, словно перекочевавший в роман 60-х годов из произведений о Мексиканской революции. Но он прошел все ее тропы, не пострадав на поворотах, неизменно оставаясь с теми, кто оказывался наверху. В его прошлом не только боевые эпизоды, но серия измен и предательств. Главная и непреходящая художественная ценность романа — в парадоксальном, захватывающем сплаве революционной романтики с правдой и грязью истории. Попытка живописать этот парадокс уже делалась, как известно, в романе о Панчо Вилье, но там противоречия сильной личности были увидены «извне» и несколько тенденциозно самим участником событий. В романе же Фуэнтеса они вскрываются изнутри, в муках предсмертной агонии, стариком, который вновь и вновь воскрешает в сознании такое любимое и такое позорное прошлое. Бурная жизнь «настоящего мачо» Артемио Круса рассматривается в трех ракурсах: от лица вспоминающего «я», обличительного «ты», бесстрастного «он» — и в чередовании временных пластов. Ситуации, разбросанные во времени, монтируются постепенно в единый образ, который обретает черты «проигранной» жизни. Ибо богатство миллионера Круса достанется «стервятникам», трусливым побирушкам, которым не знакома ностальгия по жестоким, но героическим временам. Прошлое — уродливое, кровавое, но полное страсти и размаха — единственно ценный атрибут в богатстве Круса, по сравнению с любым настоящим оно всегда выигрышнее — хотя бы тем, что роковой выбор солдата Круса еще впереди. Эта мифологизация прошлого с его сильными страстями и размахом деяний «героев-предателей» роднит Фуэнтеса с Борхесом, только у мексиканского писателя это прошлое ближе, осязаемое, исторически-конкретнее. Умирая, Крус словно вступит в особое измерение мифологического времени, где ничто не окончательно, и будет ждать в могиле, пока не раздастся над ним топот коней его преданных соратников: «Вы вернулись... Не сдались».

Возможно, эта эффектная сцена — первое указание того поворота, которым ознаменуется творчество Фуэнтеса в конце 60-х годов. Поворота, который заставит его обратиться к стихии «всеохватывающего», «всезакключающего» времени, где сосуществуют, переплетаясь друг с другом, все слои прошлого. Эта стихия порождает бесконечных двойников, героев, которые мучительно стараются осознать историческую роль, что обречены играть. И вопреки задаче автора, который добивается создания синтеза, его мир превращается в хаос, распадается на осколки философских смыслов, историко-культурных метафор латиноамериканского бытия.

С выходом романа «Смена кожи» (1967) для Фуэнтеса начинается период безудержного экспериментирования. Последующие книги «Священная зона» (1968) и «Терра ностра» (1975) создаются под лозунгом «полной автономии воображения». Параллельно Фуэнтес публикует свою теоретическую работу — «Новый испаноамериканский роман» (1969), где отстаивает мысль о необходимости коренной ломки языка и всего способа повествования в латиноамериканском романе. Он противопоставляет «статичному», исчерпавшему себя, по его мнению, реалистическому роману произведения, свободные от достоверности, написанные «революционным» языком. Его попытка увязать теорию и практику дала противоречивые результаты, породив причудливые романы-гибриды, трудные для расшифровки. Общей константой для произведений этого периода остался образ Мексики, страны, где маршрут конкистадоров предопределил маршрут духовных исканий современников Фуэнтеса («Смена кожи»), Мексики-матери и ее инфантильных, испорченных сыновей («Священная зона») и, наконец, праплатери-Испании, передавшей Новому Свету многое из того средневекового, непреодоленного, косного, от чего она страдала и сама («Терра Ностра»).

К концу 70-х годов Фуэнтес пресытится неоавангардистским экспериментом и в его творчестве наметился постепенный «возврат к простоте». В неожиданной для себя детективной манере («Голова Гидры», 1977) он напишет о похождениях мексиканского секретного агента. Но и тут будет заметно, что интересы нефтяной компании, которые представляет его персонаж, волнуют Фуэнтеса значительно меньше, нежели вечные для его творчества поиски национальной самобытности его соотечественников, или корни такого явления, как «малинчизм» (политика национального протектората), или еще одна мексиканская болезнь — утрата патриотических иллюзий.

Ища разгадку мексиканского характера, он вновь обращается к феномену ностальгии Артемио Круса, но теперь распространяет эту ностальгию на все общество. А в эпитафии к его «повествовательному квартету» — именно так он охарактеризует жанр повести из четырех новелл «Сожженная вода» — опять всплывает образ «края

безоблачной ясности». Четыре части, составляющие квартал, объединены сквозными персонажами, главный из которых — престарелый генерал Вергара. Подобно Круссу, во времена революции он не раз «менял лошадь». Его путь вверх красноречиво иллюстрируется серией пожелтевших фотографий, на первой из которых он в холщовых штанах, с патронташами крест-накрест, на последней — чуть ли не во фраке пожимает руку президенту. Прошлое воскресает в его беседах с внуком, регулируется, постепенно становится мифом. Такой революции больше в Мексике не будет, такое бывает только раз. «Настоящая жизнь» деда вызывает у внука зависть, тоску по деянию, по реализации своих возможностей. В незрелом сознании юноши происходит своеобразная эстетизация насилия, этой альтернативы жалкому прозябанию на дедовские деньги в эпоху «без героев». Ему не дано ужасать окружающих своими «подвигами», врубаться в гущу жизни — с размаху, безоглядно. Тоска по насилию, культ мачизма — пена не оправдавшей надежд революционной волны. Генерал оставляет это наследство не только внуку, но всему обществу.

Разочарование, озлобление — удел разоренных революцией обитателей «бывших дворцов». Здесь жертвы насилия, исторического и социального, в свою очередь ищут себе жертв, слабые глумятся над еще более слабыми. Их жизнь напоминает судьбу обитателей горьковского «дна», и у каждого за душой свой миф о прошлом, свой «сон золотой». А в грубой реальности они вовлечены в круговорот насилия. В труппах забывают бездомных собак, обездоленные сами становятся палачами.

Что можно противопоставить этой цепной реакции зла и вымещения обид? Утопический союз «униженных и оскорбленных», что-то вроде тайного заговора добра, заключенного нищей старухой и маленьким калекой. Или утопию другого рода: кропотливо воссоздаваемый мирок добрых старых «довергаровских» времен в особняке старика Сильвы, где время застыло в 1910 г. Но эта цитадель прошлого падет от рук разбушевавшихся юнцов-хулиганов. Как ни парадоксально, эти громили — тоже пасынки Мексиканской революции, на долю которых «не выпало шанса». Это деклассированные потомки «тех, кто внизу», обездоленные наследники «мачо» Вергары... И наконец, утопию возвращения, возможного лишь в минуты катарсиса — сродни тому, которого будет дожидаться в могиле Артемио Крус. Старый генерал Вергара, плачущий под звуки революционных песен, на миг прорывается в то божественное время, когда были революционные идеалы и когда еще не было предательства — «и все было еще впереди».

Насилие всех видов царит в мире колумбийца **Габриэля Гарсии Маркеса (род. в 1928 г.)**. Но если в судьбах персонажей Фуэнтеса именно оно играет определяющую роль, то внимание Маркеса

приковывает его обратная сторона — одиночество. Общим местом стали наблюдения над сходством художественного универсума Маркеса с фолкнеровской Йокнапатофой. Маркес также творчески воспринял уроки Рульфо, образ выморочной Комалы и одинокого при всей своей власти «чингона» Педро Парамо. Но Маркес идет значительно дальше мексиканского писателя (в свое время он написал по «Педро Парамо» сценарий), исследуя все лики одиночества. Оно буквально завораживает Маркеса — одиночество как следствие насилия, и как его причина, и как способ противостояния ему. С самого начала 50-х годов в небольших повестях, которые станут своеобразными подступами к его прославленному роману «Сто лет одиночества» (1966), он вновь и вновь возвращается к этой теме.

Первые черты его мира начинают вырисовываться в раннем рассказе «Исабель смотрит на дождь в Макондо» (1955). Фантазматический ливень, необъяснимое отчуждение в семье Исабель, «застывшее» время и отрезанный пеленой непогоды от всего мира городок — мотивы для отдельных — последующих — историй о Макондо. Одновременно в 1955 г. увидела свет повесть «Палая листва», где городишко Макондо выступает как царство человеческого одиночества. Одинок Исабель, сквозной персонаж повести и рассказа, и ее сынишка, впервые столкнувшийся с загадкой смерти, и покойник в гробу, и Макондо, ревниво оберегающий свою отторженность от мира. Одинок старый полковник («Полковнику никто не пишет», 1957), принимающий свое боевое прошлое всерьез. Он напрасно ждет справедливости — пенсии ветерана. В отличие от ветеранов Фуэнтеса он чужд ностальгии и поэтизации прошлого — войн полковника Буэндиа; но он не может смириться с тем, что за давностью лет его героическая эпопея утратила смысл для современников, документальные свидетельства затерялись и реальность тех лет стала для всех, кроме него, химерой.

На пересечении двух таких способов отношения к прошлому — как к легко восстановимой реальности и как к сказке — строится монументальное здание романа «Сто лет одиночества». Слово «вспомнит» как своеобразный ключ для вхождения в запутанное повествование о роде Буэндиа встречается в первой же фразе. Воспоминание полковника Буэндиа, что стоит у стены в ожидании расстрела, дает доступ к такому объему художественного пространства, который сопоставим лишь с тем, который описал в известном рассказе «Тайное чудо» Борхес, растянувший эту «минуту в ожидании расстрела» на добрый кусок жизни.

В романе Маркеса так легко удается забегать в будущее именно потому, что он соткан из «неподвижного времени воспоминаний, где будущее безошибочно предсказано и раз и навсегда установлено», как это утверждает его героиня Пилар Тернера. В этом изме-

рени прошлое статично. Но оно может предстать и как прошлое-химера, ведь, по мнению другого старожилы Макондо, каталонца, «для памяти нет дорог обратно», оно бесконечно разрушается разночтениями в воспоминаниях очевидцев и их охотной забывчивостью. Таким образом, сага о Макондо развивается в двух взаимоисключающих пространствах прошлого. Кроме того, эпопея семьи Буэндиа, вмещающая смену стольких исторических эпох, должна растянуться на века. Но дотошный читатель по ряду примет выверит отрезок описанного времени, который охватит период с 20-х годов прошлого века до 40-х годов века нашего. Временная система легко поддается трансформации. Все зависит от того, какой уровень обобщения принимать в расчет, читая роман, — воспринимать ли его как утопию/антиутопию, как притчу о человеческой цивилизации вообще, или о конкисте и ее последствиях, в частности, или же ностальгический миф о провинциальной Колумбии, или как семейную сагу.

В каком бы ракурсе ни представало повествование, «чудесные», фантастические явления и события в нем возникают как нечто само собой разумеющееся, как естественнейшая составная часть жизни, а иногда и как реальность более вещественная и осязаемая, чем самая реалистическая быль, — как в случае с расстрелом рабочих, в который никто не верит, и с вознесением Ремедиос Прекрасной, которое никто не подвергает сомнению.

Так или иначе, в романе повествуется о времени законченном, о роде, обреченном на сто лет одиночества и исчезнувшем с лица земли. Одиночество, таким образом, рассматривается как проклятие, магическая сила, которая обусловила «износ оси», вокруг которой вращались и повторялись имена, ситуации, судьбы. Но при всем том нельзя не заметить, что именно «одиночество» было и той силой, что обеспечивала движение вперед, развитие в этом роду. Достаточно вспомнить, что Макондо знало свой «золотой век», но начало утрачивать эдемические черты и соприкасаться с историей именно тогда, когда главой семьи овладели любознательность и творческий порыв, первые навязчивые идеи, которые превратятся в «одиночество». Одиночество фактически начинается тогда, когда члены семьи осознают свою неповторимую индивидуальность. Потом для утверждения ее становится необходимо потеснить или уничтожить индивидуальность другого или других. Чем тщательнее укрепляет Урсула семейный очаг, тем упорнее стремятся прочь или уходят в себя ее сыновья, внуки, правнучки. То, что «одиночество» — не только мобилизующий фактор, но и мощная разрушительная сила, становится ясно, когда речь заходит о любви в роду Буэндиа. Как в болезнь, погружается в «одиночество любви» Меме Буэндиа. Амаранта, маниакально упиваясь своей ненавистью к Ребеке, открывает для себя жуткий парадокс: точно так же она вела

бы себя, если бы безумно любила Ребеку. Любовь в мире, созданном Маркесом, алогична, чувства так накалены, что страсть незаметно переходит в ненависть, и поэтому Амаранта трижды отталкивает от себя свое счастье. И даже счастливые любовники, последние из рода Буэндиа, чья взаимная страсть торжествует в финале, когда повторяется робинзонада первых дней Макондо, отравлены, по словам писателя, «одиночеством и любовью» и «одиночеством любви». Разрушительная мощь одиночества нарастает по мере того, как поиски индивидуальности превращаются в индивидуализм, и эта мощь материализуется в ураган, сметающий Макондо.

Но перед тем как исчезнуть, этот мирок незаметно перемещается в измерение «химерического прошлого»: в полувымершем городе никто не помнит ни Буэндиа, ни драматических событий недавней жизни.

В эпизодах, предшествующих финалу, Макондо из города Буэндиа скорее превращается в родной угол Габриэля Маркеса-персонажа, символ того, чем была захолустная колумбийская Аракатака для Маркеса-автора. Поэтому упадок Макондо описан ностальгически, почти нежно. Он населяет его под конец реально существовавшими людьми, друзьями Габриэля. Однако при этом Макондо не перестает быть и городом — метафорой одиночества, обязательной вехой в жизни латиноамериканца, — не случайно же его обитателям удается то встретить карпентьеровского Виктора Юга, то, эмигрировав, унаследовать парижскую мансарду кортасаровского Оливейры. Помещая Макондо в контекст художественного пространства, созданного новым латиноамериканским романом, Гарсиа Маркес наглядно иллюстрирует свое известное высказывание: «Все мы пишем один большой роман о человеке Латинской Америки».

В 1973 г., после чилийских событий, на одной из встреч латиноамериканских писателей, Маркес предложил воплотить эту идею в жизнь почти буквально: он призвал всех собравшихся написать «роман о диктаторе» — каждого о «своем» легендарном национальном тиране. Не всем участникам встречи удалось воплотить этот замысел в жизнь. Результатом этой встречи стали «Превратности метода» Карпентьера, «Я, Верховный» Аугусто Роа Бастоса и «Осень патриарха» самого Маркеса. Все «политические» решения Маркеса, связанные с литературой, неизменно постигала одна и та же судьба: искусство торжествовало, выходя за рамки политической предпосылки. Так случилось, когда он связал себе руки добровольной забастовкой, решив не писать романов, пока у власти находится режим Пиночета, — и, к счастью, оказался не в силах сдержать обещание. Так случилось и с «Осенью патриарха» (1975), романом, который вышел далеко за рамки антидиктаторского.

Он стал произведением о травмированном властью коллективном сознании, более ясным и простым для восприятия, чем «Сеньор Президент» Астуриаса, и более многогранным, чем «Педро Парамо» Рульфо. Язык его, причудливо избыточный, по собственному признанию Маркеса, ориентирован на язык Рубена Дарио. Речевая стихия в романе живет своей собственной жизнью, она состоит из разных групп человеческих «мы». Всех рассказчиков роднит одно — слабость людская, податливость по отношению к мифу о всеисилии властителя, способность наделять его образ баснословными чертами. И само это баснословие здесь, по сравнению с романом «Сто лет...», избыточно, дано, так сказать, в предельно концентрированной форме. «Сгущено» и само романное время, в пределах жизни диктатора оно охватывает и современность, и эпоху Колумбовых каравелл, которые видит однажды Патриарх. Это обобщенное время Латинской Америки от Конкисты до наших дней.

Диктатор в романе не только одиозен, он по-своему интересен, ярк, карнавалено колоритен, а под ворохом мишуры, работающей на создание мифа о нем, скрывается человек, загубивший свои истинно-человеческие возможности. Величайшая ценность, по Маркесу, — человеческая личность, любая, даже личность тирана. Он и ужасен, и трогателен одновременно, обличение неотделимо от оплакивания.

Мысль о ценности, неповторимости отдельного человеческого существования лежит и в основе повести «Хроника объявленной смерти» (1981). Писателем вновь, как и в случае с Макондо, овладевает ностальгическое желание вернуться в «забытый городок» своего детства, чтобы сложить «из осколков зеркало памяти». Детективное расследование, восстанавливающее буквально по часам историю убийства тридцатилетней давности, — лишь предлог, маска, скрывающая наслаждение от самого процесса повествования. Рассказчику не важно, кто на самом деле обесчестил Анхелу Викарио и не по ложному ли навету убили Сантьяго Насара ее братья. Ему гораздо важнее другое: на перекрестке реального, подтвержденного свидетельствами прошлого и «химического» прошлого несовпадающих фактов восстановить трагедию убитого и трагедию убийц.

Над братьями Викарио, как над героями «Орестей», довлеет долг убийства. Сантьяго Насар приговорен законами чести, и этот разрыв между неотвратимостью убийства и всеобщим восхищением жертвой создает в повести особенный накал. Смоделировано подобие экзистенциалистской ситуации. Городу и убийцам предписаны роли, все внутренне примирились с неизбежным и говорят о своем любимце Сантьяго Насаре как о мертвом задолго до убийства. А

убийцы ждут, чтобы им помешали свершить месть. Маркес мастерски изображает городок, замерший под ослепительным солнцем в нерешительности перед роковым выбором: выполнить ли страшный долг или признать выбор ложным и отказаться от мести? В итоге совершить убийство оказывается легче.

Маркес размечает происходящее по минутам, «укрупняет» каждый кадр воспоминаний очевидцев. Мгновения для него значимы и полны смысла, и он замедляет, повторно прокручивает их. Красота последнего дня жизни человека вопиет о ценности и красоте человеческой жизни вообще.

В процессе работы Маркес последовательно менял точку художественного ориентира. Сначала хотел строить повествование вокруг образа жертвы, потом вокруг самого факта преступления и лишь под конец сфокусировал внимание на Анхеле Викарио и ее любви к обманутому мужу. Перемена замысла оставила следы в повести, превратившись в эффектный прием: смена ракурсов осмысления «истории объявленного убийства» как бы постепенно помогает приоткрыть ее философский и моральный итог. Кровавая драма разворачивается на фоне ослепительной красоты моря, неба, цветущих деревьев, этот контраст подчеркивается всеми средствами. Красота бытия, гармоничного и целостного мира, великолепного несмотря на то, что в нем ураганы сметают селенья, правят тираны и люди боятся сделать правильный выбор, — эта красота утверждается упорной и невероятной любовью Анхелы к Боярдо. Ошибка этих героев, по Маркесу, в том, что они даром потеряли бесценное время жизни.

Образом напрасно утраченного времени Маркес был одержим всегда. Его полковнику из ранней повести «потребовалось семьдесят пять лет жизни, минута в минуту», чтобы почувствовать себя непобедимым, «Виктории Гусман понадобилось почти двадцать лет, чтобы понять» ужас Сантьяго Насара. «Сколько времени мы потеряли даром», — сокрушается Амаранта Урсула из «Ста лет одиночества», сожалея о днях, потерянных для любви.

Эту ошибку исправляют персонажи романа «Любовь во время чумы» (1989). Сюжет его как бы «вырос» из финального соединения постаревшей Анхелы Викарио с возлюбленным. Фермина Даса под старость соединяется с отвергнутым в молодости поклонником. Торжество упущенных когда-то, а теперь реализовавшихся возможностей не становится утопией, хотя обрастает типично маркесовскими «баснословными» подробностями. Старческое примирение с жизнью — и в этом романе, и в одном из рассказов позднего Маркеса, где истинная гармония бытия открывается смертельно больному латиноамериканскому экс-президенту («Счастливого пу-

ти, господин президент!», 1992), — открывается после страданий, после целой жизни «окаменения» души как выход из туннеля одиночества к Другому Человеку или Другим Людям.

Как и Г. Гарсиа Маркес, перуанец **Марио Варгас Льюса** (род. в 1936 г.) на опыте собственной жизни познал искусство «двойного» проникновения в родную действительность: изнутри, из хорошо знакомого быта провинциальной Пьюры (описанной потом в «Зеленом доме», 1965) или казармы военного училища «Леонсио Прадо» (воссозданной в книге «Город и псы», 1962), и с дистанции, из Европы. Этот общий для «новых латиноамериканских романистов» удел стал основой для обобщений, расширения мировидения, осмысления общечеловеческих проблем, которые причудливо преломляются в жизни перуанской глубинки или столицы.

В своем творчестве Варгас Льюса осваивает весь диапазон тем, характерных для «нового латиноамериканского романа»: индивидуализм и насилие, одиночество и отчуждение, власть и бунт плоти, поиски самоутверждения. Но все это становится рабочим материалом для постановки главной проблемы его романов: обделенный персонаж стремится к единению с другими — в той или иной форме, на том или ином уровне. Зачастую эти формы общности оказываются обманчивыми, порочными, ввергают человека в еще большую пучину отчаяния. Так, в романе «Город и псы» кадетам училища предлагается на выбор три варианта общности под знаком сплачивающей идеи: либо официальная доктрина о воинской доблести и чести мундира, либо «окопная солидарность» заговорщиков-воспитанников, либо добровольное растворение в стихии зла и насилия, царящей в училище. Заговорщики оказываются бессильными перед «официозом», тот, в свою очередь, держится на неписаных законах казармы. Те же силы правят и в коррумпированном обществе столицы, грязные тайны которого приоткрываются в романе «Разговор в Катедрале» (1970). Туда переключиваются некоторые герои «Города и псов», чтобы показать, как законы «Леонсио Прадо» распространяются на общество в целом. Здесь господствующая форма общности — круговая порука преступлений.

Эта недолжная форма человеческого единения плодит своеобразные зловещие мифы, уродует и обедняет людей. Такой предстает разудалая «мангачерия» — землячество деклассированных мужчин из трущоб Пьюры, воинствующих националистов и поклонников диктатора Серро («Зеленый дом»).

Засилье этих ложных, отравляющих форм единения писатель прослеживает во всех сферах жизни. Оно принимает самые неожиданные формы. В небольшой сатирической повести «Капитан Панталеон и рота добрых услуг» (1974) он создает гротескный образ

«административного психоза», охватившего армейское подразделение. Решение ввести службу посещения солдат проститутками и поставить дело «по-научному», «хозяйственно» придает на время общий стимул жизни мужчин области. Но история выходит за рамки анекдота, у нее страшный лейтмотив: не охваченные инициативой капитана Панталеона слои населения ищут выход страстям; объединившись в секту, изуверски приносят в жертву «очистительному кресту» детей и женщин. Впрочем, братствами «по наслаждению» и «по крови» не исчерпываются формы человеческой солидарности. Своеобразную секту образует пассивная среда местных обывателей. Их роднит и сплачивает пристрастие к слухам, сплетням, предрассудкам, к идиотским радиопередачам и газетным рубрикам.

Гипнотизирующему воздействию массовой культуры посвящает Варгас Льюис свой следующий роман «Тетушка Хулия и писака» (1977). Толпа поклонников радиосериалов, сочиненных Педро Камачо, — тоже секта, община, клан фанатов. Эти мирные, милые потребители вымыслов столь «прожорливы», что их вымогательство продолжений становится причиной безумия несчастного «писаки», не давая развернуться его истинному таланту. Создавая за Камачо эти «серии», Варгас Льюис обыгрывает образы и сюжетные ходы из своего опробованного творческого арсенала. Романтическая любовь и запретное влечение, фанатизм сектанта и человеконенавистничество маньяка, соблазны плоти и преступление — все это преподносится от имени «писаки» изящно и гладко, без претензий на постижение глубинных закономерностей бытия. «Тетушка Хулия» — столь же ностальгическое возвращение в свой городок, в свое детство, как и «Хроника» Маркеса. Но это произведение у Льюиса к тому же посвящено и законам писательского мастерства, истории формирования и гибели таланта. Юный Варгитас — начинающий писатель, безумный Педро — писатель несостоявшийся и в то же время — гениальный ремесленник. Каждая из этих ролей предполагает свой способ литературного осмысления жизненного материала. Чередуясь, а то и наслаиваясь друг на друга, они порождают затейливые картины, преломленные к тому же призмой воспоминаний, ведь нельзя сбрасывать со счетов и «сегодняшнее я» писателя.

Проблемам писательского мастерства Марио Варгас Льюиса посвятил множество работ. И во всех, будь то «Роман» (1965) или «Вечный пир. Флорбер и "Мадам Бовари"» (1975), отстаивал жизнеспособность романного жанра, его преемственность по отношению к классике XIX в. Он неоднократно выражал свою обеспокоенность судьбой литературы, которую европейские «новые» и «новые новые» романисты превращают в «шорох слов» (обвинение в адрес Соллерса). И при этом призывал к самым смелым экспериментам в области повествовательной техники. Сам писатель пошел по пути нетради-

ционного способа повествования уже в первом романе. Он освоил смещение и совмещение временных планов, калейдоскопические смены рассказчика и достиг виртуозного мастерства в применении своего коронного приема — так называемых совмещающихся сосудов: рассекая на мельчайшие фрагменты отдаленные во времени и пространстве эпизоды, он заново монтирует эти «обрезки» происходящего. Удаленные реплики и ситуации обретают simultaneity. Они подчиняются закону неожиданной, на первый взгляд, ассоциации, и в новом сочетании помогают полнее интерпретировать текст. Но при этом не теряется целостный, «организованный» образ мира. Стратегией и тактикой романиста в одноименной работе Льюиса назвал «воспроизведение в слове, в вымышленном повествовании живой реальности».

Эта «живая реальность» как биография или исторический документ влечет его к себе начиная с конца 70-х годов. От реальности собственного прошлого в «Тетушке Хулии» он переходит к исторической реальности Латинской Америки. В истории обороны и падения бразильской общины Канудос он видит расцвет и крушение еще одной формы человеческого единения. Опираясь на материалы книги Эуклидеса да Куньи «Сертаны», Варгас Льюис документально воссоздает кровавые факты осады Канудоса, этой разбойничьей и религиозно-мистической «республики», правительственными войсками. Философская основа романа — в противопоставлении идей, которые объединяют людей и управляют событиями по разные стороны укреплений. Фанатизм одних и понимание «долга» другими равно ведут к кровопролитию. С одной стороны — патриархальная утопия, обожествляемый народным сознанием Наставник, своя система грехов и отпущений, т. е. опять же зависимость, с другой — грубый мир цивилизации, построенный на силе и вражде. И та утопия, и этот «порядок» равно ложные формы человеческого единения. Но всей художественной логикой повествования «канудосская солидарность» утверждается как более человечная, благотворная, ибо мобилизует, — пусть с помощью призрачного, неосуществимого идеала, — человеческое достоинство «отверженных».

Когда в 1988 г. Марио Варгас Льюис представил на суд читателей эротический роман «Похвальное слово мачехе», впору было предположить, что он отошел от своей ведущей темы. Но изящная стилизация (не зря автор защитил диссертацию о Рубене Дарио!), где пастораль чередуется с современностью, восточной сказкой, готикой и картинами рококо, опять-таки оказывается очередным экспериментом над моделью человеческого сообщества. Ибо не чем иным, как сообщничеством (а отнюдь не любовью) оказывается недолгий брак доньи Лукресии, совращенной пасынком-школьником. Сообщничеством в наслаждении — с сугругом, в грехе — с

Фончито, в безудержной игре эротической фантазии — с обоими. Но соучастие оборачивается тоже ненадежной, краткой формой близости. По общей тональности «Похвальное слово» гораздо мрачнее «Тетушки Хулии», где обыгрываются сходные мотивы. Трое взрослых в доме оказываются игрушками в руках коварного маленького Амура, чей лик искажает в финале дьявольская ухмылка. Он рано познает жестокую радость от управления чужими судьбами. Инфернальный ребенок словно вышел из-под игривого пера Педро Камачо, столь невероятна вся история. Но она развивается, следуя закономерности, выявленной Марио Варгасом Льосой: зло властвует там, где нет любви.

Человеческое естество, плоть, предстает у Льосы как одна из самых уязвимых сфер в поединке человека с миром. Плоть слаба и готова к предательству. Иное восприятие у Жоржи Амаду. В 1958 г. он, после двух десятилетий эмиграции, вновь возвращается к «баиянскому циклу». Из всех мастеров «нового латиноамериканского романа» Амаду — самый искушенный в обращении с «чудесным», «магическим» материалом. Он отдал дань его освоению еще в 30-е годы. Но теперь он обращается к нему по-новому. «Чудесный» план повествования уже не соотносится целиком и полностью с определенным художественным пространством предания, народного поверья; «чудесами» богата сфера повседневности, самого что ни на есть реалистически воссозданного быта. Заурядная жизнь чревата потрясающей метаморфозой, — но отнюдь не кафкианской, а светлой, праздничной. Эта метаморфоза может быть связана с магическими, фантастическими силами, дремлющими в каждом человеке, а может свершиться на уровне карнавального переодевания. Если в романе «Дона Флор и два ее мужа» (1969) томление вдовы возвращает с того света гуляку-муженька, то в «Тьете из Агресте» (1976) превращение блудной дочери в важную даму — не чудо, а веселая игра масок, которую сама жизнь вершит во благо. Восторг плоти, упоение всеми чувственными радостями (не последнее место в иерархии которых занимает по-раблезиански выписанное чревоугодие), движением, танцем — словом, праздничная сторона жизни, — все это доступно персонажам Амаду, все это является своеобразным противовесом, лекарством в тяжелых и безнадежных ситуациях. Смерть («Дона Флор»), измена («Габриэла, гвоздика и корица», 1958), многолетние унижения («Тереза Батиста, уставшая воевать», 1972), семейный разлад («Похищение Святой», 1989) — все отступает, кажется поправимым, терпимым, излечимым, как только персонажи соприкасаются с карнавальной стихией. В ней Амаду видит истоки народной мудрости и оптимизма: жизнь латиноамериканца протекает рядом с «Лавкой чудес» (так он называл один из романов этого периода). Это мировосприятие роднит Амаду с Карпентьером, с его концепцией «чудесной реальности». В «Лавке

чудес» (1967) Амаду, продолжая философско-этнографические споры бразильских культурологов начала века, вновь отстаивает право latinoамериканцев гордиться метисной основой своей культуры. Именно в сплаве наследий трех цивилизаций, трех рас он видит почву для развития самых творческих импульсов своих персонажей. Главный критерий в оценке автором персонажей — это способность приносить радость, деятельно и неустанно творить добро. Этой способностью измеряется ценность личности, и, если созидание добра приходит в противоречие с канонами и нормами общепринятых устоев, эти нормы ниспровергаются раз и навсегда.

Поединки этических величин — добра и долга, совести и чести — вершатся в душах героев другого бразильского писателя, **Жоана Гимараэна Розы (1908—1963)**. Мастерское воссоздание примет жизни бразильского сертана, его красочной и жестокой природы, языка и суеверий его обитателей по праву снискало славу этому лекарю из захолустья, под конец жизни ставшему членом Бразильской академии литературы, как и Амаду. Как и Амаду, Гимараэнсу Розе удалось достичь синтеза бразильского с общечеловеческим, в своих рассказах и в романе «Тропы большого сертана» (1962) он сумел «локальную» проблематику насытить трагическим, высоким философским содержанием.

Его герои в страданиях и преступлениях ищут свою правду, которая одна и может одухотворить всю красоту окружающего их мира. Без нее они не способны радоваться жизни. Зачастую, скованные «ложной правдой», как разбойник-жагунсо Риобалдо в «Тропах» или забросивший мирную жизнь в поисках своего врага Касьяно Гомес в новелле «Поединок», они уже не могут изменить судьбу. Кодекс поведения «настоящих мужчин» велит им свершить акт мести, упуская при этом истинное счастье — «быть добрым», милосердным. Мечь здесь воспринимается персонажами как «злая судьба», как некая роковая участь-беда из народных песен. Но для реализации этой мести нужно сделать свой, человеческий выбор, продать душу дьяволу, как Риобалдо, страшной ценой искушая, купить руку наемного убийцы, как Касьяно Гомес. Этот персонаж из «Поединка» совершает еще более тяжкий грех — на плечи невинного Антонио перекладывает свой дьявольский жребий. Смерть неумолимо кладет конец испытаниям совести героев, чередой их искушений и искуплений, но в смертный час эти бразильские фаусты из сертана судимы по законам высшей народной мудрости: «быть добрым приятнее, чем вершить зло», а «дьявола нет, есть только человек человеческий!». Конечная правда, к которой стремились персонажи Гимараэна Розы, всегда явственна для его читателей: недостаточно увидеть, почувствовать вдалеке идеал — важно понять, почему до него не приходишь.

Может, пожалуй, сложится впечатление, что многие темы, образы и художественные решения в латиноамериканской прозе время от времени повторяются. Но это переключки звучат по-новому на разных этапах обретения исторического и культурного опыта — своего и всемирного.

Именно такой полувековой опыт понадобился, чтобы, отделяя «игроков» Арльта от «играющего человека» позднего Кортасара, раскрыть весь диапазон возможностей бунтующего человека и показать опасности на его пути. Не одно десятилетие понадобилось, чтобы после первых обращений романа к стихии фольклора стало возможным такое погружение в мифотворящее сознание, которым мы обязаны Карпентьеру и Астуриасу.

И, конечно же, понадобилась немалая временная дистанция, осмысление национальных и универсальных явлений и процессов, чтобы разрабатывать извечные и большие латиноамериканские темы в новой, неожиданной тональности — смеховой. Романы 70-х гг. — «Превратности метода» Карпентьера и «Осень Патриарха» Маркеса не могли быть созданы именно в этом ключе, не появилась потребность в новом осмыслении феномена, показанного Астуриасом в «Сеньоре Президенте». И Варгас Льюса вряд ли в этом, смеховом, ключе создал бы своего «Капитана Панталеона», если до этого не было бы его жестоких страниц об армии в «Городе и псах». И игровое моделирование идеальной герильи у Кортасара в «Книге Мануэля» — новая тональность, возможная уже после приподнято-романтического ее восприятия в «Воссоединении».

Видимо, такое возвращение на круги своя закономерно. На каждом новом витке латиноамериканского литературного процесса оно несет новые открытия. Особенно богатую почву для наблюдений и сравнений дает материал исторический. Благодаря мастерам нового латиноамериканского романа история в этой литературе впервые перестает делиться на местную, экзотическую и большую, всеобщую. Теперь это единая история человечества; в центре писательского внимания вновь и вновь оказывается сильная личность — вершитель истории, и маленький человек — ее материал. Все новые и новые ракурсы художественного анализа их судеб встречаем мы у Варгаса Льюсы, Хуана Рульфо, Карпентьера и, конечно же, у Маркеса. Полковник Буэндия, Патриарх, старый господин Президент... В 1990 г. вышел его роман «Генерал в своем лабиринте» и к галерее этих образов прибавился еще один — образ легендарного Освободителя, Симона Боливара. Как и в случае с карпентьеровским образом Колумба, сразу последовали сетования на то, что образ героя снижен. Маркес явно ставил перед собой более значительную художественную задачу, нежели демифологизация героя.

Его, как и Карпентьера в «Арфе и тени», скорее, увлекла возможность оценки с дистанции. Размышление о «моральных истоках», этическом климате эпохи войн за Независимость стало открытием противоречий, колебаний, неизбежного одиночества вершителя власти и неизбежной крови, которой оплачено движение истории вперед. Обращение к этому периоду латиноамериканской действительности — своеобразный ответ Маркеса создателям романов о Конкисте, о бурях XVIII века: у каждой переломной эпохи свой импульс свободолюбия, своя база для самоутверждения индивида, и, неизбежно, своя оборотная сторона этого самоутверждения.

Эти размышления латиноамериканских писателей, характерные для 80—90-х годов, сохраняя преемственность с философскими раздумьями «Царства земного» и «Века Просвещения», теперь явственно пронизаны опытом нашего общего, идущего к концу, XX века, соотносятся и соразмеряются с этим опытом.

Путь от определения «национальной души» проделан огромный, и, в поисках синтеза, гармонии для деятельной «души человеческой» национальный материал берется теперь, чтобы подвести общий для всех итог столетия.

Литература

Амаду Ж. Дона Флора и ее два мужа.
Борхес Х.Л. Рассказы.
Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества.
Карпентьер А. Век Просвещения.
Кортасар Х. Выигрыши.
Фуэнтес К. Смерть Артемио Круса.

Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.
Кутейщикова В. Н., Осват Л. С. Новый латиноамериканский роман М., 1983.
Мамонтов С. П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки. М., 1983.
Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976.

Именной указатель

- Адамов А. — 396—397, 398
Адамс Г. — 315—316, 323
Айх Г. — 442—443
Алегрия С. — 382, 529
Амаду Ж. — 384—385, 551—552
Андерсен Ш. — 323—324, 342, 348, 365
Андерш А. — 431, 462
Андрич И. — 20
Ануй Ж. — 133
Апдайк Дж. — 504, 505—506
Апиц Б. — 455
Аполлинер Г. — 79—82, 87, 90, 92—93, 101, 379, 390
Арагон Л. — 89, 90—93, 125—126, 387—388, 390
Арендт Э. — 422, 441
Арлыт Р. — 518—520, 521, 553
Арп Г. — 89
Арто А. — 482, 484
Астуриас М.А. — 528—531, 546, 553
Асуэла М. — 377—378
- Базен Э. — 395—396, 411
Бальзак О. — 5—6, 13—14, 20, 67, 84, 97—99, 100, 104, 116, 117, 120, 124, 130, 278, 319, 320, 329, 468, 512, 539
Банвиль Т. — 69
Барбюс А. — 118, 205, 353, 390
Барлах Э. — 191
Барнз Дж. — 481
Баррес Ш. — 8
Барт Дж. — 509—511
Барт Р. — 407—409, 410
Баргельм Дж. — 512
Бастос А.Т. — 529, 545
Батлер С. — 274—275
Бек А. — 46
Беккет С. — 400
Беллоу С. — 501—502
Бенн Г. — 175, 190—191, 443—446
Беннет А. — 277—278
- Бергсон А. — 117, 170, 183, 341, 357
Берроуз У. — 499
Бетховен Л. — 108—109, 112, 155, 202, 510
Бехер И.Р. — 184, 186, 189, 192, 422, 439, 444—445, 453
Бёльль Г. — 432—438, 443, 447—448, 462
Блок А. — 9, 63, 167, 178, 184
Бобровский И. — 457—458
Бодлер Ш. — 7, 69, 72, 76, 149, 184, 303, 314, 333, 336
Болдуин Дж. — 493
Болт Р. — 482
Бонд Э. — 482, 484—485, 487
Борхерт В. — 425—426, 438, 448
Борхес Х.Л. — 370, 375—377, 510, 518, 520, 522—524, 533, 540
Брандес Г. — 26, 32, 45, 54, 317
Браун Ф. — 424, 453
Бредель В. — 422—423, 439—440
Брентон Х. — 482, 487, 489
Бретон А. — 12, 87, 89—96, 524
Брехт Б. — 13—15, 39, 44, 67, 146, 178, 181, 193, 196, 215—229, 360, 396—397, 399, 422, 439, 446, 453, 454, 483, 484, 487
Бройн Г. — 424, 458, 461
Брох Г. — 15—16, 175, 195, 261
Брукнер А. — 474—475
Брукс В.В. — 314, 316—317
Брюсов В. — 85
Булгаков М. — 195, 337
Бьёрнсон Б. — 24, 26, 28, 34—36, 65—66
Бютор М. — 409—410
- Вагнер Р. — 282, 303, 336
Вайнер Т.Э. — 422
Вайскопф Ф.К. — 439
Вайс П. — 454
Валери П. — 8, 238, 524
Вальзер М. — 450—452, 462

- Варгас Льюса М. — 548—551, 553
 Вассерман Я. — 168, 172
 Ведекинд Ф. — 177—181
 Веллерсхоф Д. — 463—464
 Верлен П. — 68—79, 82—83, 184, 303, 349, 486
 Веркор — 393—395
 Верфель Ф. — 189, 220
 Верхарн Э. — 5, 9, 82—87, 101, 189
 Вилар Ж. — 396
 Витгенштейн Л. — 196, 516
 Во И. — 309—311, 473
 Вольф К. — 424, 457—461
 Вольф Ф. — 422, 453
 Воннегут К. — 506—507
 Вулф В. — 271, 283—286, 290—296, 306, 310, 474
 Вулф Т. — 195, 197, 314, 357, 361, 491, 512

 Газенклевер В. — 191—192, 220
 Гайслер К. — 438
 Гальдос П. — 5
 Гальвес М. — 375—376
 Гальегос Р. — 380—381, 537
 Гамсун К. — 24, 34—39, 65—66
 Гарднер Дж. — 501, 508, 515—516
 Гари Р. (Ажар Э.) — 392—393
 Гарленд Х. — 318
 Гарсиа Лорка Ф. — 95, 149
 Гарсиа Маркес Г. — 14, 21, 538, 542—548, 553—554
 Гауптман Г. — 5—6, 9, 24, 34, 52—57, 65—66, 170—172, 174, 177—178, 188, 297, 317
 Геймс Г. — 184—189, 424
 Георге С. — 171—172, 176—177, 184
 Гессе Г. — 15, 172, 175, 177, 195—198, 203—211, 214, 241, 337, 362, 364, 524
 Геринг Р. — 189
 Гёте И. — 196, 198, 199, 203—204, 227, 261, 263—264, 418
 Гильен Н. — 379
 Гимараэнс Роза Ж. — 386, 552
 Гинзберг А. — 497
 Гиссинг Дж. — 270, 272—273, 275
 Глезер Э. — 211
 Голдинг У. — 309, 470—471, 479—480
 Голсуорси Дж. — 5—6, 304—306, 309, 312, 385
 Гонкуры Ж.Э. — 46, 70
 Горький М. — 38
 Готье Т. — 233
 Гофмансталь Г. — 173, 176
 Грасс Г. — 446—450, 462

 Грейс С. — 488
 Грин Г. — 307, 309, 467—470, 471, 478, 482
 Гуиральдес Р. — 374
 Гусман М.Л. — 378
 Гуссерль Э. — 139—140, 170, 183
 Гюго В. — 67, 69, 72—73, 76, 83—84, 86, 100, 109
 Гюйсманс Ж.-К. — 7, 68

 Дали С. — 11, 95—96, 154
 Дарвин Ч. — 5, 30, 53, 268, 274, 315
 Дарио Р. — 151, 546, 550
 Даундей М. — 174
 Деспестр Р. — 96
 Деррида Ж. — 19, 410
 Дёблин А. — 184, 195—196, 198—199, 208—212, 214
 Джеймс Г. — 6, 270, 283, 315, 329—331, 337, 340—341, 346—347
 Джойс Дж. — 11, 15—16, 274, 283—286, 296—302, 309—310, 323, 336, 348, 350, 357, 360, 362, 364, 366—368, 438, 480, 526
 Дикинсон Э. — 339
 Додерер Х. — 14, 198, 232
 Доктору Э.Л. — 22, 516—517
 Доржелс Р. — 390
 Дос Пассос Дж. — 14, 144, 209, 314, 322, 343, 357—360, 491—492
 Достоевский Ф.М. — 6, 9, 35, 90, 117, 127—128, 130—133, 135, 137, 142, 170, 198—199, 231, 244, 272—273, 279, 283, 356, 369, 385, 401, 405, 488
 Драйзер Т. — 5, 314—315, 317—323, 326—327, 342, 345, 356
 Дрюон М. — 395
 Дрэббл М. — 474
 Дюжарден Э. — 115
 Дюрренматт Ф. — 21

 Жакоб М. — 379
 Жене Ж. — 148
 Жид А. — 78, 120—121, 125, 127—130, 135, 142, 145

 Зегерс А. — 422—423, 439—440, 456—457
 Золя Э. — 5, 9, 24, 46, 53, 65, 97—102, 104, 126, 269, 271, 315, 318, 319—321, 328, 375, 390

 Ибсен Х. — 5—6, 24—34, 35—37, 39—42, 44, 47, 51—54, 56—57, 59, 65—66, 120, 174, 282, 297, 314, 317, 325

- Ивашкевич Я. — 201
 Икаса Х. — 381—382, 529
 Ионеско Э. — 398—400
- Йейтс У.Б. — 279, 281—282, 297, 302, 332
 Йонсон У. — 451, 463
- Жазак Г. — 423, 427—428, 431
 Кайзер Г. — 190—191, 193—194, 220
 Каммингс Э.Э. — 337, 343
 Камю А. — 10, 12, 22, 127, 133—139, 142, 145, 344, 353, 393, 491, 509, 522
 Кант Г. — 458, 460
 Капоте Т. — 513
 Карпентьер А. — 95—96, 379—380, 385, 528, 530—537, 545, 551, 553, 554
 Катид М.Л. — 445
 Карриего Э. — 375
 Кафка Ф. — 10, 21, 240—251
 Кейроль Ж. — 418
 Келлерман Б. — 172, 211, 440
 Керуак Дж. — 496—498
 Кестен Г. — 209, 213
 Кестнер Э. — 209, 213
 Кёппен В. — 437—438
 Киплинг Р. — 271, 315, 344, 347
 Кирога О. — 374, 385, 523—524
 Кламель Б. — 411
 Клаудиус Э. — 439
 Клодель П. — 8, 78
 Конан-Дойль А. — 271
 Конрад Дж. — 275—278, 283, 315, 318, 321, 344, 346—348, 366
 Кортасар Х. — 523—528, 545, 553
 Крейн С. — 318
 Крейн Х. — 314, 337, 359
 Крестева Ю. — 409
 Кунья Э. — 385
- Лану А. — 390, 411
 Ласкер-Шюлер Э. — 184—185
 Леви Б.-А. — 413—414
 Леклезю Ж.-М.-Г. — 415—417
 Леконт де Лиль Ш. — 69, 233
 Леман В. — 423, 442
 Лене П. — 419—420
 Ленц З. — 462
 Лёрке О. — 423, 442
 Лодж Д. — 479
 Лондон Дж. — 9, 319
 Лотреамон — 94
 Лоуренс Д.Г. — 284, 286—290, 308, 323
 Лоуэлл Р. 514—515
 Лукач Г. — 13
- Льюис С. — 313—314, 322—323
- Магрит Р. — 94
 Макюэн А. — 480—481
 Малларме С. — 57, 68—69, 71, 76—79, 81—83, 148, 184, 238, 334, 369
 Мальеа Э. — 520—521
 Мальро А. — 117, 130—133, 355, 393
 Манн Г. — 5—6, 13, 99, 168—170, 188, 204, 212—213, 214, 423, 461
 Манн К. — 213
 Манн Т. — 4, 6, 14—16, 44, 51—52, 56, 169—170, 173—175, 179, 188, 194—204, 208—209, 214, 257—258, 261, 263—264, 350, 367, 423, 438, 460—461
 Марк Ф. — 183, 187, 188
 Мартен дю Гар Р. — 119—124, 126, 129
 Маурер Г. — 445
 Мах Э. — 170, 196
 Мачадо А. — 150—151
 Менкен Г. — 317—318
 Мейлер Н. — 356, 490—492, 502, 513—514
 Мердок А. — 471—472, 473
 Мередит Д. — 268—269
 Мерль Р. — 391—392, 411
 Метерлинк М. — 24, 34, 51, 57—65, 66, 82, 164, 174, 177
 Миллер А. — 494
 Минач В. — 20
 Мирбо О. — 57
 Миро Х. — 95
 Модigliano П. — 412—413
 Момберт А. — 174
 Молассан Г. — 98
 Моргенштерн Х. — 180—181
 Морес Ж. — 68, 69
 Мориак Ф. — 117
 Моррас Ш. — 8, 332
 Моррис У. — 9
 Моррисон Т. — 517—518
 Музиль Р. — 15, 195—196, 198, 211, 251—260
 Мур Д.О. — 270, 272—274, 297
 Мюллер Х. — 424, 453
- Неруда П. — 529
 Николз П. — 482, 488—489
 Нимье Р. — 398
 Ницше Ф. — 4—6, 15, 19, 32—33, 36, 68, 112, 132—133, 137, 143, 169—170, 172, 175, 177, 194, 202, 255, 279, 314, 317, 325, 326, 336, 529
 Нолль Д. — 455

- Норрис Ф. — 315, 318, 356
 Носсаk Г.Э. — 428—431, 463
- О**
 Оден У.Х. — 355
 Олбиг Э. — 499—500
 Олдингтон Р. — 302, 343
 Онетти Х.К. — 521—522, 524, 526, 538
 О'Нил Ю. — 51, 314, 324, 342
 Ортега-и-Гассет Х. — 520
 Осборн Дж. — 482—484
 Оруэлл Дж. — 307, 355
- П**
 Пас О. — 96, 537
 Паунд Э. — 287—283, 297, 314, 331, 337—338, 348, 366
 Перек Ж. — 418—419
 Петерсен Я. — 430
 Плат С. — 514
 Пикассо П. — 79, 82, 237, 283
 Пинтер Г. — 482, 487
 Пинчон Т. — 54
 Пливе Т. — 439
 По Э. — 76, 316, 524
 Поуэлл Э. — 310—312
 Превр Ж. — 390
 Пристли Д.Б. — 312, 465
 Пруст М. — 11, 67, 113—117, 120, 125, 126, 129, 140, 291, 295, 310, 330, 341, 364, 406
- Р**
 Райт Р. — 356, 491
 Рамос Г. — 385—386
 Реверди П. — 90
 Регу Ж.-Л. — 383—384
 Рейес А. — 539
 Ремарк Э.М. — 205, 214, 343, 423
 Рембо А. — 68—79, 82—83, 91, 94, 121, 129, 184, 186, 394, 486
 Ренн Л. — 211, 422, 439
 Ривера Х.Э. — 380—381
 Рильке Р.М. — 85, 229, 445
 Рихтер Г.В. — 427, 431, 433
 Ричардсон Д. — 291, 499
 Роб-Грийе А. — 12, 401, 403—406, 408, 419, 527
 Роден О. — 232—233, 367
 Роллан Р. — 6, 9, 13, 107—113, 115, 118—120, 122, 124, 125—126, 228, 396
 Ромен Ж. — 124—125
 Рот И. — 196
 Рубинер Л. — 186, 189—190, 193
 Рульфo X. — 537—538, 543, 546, 553
- С**
 Сабатье Р. — 414
 Саган Ф. — 393, 398, 414
 Саймон А. — 279, 281, 302
 Сандгрен Ф. — 379, 383
 Саррeн Л. — 401—405, 408
 Сартр Ж.-П. — 10—12, 15, 22, 127, 138—149, 353, 360, 387, 392, 399, 401, 403, 410, 471, 491, 509, 522
 Свифт Г. — 478
 Сезер Э. — 96
 Селин Л.Ф. — 398
 Сен-Жон Перс — 389
 Сент-Бёв Ш. — 113, 116
 Сент-Экзюпери А. — 13
 Симон К. — 401, 405—406
 Симпсон Н.Я. — 482
 Синклер Э. — 317
 Сноу Ч.П. — 466—467
 Соловьев В. — 9
 Соллерс Ф. — 407—409, 549
 Спарк М. — 473—474
 Спенсер Г. — 5, 268, 279, 315, 319—320
 Стайн Г. — 323, 342, 348, 350
 Стайрон У. — 356, 492—493, 503
 Станиславский К.С. — 5, 66, 220
 Стейнбек Дж. — 314, 322, 324, 324, 491, 492
 Стивенс Ч. — 314, 337
 Стивенсон Дж. — 270—271, 271, 319, 417
 Стоппард Т. — 487—488
 Стриндберг А. — 5, 24, 26, 34, 36, 54, 57, 65—66, 179, 325
 Супо Ф. — 89, 91
 Сэлинджер Д.Д. — 498
 Сэндберг К. — 314, 335
- Т**
 Твен М. — 315, 316, 356, 370
 Тейт А. — 314, 337
 Толкиен Д.Р. — 465
 Толлер Э. — 184, 190—192
 Толстой Л.Н. — 9, 13, 20, 43, 111—112, 119—120, 122, 122, 199, 231, 265, 269, 273, 353, 3401
 Тома Л. — 168
 Тракль Г. — 184—185, 187, 189
 Труайя А. — 395
 Тургенев И.С. — 9, 272—273, 3483
 Турнье М. — 417—418
 Тцара Т. — 88

Т. — 314, 340
О. — 7, 279—281, 284, 330,
—347
— 422, 439
К. — 471—473
с Т. — 494—495
У. — 189, 314, 338, 356—357, 363
ю М. — 150, 520
р. — 191—192
Р.П. — 314, 318, 322, 342
Г. — 9, 272, 307, 315

а Г. — 210, 214, 439—440
М. — 150
Дж. — 471, 475—478, 480
ангер Л. — 195, 210—211, 214—

ералд Ф.С. — 314, 318, 322, 331,
344—347, 491
р Г. — 5, 9, 72, 98, 108, 120,
—149, 269, 271, 273—274, 315,
—331, 364, 366, 491
ер У. — 195, 197, 314, 324, 326,
341, 343, 357, 492, 493, 543
е Т. — 168
р Э.М. — 290, 306—307, 310
Б. — 214
Л. — 190
А. — 5—6, 9, 89, 102—107, 109,
128, 340
З. — 15, 89, 95, 170, 206, 237, 255,
291, 314, 323, 325, 356, 454
р Дж. — 284, 287, 303, 336
Р. — 314, 338—340
с К. — 537, 539—543
Ф. — 424, 456

гер М. — 139—140, 219—220, 403
С. — 462
Г. — 424, 453
О. — 307—308
Т. — 269—270, 277, 322
Г. — 455
Дж. — 507—509
гуэй Э. — 15, 199, 205, 314, 324,
337, 342, 343—355, 357, 491, 498
н С. — 445
р. — 474
П. — 173
схаймер В. — 446, 463
с Х.Р. — 150—151
А. — 170
Ц. — 54

Хоуэллс У.Д. — 317, 318
Хохут Р. — 454
Хух Р. — 172—173
Хьеллс А. — 34—35
Хьеллс К. — 482, 485—486

Цвейг А. — 205, 422, 440, 454—455
Цвейг С. — 198, 206, 214
Целан П. — 445

Чанек К. — 195
Чехов А.П. — 9, 34, 43, 120, 283, 483, 488,
504
Чивер Дж. — 504—505

Шаллюк П. — 438
Шар Р. — 93, 388
Шаукаль Р. — 198
Шекспир У. — 27, 42, 58, 59, 109,
167, 217, 224, 282, 300, 337, 367, 396,
400, 472, 487, 488, 489
Шеффер П. — 483, 484
Шлаф И. — 170, 174
Шмидт А. — 444
Шницлер А. — 198
Шольц В. — 174—175
Шопенгауэр А. — 15, 197
Шоу Б. — 5—6, 24, 27—29, 34, 39—44,
65—66, 268, 282, 317, 320, 489
Шпенглер О. — 175, 194
Штадлер Э. — 184, 186, 189
Штернгейм К. — 178, 180—181
Штритматтер Э. — 424, 455—456, 461
Шульц М.В. — 455

Экرويد П. — 479
Эллисон Р. — 495—496
Элиот Дж. — 120, 268—270, 272, 329
Элиот Т.С. — 8, 282—285, 302—304, 309,
314, 331—337, 340, 342, 350, 354
Элюар П. — 89, 93—95, 388
Эммануель П. — 389
Эрнандес Х. — 373, 376
Энценбергер Т.М. — 446
Эредиа Ж. — 233
Эриа Ф. — 395
Эрнст П. — 174—175

Юнг Г.К. — 206, 291, 356
Юнгер Э. — 444

Янн Г.Х. — 211
Ясперс К. — 219, 220

ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

ISBN 5-06-004595-1



9 785060 045956

