



Идеологическая борьба и современная культура Запада



«НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт
мировой литературы
им. А.М. Горького

Идеологическая борьба и современная культура Запада

Ответственный редактор
доктор филологических наук
И. В. МЛЕЧИНА



Москва «НАУКА» 1988

Авторы:

И. В. МЛЕЧИНА, С. И. БЭЛЗА, Т. В. БАЛАШОВА,
А. П. САРУХАНЫАН, Е. Ю. САПРЫКИНА, В. А. РЯПОЛОВА,
Д. М. УРНОВ, А. С. МУЛЯРЧИК, А. М. ЗВЕРЕВ,
Н. А. АНАСТАСЬЕВ, А. М. ШЕМЯКИН, Т. Б. ПРОСКУРНИКОВА,
В. И. БОРЩУКОВ

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук Т. В. БАЛАШОВА,
кандидат филологических наук С. И. БЭЛЗА,
доктор филологических наук И. В. МЛЕЧИНА

Рецензенты:

кандидат филологических наук А. И. ЧАГИН,
кандидат искусствоведения А. А. КАРЯГИН

Идеологическая борьба и современная культура Запада.—

И29 М.: Наука, 1988.— 295 с.

ISBN 5—02—011401—4.

Труд содержит научный анализ идеологических процессов в сфере литературы и, шире, культуры стран Запада 70 — начала 80-х годов. На конкретном материале в томе рассматривается противоборство идей вокруг ключевых проблем современности. Под этим углом зрения ставится вопрос о трактовке принципиальных этических и идейно-эстетических категорий, о выборе ценностных ориентиров, об отношении к классическому наследию, о концепциях исторического прогресса, об осмыслении уроков второй мировой войны, опыта национально-освободительных движений и т. д.

Для литературоведов, культурологов, историков.

И $\frac{4901000000-224}{042(02)-88}$ 336—88—IV

ББК 83.3(0)

ISBN 5—02—011401—4

© Издательство «Наука», 1988

Введение

Панорама мирового развития 80-х годов сложна и многообразна. Этот период ознаменовался противоречивыми, неоднозначными процессами, серьезными сдвигами во всех сферах жизни — экономической, социально-политической, идеологической. Важнейшей чертой современности становится, как было отмечено в материалах XXVII съезда КПСС, растущая взаимозависимость всех государств мирового сообщества. Складывающийся в борьбе противоположностей сегодняшний мир характеризуется динамизмом и взаимосвязанностью. Это полный противоборствующих тенденций, напряженный, но во многом целостный мир¹.

Другая его очевидная реальность, как подчеркивается в книге М. С. Горбачева «Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира», — возникновение и обострение глобальных проблем, которые приобретают «жизненное значение для судеб цивилизации»². Речь идет о кризисном состоянии в сфере экологии, о системах жизнеобеспечения на планете, о голоде и нищете в обширных регионах земного шара, об угрожающих человечеству старых и новых болезнях. Необходимость объединения усилий во имя преодоления опасностей становится императивом эпохи.

Особую остроту на исходе нашего столетия приобретают проблемы, угрожающие не просто позитивному развитию, но и самому существованию человеческого рода. Никогда прежде вопросы войны и мира не были столь очевидно связаны с будущим цивилизации, с возможностью сохранения жизни на земле. Вот почему человечество вздохнуло с облегчением, когда в декабре 1987 г. был подписан поистине исторический советско-американский договор о ликвидации ядерных ракет средней и меньшей дальности.

Несомненно, что эти особенности положения в мире накладывают заметный отпечаток на весь комплекс идеологических процессов современности, в том числе в сфере культуры. В условиях обострившихся глобальных противоречий усиливается внутрисполитическая дифференциация в капиталистических странах, все более явственно проявляется размежевание во взглядах на будущее, в подходе к проблемам войны и мира среди интеллигенции, деятелей искусства и литературы Запада.

Весь противоречивый комплекс вопросов, связанных с предотвращением ядерной катастрофы и перспективами цивилизации, с духовным и нравственным состоянием человечества, путя-

ми его развития и совершенствования, становится решающим идеологическим водоразделом в сфере культуры капиталистических стран. Современная научная, философская, общественная мысль на Западе демонстрирует широчайший спектр позиций — от алармистских и технофобных, антирационалистических и антипросветительских, от полного безверия, фатализма, социального пессимизма до марксистского понимания исторического процесса и характера современной эпохи. Серьезные расхождения вызывает вопрос о способах преодоления тупиковых ситуаций мирового развития, о путях решения проблем, рождаемых несоответствием между уровнем развития науки и техники, с одной стороны, общества и человека — с другой.

Многие рецепты предотвращения планетарной трагедии, предлагаемые западной литературой, основаны исключительно на совершенствовании морали и потому носят характер утопический. Однако важность подобной постановки вопроса, ее гуманистическая направленность неоспоримы: самосохранение человечества во многом зависит от выбора ценностных ориентиров.

Глобальные проблемы и основные противоречия современности, прежде всего вопрос о сохранении мира, оказываясь в главном фокусе общественных интересов, наиболее заметно влияют на умонастроения, позиции и деятельность творческой интеллигенции Запада. Естественно, что в этих условиях особенно остро встает вопрос об общественной функции литературы и искусства: быть ли им фактором индивидуального и коллективного самоосмысления, межнационального и межчеловеческого общения, стимулятором взаимопонимания — или орудием «психологической войны», духовным подспорьем реакции; служить ли совершенствованию человеческого рода, его духовному обогащению — или содействовать политике конфронтации, милитаризма и насилия, идеям шовинизма и расового превосходства. Не меньшую значимость обретает и сама постановка вопроса о возможностях духовной культуры, ее способности воздействовать на состояние современного мира.

Может или не может литература улучшить мир? Давний вопрос, вокруг которого не раз вспыхивали ожесточенные дискуссии, разворачивались острые идеологические баталии. Как и прежде, сегодня нет недостатка в голосах, напоминающих, что литература всегда стремилась предостеречь человечество, но ей это оказывалось не под силу. И в самом деле, история, в том числе история XX столетия, не слишком располагает к оптимистическим выводам на этот счет. И все же сегодня, еще более настойчиво, чем когда бы то ни было, художники-гуманисты отказываются понимать войну, голод, угнетение, разрушение природной среды, неисчислимые социальные язвы, от которых страдает человечество, как неотвратимое метафизическое зло, с которым бессмысленно бороться. Они не склонны фаталистически считать писательское слово беспомощным, признавать пресловутый тезис о «бессилии духа».

История литературы нашего столетия есть и история яростной борьбы писательского слова против милитаризма и фашизма, в защиту жизни, свободы и достоинства человека. И сегодня многие крупнейшие художники разделяют убеждение, что литература, даже не обладая возможностью непосредственно влиять на события в мире, может тем не менее оказывать позитивное духовное воздействие, способствуя пробуждению коллективной совести, вытеснению опасных, нацеленных на конфронтацию стереотипов мышления, давать позитивные ценностные ориентиры.

Стремление к сохранению мира, к созданию условий, достойных человека, сближает сегодня писателей, деятелей культуры разных регионов и разных убеждений. Основой их общности становится желание спасти гуманистические и культурные ценности, вне которых не может полноценно развиваться человечество, предотвратить дальнейшее ухудшение нравственного климата, распад человеческих связей. Поиск путей к миру без войн, расширение зон доверия является сегодня важнейшим фактором межнационального культурного общения и творческого взаимодействия.

Борьба за мир была и остается борьбой в защиту культуры, в защиту поэзии, если воспользоваться известной формулой Иоганнеса Р. Бехера. В антивоенном движении, ставшем влиятельной силой современности, активно участвуют многие выдающиеся писатели и деятели искусства. Достаточно упомянуть международные писательские форумы последнего десятилетия в Софии, Берлине, Западном Берлине, Кёльне, Гааге, чтобы вызвать в памяти многочисленные имена литераторов разных стран, выступающих против войны, продолжающих боевые традиции писательского антивоенного и антифашистского движения 30-х годов.

Литература и искусство, отмечалось в ответе М. С. Горбачева на вопрос организаторов VI Софийской международной встречи писателей, могут сделать очень многое, «и главное — помогать созданию такой нравственной атмосферы, когда гонка вооружений, раздувание военного психоза будут считаться преступлением против самого права людей на жизнь»³. Постоятельной задачей, долгом деятелей искусства является, отмечалось далее, сохранение непреходящих ценностей прошлого, защита культуры от оскудения, на которое ее обрекают торгашество, культ насилия, расизм и человеконенавистничество; средствами искусства необходимо утверждать дух мира и дружбы. Об этой важнейшей общественной функции литературы со всей ясностью говорилось и во время встречи Генерального секретаря ЦК КПСС с группой деятелей мировой культуры, собравшихся в октябре 1986 г. по приглашению Чингиза Айтматова на «Иссык-кульский форум», и в заявлении его участников. Подчеркивалась мысль о том, что духовная энергия деятелей культуры, их авторитет могут способствовать выработке нового мышления, закреплению важнейшей, высказанной еще в начале века В. И. Лениным мысли о при-

оритете общечеловеческих ценностей над задачами того или иного класса⁴.

О роли культуры в защите человечества и общечеловеческих ценностей, о преодолении опасных стереотипов и догм, унаследованных от безвозвратно ушедшего прошлого, о формировании нового мышления как ключевой задачи современности шла речь и на Московском международном форуме «За безъядерный мир, за выживание человечества»⁵ (1987).

Потребность в новом мышлении, основанном на идее всеобщей безопасности и надежного мира, на приоритете интересов человеческого сообщества, становится все более очевидной. Однако это новое политическое мышление в глобальном масштабе лишь начинает пробивать себе дорогу. Первая половина 80-х годов отличалась нарастающей напряженностью в международных отношениях, усилением гонки вооружений, развертыванием новых военных программ. В этой обстановке углублялось внутреннее размежевание в политической и духовной сфере капиталистических стран, выражавшееся, с одной стороны, в росте реакционных, в том числе неоконсервативных настроений, в усилении антикоммунистической пропаганды, с другой — в активизации последовательно демократических сил, в поисках новых, мирных решений глобальных проблем, в мощном антивоенном протесте.

Собственно, поворот к идеологии неоконсерватизма обозначился еще в первой половине 70-х годов, когда западные критики заговорили о конце «эры политизации» и «интеллектуального бунта» как определяющем факторе культурной жизни. Усиление кризисных процессов в политическом механизме буржуазного государства, тупиковая ситуация, в которой оказались различные формы современного буржуазного либерализма, способствовали распространению неоконсервативных идей. В 1974 г. в Баварской Академии изящных искусств в Мюнхене состоялся конгресс под названием «Смена тенденций?». Суть этой формулы, тогда еще сопровождавшейся вопросительным знаком, изложил один реакционный критик в сочинении, изданном в том же году в Штутгарте: «Ветер переменился. Соскальзывание мира влево, казавшееся неудержимым, кончилось. Перед консервативными силами открылись возможности, о которых они еще год назад не смели мечтать...»⁶.

В последующие годы реакционные круги приложили немало усилий, чтобы вопросительный знак, выдававший некоторую неуверенность устроителей мюнхенского конгресса, оказался лишним. Уже в конце 70-х годов явно обнаруживает себя стремление неоконсервативных кругов добиться влияния на все сферы социальной и духовной жизни Запада.

Одним из важнейших аспектов деятельности неоконсерваторов в сфере культурной политики стала активная дискредитация оппозиционного искусства, выразившаяся в попытках поставить знак равенства между «контркультурой» и терроризмом. Травля прогрессивных деятелей культуры все заметнее сопровождалась про-

пагандой разного рода теорий, призванных способствовать укреплению «закона и порядка», служить «нравственному обоснованию» капитализма и стабилизации его традиционных «устоев» и «ценностей»⁷. Прогрессивная интеллигенция предстает в неоконсервативной трактовке как воплощение зла, многих известных писателей, художников то обвиняют в симпатиях к терроризму, то объявляют «агентами красных». Усилия реакции направлены, таким образом, на то, чтобы запугать и изолировать демократически настроенных литераторов, журналистов, деятелей театра и кино, вызвать к ним ненависть, представить их как врагов «свободного мира».

Прогрессивные и либеральные деятели культуры ФРГ уже на рубеже 70—80-х годов с тревогой отмечали, что в этой стране стало возможным то, что считалось невозможным на протяжении предшествующих полутора десятилетий. Интеллектуальный спор стал заменяться регламентацией, оскорблениями и подозрительностью, все ощутимее становилась атмосфера враждебности к интеллигенции, знакомая по 50-м годам — времени крайнего конфликта между «духом и властью», символом которого явилось выступление канцлера Эрхарда, обозвавшего прогрессивных писателей «шавками» и «невеждами». Как бы продолжая эту бесславную традицию, Ф. Й. Штраус, баварский премьер-министр и лидер ХСС, призывал положить конец «революционному перевороту» в сфере культуры и «снова научиться вести борьбу за ценности западного мира». Высказываясь о состоянии музыкального театра и оперного искусства в ФРГ, он, как сообщалось в газете «Франкфуртер рундшау», выступил с филиппикой против всего, что казалось ему «революционным, ненормальным, враждебным»; высказывания такого рода, пронизанные неприязнью к «левым», сплелись в «букет, пригодный для длительного ведения избирательных кампаний»⁸.

Все заметнее в эти годы дает о себе знать грубое давление на критически мыслящих редакторов и журналистов, работающих в прессе, на радио и телевидении. От них требуют следования жестким нормам, смысл которых в том, чтобы выхолостить и исказить социальное содержание теле- и радиопередач, лишить их политической остроты. «Всюду в редакциях процветает запугивание, — писал журнал „Шпигель“. — Неудобных тележурналистов систематически оттесняют, а непокорных заставляют умолкнуть»⁹. Важные политические проблемы, связанные с движением борцов за мир, с протестом против размещения американских ядерных ракет, с разрушением окружающей среды, с «компьютерной» слежкой за гражданами ФРГ и т. д., «отодвигаются в сторону», ибо противоречат интересам правящих кругов, политике боннской администрации. Сходные признания можно найти и в другом влиятельном еженедельнике — «Цайт», который сообщает о «новом расцвете слежки и ханжества», о «грязной охоте» на «духовных преступников»¹⁰. Подобный грубый нажим вызывает, как свидетельствует пресса, резкий протест среди прогрессивно

настроенных журналистов, протест, подтверждающий глубокие идеологические расхождения в культурной сфере капиталистических стран.

Одним из способов усовершенствования контроля над духовной жизнью, к которому стремятся неоконсервативные круги стран Запада, является дальнейшее усиление власти крупного капитала, приватизация культурных учреждений и системы образования. Это резко сокращает возможность участия прогрессивной общественности в формировании принципов культурной политики. Все, кого подозревают в «левизне», оттесняются от любых форм воздействия на выработку общих концепций и направлений культурной жизни. Тем значительнее роль прогрессивных издательств и органов печати, таких, например, как издательство «Паль Ругенштайн» и журнал «Кюрбискерн» (ФРГ), стремящихся активно воздействовать на общественные умонастроения в духе мира, антифашизма и антимилитаризма, формировать у читателей новое мышление, противостоящее идеологии конфронтации и антикоммунизма.

Важнейшим полем идеологических столкновений становятся вопросы, связанные с культурным наследием, духовной традицией, осмыслением истории. Совершенно очевидно, что современная ситуация в мире резко обострила интерес к вечным проблемам бытия — интерес, ставший мощным ускорителем творческого освоения самых разнообразных сторон культурного наследия прошлого. Освоение гуманистической культуры минувших времен оказывается для современного человека важным духовным подспорьем, противостоит угрозе нравственного оскудения. Выбор этических ориентиров, невозможный без опоры на нравственный опыт, накопленный человечеством, предстает в творчестве художников-гуманистов как важнейшая основа решения кардинальных вопросов нашего времени. На передний план отчетливо выходит проблема нравственного выбора, ответственных индивидуальных решений, их общественных последствий. Осмысление исторического опыта открывает перед литературой широкие возможности в плане реализации ее художественного и гуманистического потенциала. Особенно велика роль литературы социалистических стран с ее глубокой постановкой вопроса о значении духовных ценностей, с ее пристальным вниманием к творческому самоосуществлению личности, ее стремлением мобилизовать все то в культурном наследии, что отвечает сегодняшней роли литературы как стимулятора позитивных общественных процессов.

Но нельзя не видеть и другой тенденции — опасной идеализации тех явлений культуры прошлого, которые весьма далеки от прогрессивной традиции. Идеология неоконсерватизма пытается мобилизовать в своих целях те слои культурного наследия, использование которых позволяет найти дополнительные точки опоры для давления на общественность, для реакционного воздействия на умонастроения людей, для пропаганды самых реакционных концепций, внедряемых в общественное сознание под

видом борьбы за «традиционные ценности». Сюда относятся культ Ницше, который предстает как провозвестник новой системы духовных ценностей, соответствующих потребностям современного индивидуалистического сознания, и популяризация подновленных шпенглеровских предвидений, касающихся «заката» западной цивилизации, и различные формы неомальтузизма и др. Критика тупиков современного развития все чаще принимает форму отрицания классического европейского наследия, особенно просвещенческих традиций.

Подобный пересмотр культурного наследия стимулирует националистические, а нередко и откровенно шовинистические и правоэкстремистские настроения (и, в свою очередь, стимулируются ими). Пытаясь оживить дремучие, скомпрометированные историей догмы, публицисты правого толка, поддерживаемые и направляемые различными реакционными организациями и фондами (вроде «фонда Конрада Аденауэра» в ФРГ), призывают к «оздоровлению духовной жизни» Запада, включающему полную переоценку как духовной традиции, так и многих важных событий мировой и национальной истории.

В 1981 г. в ФРГ вышла антология «Непреходящее наследие. Альтернативы принципу равенства». Это сборник эссе, в котором участвуют теоретики неоконсерватизма из Франции, Швейцарии, Италии и ФРГ. Представители французской духовной элиты объединились здесь с «вечно вчерашними», как зовут в ФРГ сторонников идей реванша, старых и новых нацистов, тех, кто не сделал выводов из прошлого. Как и во многих программных документах неоконсерваторов, причиной всех кризисных ситуаций и неразрешимых противоречий объявляются марксистское учение о всеобщем равенстве и «нивелировка ценностей». Этот набор идей и составляет ядро тома, спрятанное в весьма респектабельной оболочке. Авторы более всего озабочены аргументацией в пользу главного тезиса — об обусловленном природой неравенстве людей, определяющем иерархические порядки в обществе. В томе осуществляются попытки обосновать борьбу против эгалитаризма, скомпрометировать либерально-демократическую и социалистическую традиции. Снова подхватывается и обыгрывается проникнутое национал-социалистским духом расовое учение, поставленное здесь на своеобразный «наднациональный» фундамент. Что касается излагаемых на страницах книги мыслей об искусстве и приводимых названий произведений живописи, то они, по словам рецензента «Цайт», могли бы быть взяты из каталога гитлеровских времен¹¹.

Националистическая подоплека многих неоконсервативных концепций, касающихся освоения традиции и осмысления истории, проявляется, в частности, в звучащих на страницах прессы ФРГ призывах вернуть «утраченное чувство национальной идентичности». За этой зыбкой формулой четко просматривается попытка разжечь — особенно среди молодежи — националистические настроения, против которых так отчаянно боролась на про-

тяжении всех послевоенных десятилетий гуманистическая литература этой страны. В произведениях Андерша, Бёлля, Кёппена, Грасса, Ленца, Хоххута сказано немало горьких и беспощадных слов, осуждающих националистическое высокомерие, от которого недалеко до притязаний на мировое господство и идеологии реваша.

Процесс «примирения немцев со своей историей»¹² находит выражение и в том, что пора фашизма рассматривается как время «устойчивых связей с традицией». Требуя «позитивного восприятия» недавнего прошлого, т. е. нацистского двенадцатилетия и развязанной фашизмом войны, правые теоретики и публицисты изображают Гитлера как национального лидера, хотя и совершившего тяжелые ошибки, но зато внесшего важный вклад в «оздоровление» народной жизни, как исторического деятеля, при котором царил порядок, как строителя дорог, давшего работу безработным, хранителя и патрона главных нравственных ценностей, в частности семейного очага. Не осмысленное полностью, не проанализированное прошлое предстает как стабильное «доброе старое время», окрашивается в постальгически розовые тона.

На этом фоне пышно вздымается так называемая «гитлеровская волна», усиленно культивируемая средствами массовой информации. Особой популярностью пользуются псевдонаучные труды, авторы которых в лупу рассматривают каждый жест и каждое слово нацистского фюрера. Обращает на себя внимание поразительный антиисторизм многих сочинений, претендующих на научное освещение самого феномена фашизма. Фюрер становится героем псевдонаучных и псевдодокументальных опусов, политических детективов и гротескно-фантастических зрелищ, притом не только в ФРГ, но и в других странах Запада.

На протяжении всех послевоенных десятилетий ведут публицистическую битву против «гитлеромании» многие видные писатели, философы, журналисты. Проблеме «непреодоленного прошлого», неистребленных корней фашизма в общественной и политической жизни ФРГ посвящены лучшие страницы прозы, поэзии, драматургии этой страны.

Култ Гитлера, сознательно создаваемый определенными кругами, рост неонацизма — явления одного порядка. Чем, как не общими усилиями неоконсервативных сил, накладывающими соответствующий отпечаток на весь духовный климат, можно объяснить такой факт культурной жизни ФРГ, как присуждение в 1982 г. одной из самых почетных литературных премий — премии Гёте — Эрнсту Юнгеру, писателю крайне консервативных убеждений, чье раннее творчество сыграло свою роль в духовной мобилизации целых поколений немцев на осуществление захватнических планов фашизма.

В этой ситуации из прошлого, в том числе и более отдаленного, извлекаются соответствующие «образцы для подражания», модели «ненарушенной», «здоровой» жизни, с помощью которых удобно контролировать и предотвращать социальные конфликты,

влиять на формирование молодежи, особенно тех ее слоев, которые лишены всяких социальных перспектив.

Поискам «национальной идентичности» в ФРГ, выливающимся в реабилитацию самых мрачных страниц недавней истории, близка по своему идеологическому содержанию волна «нового патриотизма», охватившая на рубеже 70—80-х годов Соединенные Штаты. И здесь и там «обретение национального самосознания» включает не критическое восприятие, а то и полное оправдание событий истории, считавшихся еще недавно национальным позором: в США — агрессии против народов Индокитая, в ФРГ — фашизма и развязанной им войны.

Лозунги нравственного возрождения, борьбы против «распродажи ценностей», за возврат «национальной идентичности», атака на демократическую общественность — все это становится выражением воинствующего антикоммунизма, сближающего неоконсервативные силы и «новых правых» ведущих капиталистических стран. Идея «смены ориентиров», «позитивного пересмотра» национальной истории прочно связана с усиленными попытками полной компрометации социализма.

Самое широкое распространение получил в конце 70-х — начале 80-х годов «миф о советской или коммунистической „угрозе“, назначение которого — оправдать гонку вооружений, собственную агрессивность»¹³. Политическим выражением роста антикоммунистических настроений стала позиция некоторой части американских правящих кругов, провозгласивших Советский Союз «империей зла». В высших эшелонах политического истеблишмента США заговорили о «борьбе с антихристом»; библейская символика была призвана придать антисоветской пропаганде некий «глубинный», «извечный» смысл. «Впервые в американской истории, — комментировал журнал „Ньюсвик“, — конец света стал предметом организованной кампании»¹⁴. Мифическими стереотипами — звездные войны, Советский Союз как «империя зла» — вскармливали у американцев «то самое представление об „образе врага“, которое добавляло к их новому патриотизму изрядную долю агрессивности»¹⁵, — замечал «Шпигель». Совершенно очевидно, что подобная реакция многих влиятельных органов прессы, которые никак нельзя причислить к «прокоммунистическим», говорит о значительном внутреннем противодействии различных общественных слоев Запада политике оголтелого, безудержного антисоветизма.

Тем более ожесточенными становились усилия, предпринимаемые реакцией с целью представить социализм «ошибкой истории». Особенно активную роль начинают играть в этот период разнообразные методы манипуляции общественным мнением, возрастает значимость средств массовой информации в распространении и закреплении антагонистических стереотипов, в насаждении «образа врага», воплощающего абсолютное зло.

В первой половине 80-х годов в США выходят романы и широко демонстрируются фильмы, в которых оправдание позор-

ной войны в Индокитае служит, с одной стороны, закреплению ценностных установок, отвергнутых американской общественностью на рубеже 60—70-х годов, с другой — мобилизации антикоммунистических настроений. Осуждаемая еще недавно агрессия во Вьетнаме нередко интерпретируется как «акт морального величия» Америки; ветераны вьетнамской войны становятся «положительными героями» телевизионных сериалов, фильмов, книг. Характерным примером может служить роман Е. М. Кордера «Охотник на оленей» (1978), экранизированный М. Чимино; под названием «Русская рулетка» этот фильм официально представлял кинематограф США на западноберлинском кинофестивале 1979 г. Повествуя о тяжелой участи американских военнопленных во Вьетнаме, роман и фильм всячески превозносили моральную доблесть, стойкость и мужество недавних солдат, а главное, их веру в Америку, которая и помогает им выстоять. Неоконсервативная направленность фильма, как и литературной первоосновы, очевидна; она прежде всего в прямом навязывании читателю и зрителю мысли о социальном, политическом и нравственном превосходстве США над остальным миром, в стремлении возродить в массовом сознании утраченные идеалы американского «фронта». В отличие от таких антивоенных лент, осуждающих американскую агрессию во Вьетнаме, как «Апокалипсис» (1979) Ф. Копполы, «Цельнометаллическая оболочка» (1987) С. Кубрика и многие другие, фильмы новой «патриотической волны» представляли участие в войне против народов Индокитае как высшую моральную доблесть, способствуя тем самым компрометации антивоенного движения.

Стихия антикоммунистических и милитаристских настроений ощутимо охватила американский кинематограф начала 80-х годов. «Десятки примитивных антикоммунистических лент были запущены в последнее время в США и принесли миллионы: кино на службе политики конфронтации, кино, погруженное в стихию национализма, которым Америка вознаграждает себя за позор Вьетнама и Тегерана»¹⁶, — писал «Шпигель». Фильм «Красный рассвет» (1984) режиссера Дж. Милиуса, который называет себя «дзен-фашистом», был охарактеризован прогрессивной западной критикой как «шедевр неофашистской псевдокультуры». Рецензент газеты «Паэзе сера» говорит о сходстве этого киновоевика, выход которого на американский экран был приурочен к Олимпийским играм в Лос-Анджелесе, с образчиками нацистской пропаганды: «шабаш ненависти» разыгрывающийся на экране, отличается от геббельсовских антисоветских трюков лишь модернизированным антуражем и более совершенной техникой¹⁷.

Идеологический подтекст фильма, изображающего, как чудом уцелевший после «советского атомного удара» американский городок захватывают советские, кубинские и никарагуанские десантники, предельно ясен: создание «образа врага», внедрение примитивных антикоммунистических штампов, обращенных прежде всего к сознанию молодежи. Не случайно главными героями

фильма являются американские школьники, которые яростно — и успешно — сопротивляются захватчикам, отстаивая американские святыни. Юные зрители, замечает лондонская «Обсервер», «ревут от восторга» и «стоя устраивают овацию, когда на экране их сверстники-партизаны как следует „выдают“ коммунистам»¹⁸. По мнению «Национальной коалиции против теле- и кинонасилия», созданной американскими педагогами, этот фильм «пробуждает фашистские фантазии»¹⁹. «Красный рассвет», комментирует «Цайт», называет «врага по имени», фильм откровенно внушает зрителю, что социализм означает «конец западного мира»²⁰. Одна из главных целей, преследуемых создателями подобных пропагандистских «триллеров», — «приучить молодежь к крови», т. е. к мысли о неизбежности войны, пробудить ненависть к «красным».

Продукция Голливуда 80-х годов занимает, таким образом, весьма существенное место в системе духовной манипуляции. Навязывая четкое представление об «образе противника», фильмы подобного рода создают и новый тип супергероя — убийцы-профессионала, бесстрашно и бездумно сокрушающего на своем пути врагов Америки. Рекордным по распространению на западном экране оказался фильм «Рэмбо. Первая кровь, часть вторая» режиссера С. Сталлоне, появившийся к десятилетию со дня окончания войны во Вьетнаме. Герой этого нашумевшего киноэпоса, бывший солдат из отрядов спецназначения «зеленые береты», отправляется на места бывших боев, чтобы, по собственному почину, наверстать упущенное: расправиться с ненавистным врагом на его территории. Освобождая из мучительного плена своих соотечественников, Рэмбо в одиночку выигрывает проигранную его страной войну. Суперпатриотизм героя, которого американская критика окрестила «машиной войны», проявляется в нескончаемой серии убийств и других актов насилия, изображаемых в фильме в духе откровенного шовинизма.

И здесь главным объектом пропагандистского воздействия оказывается молодежь — значительную часть зрительного зала на демонстрациях «Рэмбо» составляют подростки. Сформировать лабильное сознание, пригодное для любых идеологических манипуляций, — такова цель множества произведений реакционной массовой культуры последнего времени. Сегодня на Западе делается все, замечает западногерманский публицист О. Нойман, чтобы внушить молодым людям, не имеющим ни работы, ни возможности учиться, мысль о привлекательности войны²¹. Нечто подобное происходило в 30-е годы в Германии, где предпринимались огромные пропагандистские усилия, чтобы подготовить молодежь к завоевательным походам фашизма. Об этом на Парижском конгрессе в защиту культуры (1935) с глубокой тревогой говорила Анна Зегерс, другие писатели-антифашисты. Эта историческая параллель вновь выдвигает на повестку дня вопрос о том, какие традиции, какие ценностные представления возобладают в сознании сегодняшней молодежи, — вопрос, обретающий поистине клю-

ческое значение для судеб всего человечества. Вот почему так важна сегодня традиция антифашистского писательского слова, так велика воспитательная роль произведений, раскрывающих социальный смысл и классовую подоплеку фашизма, разоблачающих политику агрессии и человеконенавистничества, обнажающих подлинную суть планов наиболее реакционных кругов мирового империализма.

В системе пропагандистских средств все большую роль играют широко внедряющиеся в повседневную практику новейшие средства массовой информации, особенно кабельное и касетное телевидение, которое открывает новые гигантские каналы для целенаправленного воздействия на массовое сознание и становится мощным проводником идей насилия и жестокости, культа грубой силы и презрения к человеку. «Волна насилия на экране захватила цивилизованные страны Запада»²², — пишет западногерманский критик, имея ввиду прежде всего продукцию видеоиндустрии. Содержание почти половины распространяемых через торговлю и прокат (и потому имеющих огромную зрительскую аудиторию) фильмов так или иначе связано с войной, преступлениями, жестокостью; все это ленты, квалифицируемые как «опасные для молодежи» и предназначенные тем не менее именно для нее. Появляется все больше кинсюжетов, в которых натуралистически, с особым смакованием изображаются акты крайнего насилия над человеком, самые жестокие виды убийства: «В видеофильмах, которые любой может купить, взять на прокат или посмотреть в укромных помещениях при бюро проката, подвергается мукам, пыткам, насилию человеческое тело»²³.

«Ужас с доставкой на дом» — феномен 80-х годов; предшествующие десятилетия не знали столь массированного нажима на неокрепшее сознание подрастающего поколения. Прогрессивная общественность западных стран встревожена масштабами воздействия бурно разрастающейся видеоиндустрии на детей и подростков. В «Индексе опасных для молодежи» произведений литературы и кинематографа, составленном в ФРГ, числятся сочинения и фильмы, «прямо побуждающие к насильственным действиям, преступлениям или расовой ненависти, а также воспевающие войну»²⁴. Тревогу педагогов, деятелей культуры вызывает и тот факт, что все протесты против широкого тиражирования и распространения подобной продукции остаются безрезультатными; на практике множество подделок, подстрекающих к насилию и человеконенавистничеству, находят прямой путь к молодежной аудитории, оказывая на нее самое губительное влияние. В последние годы проблема «насилия как товара» становится особенно острой в связи с высоким уровнем распространения видеоаппаратуры (например, ФРГ превзошла в этом плане даже «одержимые телевидением» Соединенные Штаты)²⁵.

Опасность заключается не только в том, что существует подтвержденная специалистами взаимосвязь между демонстрацией жестокости на экране и ростом преступности среди молодежи.

Еще более угрожающе то, что, как показали американские и западногерманские психологи, эти фильмы делают юного человека равнодушным по отношению к злу, совершаемому у него на глазах; они отупляют, освобождают от сострадания, от возмущения злом. С каждым разом, пишет известный критик и публицист Д. Циммер, подростки смотрят эти фильмы все спокойнее, их все меньше тревожит совершаемое на экране насилие над ним в чем не повинным человеком²⁶. Соответственно развивается и сам жанр, получивший в США труднопереводимое название *slasher* или *meat-film*. Речь идет о видео- и кинолентах, в которых «кромсается», «раздирается в клочья» человеческое тело, превращаемое на глазах у зрителя в «кровавую котлету». Чтобы произвести впечатление, вызвать искомый «мороз по коже», необходимо наращивать «уровень жестокости», показывать насилие все более натуралистично, полностью переходя допустимые границы. Эти фильмы не просто притупляют, стачивают «драгоценную способность испытывать шок при виде насилия» над себе подобными — они эту способность полностью разрушают, нанося непоправимый урон психике и моральному состоянию подрастающего поколения, приучая его к крови. Они «демагогически оправдывают насилие», вербуя таким образом «сторонников кровавого разрешения конфликтов»²⁷.

Совершенно очевидно, что даже при отсутствии откровенно политизированной начинки эффект таких лент весьма близок тому, который производят в молодежной аудитории фильмы вроде «Рэмбо». Притупляя нравственное чувство, кинопродукция этого рода ведет к полнейшей деформации личности. Но функциональная значимость ее этим не ограничивается: вместе с киноподелками в сознание молодого поколения вводятся самые реакционные идеи.

Распространение подобной псевдокультуры подтверждает сформулированную в Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду мысль о том, что капитализм несет народам обеднение культуры, размывание духовных ценностей. Вот почему защита культуры является одной из важнейших общечеловеческих задач: «Нельзя не думать о долговременных психологических и нравственных последствиях нынешней практики империализма в сфере культуры. Ее оскудение под напором безудержного торгашества и культа насилия, проповедь расизма, пропаганда низменных инстинктов, нравов преступного мира и „дна“ общества должны быть и будут отвергнуты человечеством»²⁸.

Вопрос об опасных последствиях массированного воздействия буржуазной массовой культуры с ее реакционным пропагандистским потенциалом обретает в 70—80-е годы особую остроту в связи с активизирующейся культурной экспансией США. Важный аспект этой проблемы — угроза для полноценного развития многих национальных культур, подавление национального своеобразия и традиций, не говоря уже о возрастании доли массовой культуры в общем культурном балансе стран, наиболее подвер-

гающихся в этом смысле американскому влиянию. Особенно заметно эта тенденция проявляется в кинематографе. Пресса западноевропейских государств полна тревожных высказываний деятелей литературы и искусства, критиков и публицистов о засильи американской массовой культуры, о суперактивности больших голливудских компаний и их филиалов, против которых «европейское кино оказалось на потерянном посту»²⁹. Американские фильмы, сообщает пресса, «доминируют на культурном рынке Парижа, Лондона, Стокгольма, Копенгагена, Хельсинки и Осло...»; им принадлежит более половины рынка в Италии; в Скандинавских странах минимум пять из шести демонстрируемых фильмов сделаны американскими компаниями. Отчет Европейского парламента за 1984 г. подтверждает, что США захватили также 70% кинорынка в Греции, 80 — в Нидерландах, 92% — в Британии³⁰.

Французский журнал «Пуэн» поместил на обложке одного из своих номеров иллюстрацию к статье «Культура: как противостоять Америке»; нижнюю часть рисунка занимает изображение Европейского континента с крошечными фигурками Д'Артаньяна и Дон-Кихота в боевых доспехах; здесь видны Лорелея, Арлекин, статуя Давида работы Микеланджело, а также Парфенон и театр «Глобус». Над всем этим — летящий американский астронавт, который держит в руках Мики Мауса, «Инопланетянина», ковбоя и Мэрилин Монро. Комментируя этот символический коллаж, американская газета «Интернейшнл геральд трибюн» замечает: «Д'Артаньян и Дон-Кихот действительно терпят поражение. Министры культуры во всем мире имеют основания для тревоги... из-за распространения американской поп-культуры»³¹.

Политизация массовой культуры, выражающаяся в усилении ее пропагандистской функции, — часть общей стратегии воздействия неоконсервативной идеологии на общественное сознание. Ведь, несмотря на программный антидемократизм, неоконсервативное движение вынуждено опираться преимущественно на массовую культуру — как в силу присущих ей охранительных идей, апологетических по отношению к капиталистическому общественному устройству, так и потому, что из крупных художников современности лишь очень немногие поставили себя на службу неоконсервативной идеологии. Активизация массовой культуры, которая в силу этих причин становится важнейшим проводником реакционных идеологических концепций, связана и с некоторыми другими существенными факторами общественно-политического и духовного развития западного общества. Одним из таких факторов является дальнейшая концентрация и монополизация в сфере культуры; это касается издательского дела, кинематографа, театра и т. д.; к сходным результатам приводит резкое уменьшение государственных ассигнований на нужды культуры и народного образования в капиталистических странах.

Антидемократические меры по сокращению расходов на культурные нужды ведут, в частности, к тому, что многие издатель-

ства, публикующие серьезную и потому малотиражную литературу, не выдерживают конкуренции и терпят банкротство; закрываются библиотеки и театры, прекращают свое существование экспериментальные и социально-критические книжные серии. Необходимость обеспечить прибыли, удержаться на поверхности вынуждает издателей, продюсеров, режиссеров делать ставку на беспроигрышные в кассовом отношении книги, фильмы, спектакли, даже когда это идет вразрез с их эстетическим чувством и либеральными установками. Совершенно очевидно, какой угрозой для развития подлинной культуры чреват этот процесс.

Одним из проявлений кризиса, переживаемого западной культурой, становится распространение идей иррационализма, уход в мистику — тенденция, которую видный философ Ю. Хабермас (ФРГ) охарактеризовал как «тотальную критику разума»³². Множество иррационалистических течений и концепций современности сливается в отрицании Просвещения и просветительской традиции. Представления о «конце разума», исчерпанности рационалистического мышления, порожденные в значительной мере ощущением глубочайшего морального и духовного упадка общества, грозящей человечеству катастрофы, заставляет многих представителей художественной интеллигенции искать выход на пути возврата к «извечным» религиозным идеям, обращения к различным формам восточной религии, разнообразным культам, приникать к «тайникам мудрости» в лице беззастенчивых гуру, обирающих своих последователей.

Предметом глубочайших идеологических расхождений становится сама проблема гуманизма. Процесс постепенной утраты гуманистического мышления, обозначившийся в определенных пластах буржуазной культуры уже в XIX в. и продолженный в разнообразных вариантах иррационалистической, антипросветительской и антидемократической идеологии века нынешнего, составивших в своей совокупности часть духовной предыстории и истории фашизма, идет сегодня рука об руку с общим процессом обеднения культуры, губительного разрушения нравственных и духовных ценностей.

Не менее яростной идеологической конфронтацией отмечен подход к проблеме человека, понимание роли и ответственности личности в современном мире. Многочисленным иррационалистическим концепциям соответствует глубоко пессимистический взгляд на возможности человека в плане преобразования и совершенствования мира. Ощущение угрозы, связанное с реальностями ядерной эпохи, порождает настроения безверия и фатализма.

Отчетливую печать этих настроений несет изображение человека в творчестве многих выдающихся современных писателей, чьи произведения передают глубокую озабоченность духовно-нравственным состоянием личности в мире буржуазного отчуждения, бюрократизированных, обезличенных общественных структур.

Массовая культура, моментально реагирующая на все наиболее ощутимые повороты в социально-политической и духовной жизни общества, откликается на эти настроения, внося в изображение человека иррационалистическое начало. Художественное исследование личности в ее социальных опосредованиях заменяется новомодными штампами, несущими реакционную идеологическую нагрузку. В качестве героя предлагается либо обновленная фигура супермена, внешне более психологизированная, чем прежде, либо запуганный человек, бессильный перед стихиями, социальными и природными катастрофами, покорно ожидающий «конца света».

Сомнению подвергается самое историческое движение человечества, сама идея развития и совершенствования человека: «От homo sapiens назад к homo pictor — пещерному человеку, который продолжает существовать в магических ритуалах, экстазе и культах,— пишет западногерманский публицист.— Ответственность человека отрицается...» Недialeктичное, «пассивистское», «мифологическое» понимание истории означает взгляд на нее как «на катастрофу, несчастье, нечто неотвратимое»; «внутри этой механики человек обречен на не-активность, его деятельность предстает как суета...»³³ Конечной целью всех подобных построений оказывается формирование конформистского мышления, веры в абсолютное превосходство буржуазного образа жизни.

Полнейшее разочарование в том пути, каким пошла западная цивилизация, сомнения в целесообразности научно-технических открытий, вообще глубочайшая подозрительность по отношению к разуму, объявляемому чуть ли не первоисточником всех бедствий человечества, страх перед термоядерной катастрофой — все это нередко заставляет честных художников умолкнуть в отчаянии, других обратиться к поискам решений за пределами рационалистического толкования и осмысления мира. Многих представителей западной интеллигенции ощущение «конца времен» уводит от реальных проблем, толкает в объятия мистицизма, заставляет искать избавления в «спиритуалистской энергии», в различных формах коллективных медитаций и т. д. Образованные люди съезжаются на конгрессы шаманов, жадно внимают доморощенным мудростям бродячих проповедников, погружаются в транс, чтобы в глубинах подсознания отыскать ответы, которых им никто не может дать. «Измученные страхом перед бомбой, опасностью экологической катастрофы, мы испытываем глубокое сомнение... в нашей жизненной мудрости. С романтической тоской смотрим мы на чужие культуры, на счастливых дикарей, изучаем индийскую мудрость и интеллектуально прозябаем,— пишет критик и публицист У. Грайнер (ФРГ).— Критика европейского наследия и Просвещения идет к новому кульминационному пункту»³⁴.

Не случайно пользуются сегодня в ФРГ большим спросом антропософские идеи Рудольфа Штайнера. Двадцать тысяч граждан с членскими билетами «антропософского общества» составля-

ют лишь ядро этого движения; на каждого из членов, по подсчетам журнала «Шпигель», приходится по крайней мере пятьдесят «симпатизирующих»³⁵. В тигеле штайнеровского учения сплывались элементы алхимии и христианской мистики, масонства, индуизма и буддизма, древние мифы и выводы реалистической философии. «Оккультно-фосфоресцирующее» творчество Штайнера оказалось весьма притягательно для многих на Западе, не только в ФРГ. Характерно, что немалое число ученых в сфере естественных наук, не говоря уже о философах, склонны разделять эти концепции; сторонников Штайнера можно найти не только в научных учреждениях, университетах, но и среди политиков, художников, писателей. В круг антропософских построений активно вовлекается имя Гёте, провозглашаемого отцом этого учения. Из Гёте метафизически извлекается и спекулятивно обыгрывается «мифическое», «магическое», размышления о «восточной мудрости» и т. д. Нередко подобные настроения обретают модную «зеленую» окраску: иррационалистические концепции сочетаются с лозунгом «назад к природе», с почвенническими представлениями, весьма напоминающими пресловутые идеи «крови и почвы».

Укоренение иррационалистических и пессимистических историко-философских воззрений, неверие в силы разума, культ индивидуализма и нарциссизма отражают глубину кризисных процессов во всех сферах жизнедеятельности капиталистического мира. Все более очевидным становится ущерб духовному состоянию общества и человека, наносимый реакционной массовой культурой и средствами буржуазной пропаганды с их установкой на обработку обыденного сознания в духе страха перед «красной опасностью», конформизма. Но не менее ощутимо противодействие, оказываемое реалистическими, прогрессивными силами капиталистических стран политике империализма, духовному оболваниванию и идеологическим манипуляциям.

Перед лицом обозначившейся глобальной угрозы активизируется сопротивление милитаристским доктринам, агрессивным планам реакции. Все более явной становится потребность в новом мышлении, необходимость коренного разрыва с опасными стереотипами, важность сотрудничества и взаимодействия всех сил, стремящихся к предотвращению катастрофы, обеспечению мирных основ человеческого существования.

Мощным фактором позитивного воздействия на мировое развитие является последовательное укрепление позиций социализма, рост его авторитета и влияния. «Социалистическая система и проверенные ею на практике поиски и опыт имеют общечеловеческое значение. Она предложила миру свои ответы на основные вопросы человеческого бытия...»³⁶ — отмечалось в докладе Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева «Октябрь и перестройка: революция продолжается» на торжественном заседании, посвященном 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Важная роль в обуздании империализма, в борьбе за мир принадлежит международному коммунистическому и рабочему движению. Тесно связан ход социального прогресса с национально-освободительным движением, с борьбой народов, вставших на путь самостоятельного исторического творчества.

Развертывается и набирает силу массовое демократическое движение современности, включающее и представителей передовой интеллигенции Запада. На международном форуме «За безъядерный мир, за выживание человечества» отмечалось, что формирование доверия, нового мышления как важнейшей задачи современности не может быть отдано в руки только политикам. Мы, подчеркивалось в речи М. С. Горбачева, становимся свидетелями того, как «ширится и поднимается огромное общественное движение», в котором участвуют ученые, религиозные деятели, женщины, молодежь, дети, даже бывшие военные³⁷.

Позитивную роль играют сегодня различные «альтернативные» течения с их антиимпериалистическим пафосом. Они стимулируют общественные дискуссии о войне и мире, о судьбах человечества и роли научно-технического прогресса, об условиях и качестве жизни, становятся значительной общественной силой, противостоящей буржуазным государственным установлениям, империалистической идеологии, политическому курсу реакционных кругов, выражают стремление широких слоев населения капиталистических стран к достойному человеку будущему, к миру без войн и социальных катаклизмов. На этой платформе происходит их сближение с коммунистами, возглавляющими борьбу прогрессивных сил против милитаризма, опасной политики конфронтации с социализмом. Коммунисты ведут большую работу по объединению и сплочению сил, выступающих в защиту мира и демократической культуры, стремятся к интенсивному и плодотворному диалогу с теми группами и слоями населения, которые протестуют против «поворота вправо» и его последствий в различных областях жизни. Особую роль играет участие деятелей литературы и искусства в антивоенном движении.

Общему процессу оскудения культуры, размывания духовных и нравственных ценностей противостоят усилия многих художников-гуманистов Запада, искренне озабоченных состоянием современного мира, будущим человеческой цивилизации. Проблема сохранения морально-этических ценностей в ее связи с вопросом о судьбах человечества становится ключевой для их творчества. Литература XX в. отразила мироощущение людей, ставших участниками и свидетелями исторических потрясений, кровавых войн, грандиозных преобразований. Но сегодня она передает и нечто совершенно новое: ощущение глобальной угрозы и необходимости ей противостоять. В современной литературе особенно явственно отражаются радикальные сдвиги в национальных судьбах, судьбах мира. При этом понятие «глобализация» все ошутимее включается не только в систему современного

научного знания, но и в систему художественного мышления, проявляясь в стремлении художников видеть человека в его глубоких и всесторонних взаимосвязях с миром, с историей, как часть гигантского сообщества, именуемого современным человечеством. В художественное осмысление прошлого и настоящего вплетаются философские раздумья о содержании и смысле научно-технического прогресса, путях и средствах сохранения цивилизации, об усилившейся взаимозависимости разных общественных систем, стран и народов.

Особенно важна в контексте сложных проблем современности роль литературы и искусства социалистических стран, прежде всего советской многонациональной культуры; их гуманизирующее воздействие признается многими представителями западной творческой интеллигенции, читателями и зрителями разных стран. Активно участвуя в процессе самоосмысления, в котором так нуждается сегодня человечество, литература социалистического содружества дает на поставленные эпохой вопросы принципиально новые ответы, свидетельствующие о масштабности и всемирном воздействии системы духовных ценностей, рождающейся в новых общественных условиях. Интерес к большим историко-мировоззренческим проблемам, глубина этического и философского содержания, органическая связь с ключевыми вопросами современности, характерные для лучших произведений писателей социалистических стран, оказывают мобилизующее, активизирующее влияние, привнося в систему читательского восприятия идеи действенного добра, гуманизма, ответственности за судьбы мира.

Потребность в диалоге, взаимопонимании, в совместном поиске путей предотвращения глобальной катастрофы накладывает самый осязаемый отпечаток на творческую и общественную деятельность писателей и художников Запада, стремящихся к позитивному воздействию на общественные умынастроения. Их творчество, проникнутое пафосом неприятия войны, раскрывающее противоречия капиталистического общественного устройства, становится важнейшим противовесом реакционной культуре, идеологии милитаризма и человеконенавистничества. Реалистическое искусство Запада, в 70–80-е годы масштабно продемонстрировавшее свои идейно-художественные возможности, стимулирует процесс продуктивно-критического самоосмысления в обществе, помогает людям осознать тревожное положение в мире и, ставя на обсуждение проблемы, волнующие сегодня все человечество, воспитывает чувство ответственности. Литература и искусство участвуют тем самым в выработке нового мышления, потребность в котором столь несомненна сегодня. Ведь без перестройки мышления, включающей разрыв с образом мыслей и действий, строившимся на приемлемости, допустимости войн и вооруженных конфликтов, без осознания необходимости «жить цивилизованно» нельзя спасти современный мир, обеспечить «обитаемость нашей планеты»³⁸.

Задача настоящего коллективного труда и заключается в том, чтобы проанализировать некоторые ключевые идеологические процессы, развертывающиеся в сфере литературы и искусства капиталистических стран Запада во второй половине 70-х — первой половине 80-х годов.

На конкретном материале в различных главах раскрывается связь между современной ситуацией, складывающейся в нашем сложном, противоречивом мире, и основными тенденциями литературного развития. Предметом рассмотрения в томе становится противоборство идей вокруг острейших проблем современности, среди которых главное место занимает предотвращение ядерной катастрофы и сохранение человеческой цивилизации. Под этим углом зрения ставится в томе вопрос о противоречиях в трактовке принципиальных этических и идейно-эстетических категорий, в выборе ценностных ориентиров, в отношении к классическому наследию и традиции, в подходе к образу человека, к концепциям исторического прогресса, к осмыслению уроков второй мировой войны, опыта национально-освободительных движений и т. д.

Очерченные выше проблемы рассматриваются на материале национальных литератур двух последних десятилетий. В главе «Опасность войны и сила памяти» Т. В. Балашовой предметом исследования является трактовка второй мировой войны и движения антифашистского Сопротивления во французской литературе наших дней: отношение к недавнему прошлому становится показателем сегодняшней позиции, сегодняшнего понимания проблем войны и мира. Об идейном противоборстве с экстремистской идеологией идет речь в главе «Прошлое в идейном климате современности» Е. Ю. Сапрыкиной, где острая актуальная проблематика ставится на материале итальянского исторического романа. Проблемы экстремизма, крайнего обострения борьбы вокруг социальных и национальных интересов анализируются в главе А. П. Саруханян «Ольстерский кризис в зеркале литературы». Процессу политизации английского театра, усилению социально-критического элемента в драме посвящена глава В. А. Ряполовой «Вопросы жизни — вопросы политики». О реакционном смысле некоторых неомифологических концепций в англо-американской литературе пишет Д. М. Урнов. В главе В. И. Борщукова «Советологические мифы 80-х годов» разоблачаются активизировавшиеся попытки западных советологов принизить художественные достижения и авторитет многонациональной советской литературы, вывести ее за пределы мирового литературного процесса.

Большое внимание уделено в томе новейшим аспектам идейного противоборства в современной литературе США. А. С. Мулярчик исследует в главе «Вокруг „нового консерватизма“» столкновение демократических традиций американского художественного сознания и позиций «новых правых». Под иным углом зрения рассматривает литературу США А. М. Зверев

в главе «Современная Америка в постмодернистском изображении», где речь идет о новом направлении, явившемся на смену неоавангардизму и по-своему отразившем идейную ситуацию на Западе.

Ряд глав посвящен комплексному изучению массовой культуры в общем социально-политическом и духовно-нравственном контексте капиталистического общества; показано ее использование в целях политико-идеологического воздействия на массовое сознание. Речь идет также о выявлении напряженного антагонистического взаимодействия между массовой и демократической культурой, о влиянии стереотипов массовой культуры на демократически настроенных художников. Различные аспекты этой проблематики рассматриваются в главах: «Как стать кумиром» Н. А. Анастасьева, где раскрывается влияние неоконсервативной идеологии на массовую культуру; «Театр Бульваров» Т. Б. Проскурниковой, где анализируется специфика развлекательного французского театра, уводящего зрителя от подлинных проблем современности или искажающего их; «Романтический герой и стереотипы коммерческого кинематографа» А. М. Шемякина, где проблема неомифологизма ставится в связи с фальсификацией классического наследия в массовой культуре; «Метаморфозы политического детектива на службе антисоветизма» И. В. Млечинной, где показаны некоторые разновидности современного политического романа.

Анализируя основные идеологические процессы в сфере литературы и искусства, авторы тома стремятся постоянно держать в поле зрения те явления западной культуры, которые свидетельствуют о глубоких внутренних противоречиях и поляризации сил в духовной жизни Запада, о разрыве с конфронтационными стереотипами мышления, о противодействии реакционной массовой культуре и антикоммунистической пропаганде. Важное место в идейном контексте труда занимает глава «Зарубежные писатели в борьбе за мир» С. И. Бэлзы, посвященная антивоенной деятельности зарубежных литераторов, их выступлениям в защиту мирного будущего человечества. В ряде других глав (Т. В. Балашовой, В. А. Ряполовой, А. П. Саруханян, Е. Ю. Сапрыкиной, А. С. Мулярчика) также исследуются те тенденции и направления современного литературного процесса, которые подтверждают стремление честных художников Запада к расширению «пространства доверия», раскрывают гуманистический потенциал мировой литературы и искусства.

¹ См.: Горбачев М. С. Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1986. С. 7, 25.

² Горбачев М. С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира. М.: Политиздат, 1987. С. 139.

³ Правда. 1986. 28 окт. С. 1.

- ⁴ См.: Беседа М. С. Горбачева с группой деятелей мировой культуры // Лит. газ. 1986. 22 окт. С. 1.
- ⁵ См.: Правда. 1987. 17 февр.
- ⁶ Цит. по: *Heckel E., Ulle D.* Konservatismus und Kultur // Weimarer Beiträge. 1984. N 8. S. 1237.
- ⁷ См.: *Разлогов К.* Буржуазная культура на волне неоконсерватизма // Коммунист. 1983. № 3.
- ⁸ Цит. по: Weimarer Beiträge. 1984. N 8. S. 1241.
- ⁹ Der Spiegel. 1984. N 7. S. 38, 47.
- ¹⁰ Die Zeit. 1984. N 35. S. 1.
- ¹¹ Ibid. 1982. N 20. S. 48.
- ¹² Ibid. 1983. N 21. S. 9.
- ¹³ *Горбачев М. С.* Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. С. 14.
- ¹⁴ Newsweek. 1984. Nov. 5. P. 57.
- ¹⁵ Der Spiegel. 1986. N 6. S. 154.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Paese sera. 1984. 24.VIII.
- ¹⁸ Цит. по: Die Zeit. 1984. N 43. S. 48.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ *Neumann O.* Hin zur Wut // Sonntag. 1986. N 2. S. 11.
- ²² *Schueler H.* Horror frei Haus // Die Zeit. 1984. N 51. S. 1.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Ibid. 1983. N 22. S. 49.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ *Zimmer D. E.* Die Zerfetzung des Fleisches // Ibid. 1984. N 51. S. 45.
- ²⁷ Ibid. S. 46.
- ²⁸ *Горбачев М. С.* Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. С. 23—24.
- ²⁹ Die Zeit. 1982. N 38. S. 39.
- ³⁰ *Grenier R.* «Rambo» and Co.: US irresistible on world film market // Intern. Herald Tribune. 1985. Sept. 23.
- ³¹ Ibid.
- ³² Цит. по: Die Zeit. 1984. N 33. S. 30.
- ³³ Ibid. 1984. N 27. S. 9.
- ³⁴ *Greiner U.* In Sack und Asche // Ibid. 1984. N 7. S. 33.
- ³⁵ Der Spiegel. 1984. N 17. S. 20—79.
- ³⁶ Правда. 1987. 3 нояб.
- ³⁷ Там же. 17 февр.
- ³⁸ *Горбачев М. С.* Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. С. 26.

Зарубежные писатели в борьбе за мир

Множество перемен происходит в мире. Но неизменной остается цель искусства — служить человеку, способствовать его счастью, помогать совершенствованию человеческих взаимоотношений, выступать в защиту добра и справедливости, содействовать сплочению людей, а не их разобщению. Именно так понимали свою задачу корифеи европейской и мировой культуры, убежденные сторонники гуманизма, продолжавшие и обогащавшие его традиции. В число этих благородных традиций входит и антивоенный протест.

Еще в знаменитой французской Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера война была определена как «судорожная и жестокая болезнь политического организма». В статье «Война» там признавалось, что в зависимости от причины война может быть законной и незаконной: «Война законна, если она ведется ради заведомо справедливых целей; она незаконна, если ее ведут без достаточной и справедливой причины». Но далее указывалось: «Как бы ни был справедлив повод к наступательной или оборонительной войне, но поскольку она неизбежно влечет за собой бесконечные несчастья, беззакония и беды, то к этому крайнему средству следует прибегнуть лишь после самых зрелых размышлений ... Если даже война начата вследствие крайней необходимости и по справедливой причине ради самосохранения, необходимо не выходить за законные пределы правосудия и не совершать враждебных действий, выходящих за рамки необходимых нужд ... Однако война заглушает голос природы, правосудия, религии и человечности. Она порождает лишь разбой и преступления; ее сопровождают страх, голод, разорение; она терзает души матерей, жен, детей; она грабит деревни, опустошает провинции, разметает в пыль города. Она истощает цветущие государства во время их наибольшего подъема; победителям она сулит трагические повороты судьбы; она развращает нравы всех наций и порождает еще большее число несчастных, чем убитых»¹.

Лучшие умы человечества неизменно протестовали против решения международных споров силой оружия. Виктор Гюго выразил страстную уверенность в том, что настанет день, когда пушки будут выставлять в музеях, как выставляют там орудия пытки, и люди будут изумляться, что такое варварство было

возможно. А Уолт Уитмен писал в 1881 г. русскому переводчику своих стихов: «Так как заветнейшая мечта моя заключается в том, чтобы поэмы и поэты стали интернациональны и объединяли все страны, какие только есть на Земле, теснее и крепче, чем любые договоры и дипломатия, так как подспудная идея моей книги — задушевное содружество людей (сначала отдельных людей, а потом, в итоге, всех народов земли), — я буду счастлив, что меня услышат, что со мною войдут в эмоциональный контакт великие народы России»². Такое содружество людей, всех народов земли и сегодня, спустя сто с лишним лет, — по-прежнему лишь прекрасная мечта, равно как и пожелание того, чтобы вся лексика, связанная с войной, значилась в словарях как устаревшая. Но разве не творческой мечтой движется человеческий прогресс?

Вспомним также, с каким пылом осуждал милитаризм Лев Толстой. Уже перешагнув порог 80-летия, он выразил готовность прибыть летом 1909 г. на Международный мирный конгресс в Стокгольм и подготовил доклад, в котором намеревался сказать делегатам: «Мы собрались здесь для того, чтобы бороться против войны... Как ни ничтожны могут показаться наши силы в сравнении с силами наших противников, победа наша так же несомненна, как несомненна победа света восходящего солнца над темнотой ночи»³.

Однако в отличие от природы, где все подчиняется ее мудрым законам и естественному ходу событий, социальные силы тьмы оказывают более упорное сопротивление силам света и ввергли человечество во мрак двух мировых войн. Трагический опыт уже первой из них делал, казалось бы, нелепой даже мысль о возможности нового вооруженного столкновения в подобном масштабе. «Во время мировой войны мы видели столько смерти и разрушений, сколько до того не знал мир. Но с усовершенствованием авиации и отравляющих веществ опустошения, что принесла мировая война, покажутся детскими игрушками по сравнению с той катастрофой, которой грозит будущая война между великими державами, — писал в 1930 г. Джон Голсуорси. — В такой войне не останется места самоотверженности и героизму, чести и славе, ничему, даже погребальным почестям и возбуждению минувшей войны. Не будет никакого различия между старым и молодым, между мужчиной, женщиной или ребенком, между больным и здоровым; людей не спасет ни религия, ни самая высокая культура, не будет ничего, кроме летящих невидимых предметов, кроме смерча с неба, кроме опустошений, болезней, смерти...»⁴

Сознавая опасность, все более возрастающую по мере совершенствования средств массового уничтожения, люди искусства, наделенные особой остротой зрения, вместе с тем ясно видели: «Миру снова грозит война, и это после всего, что мы делали, дабы воспрепятствовать ей. На этот раз писателей, тех, которых считают таковыми по праву, не в чем упрекнуть; со времени

прошлой катастрофы они действительно сделали все, что было в их силах». Это отмечал в 1932 г. Генрих Манн в очерке «Писатель и война» и продолжал: «Мы, писатели, неустанно разоблачали подлинную сущность войны, вскрывали ее гнусные, грязные мотивы — все, что обычно завуалировано красивыми фразами. Мы словно рентгеновскими лучами просветили сложную психологию человека на войне. Неужели все было напрасно? Нет, не напрасно. Сила наших ударов растет, и мы боремся с удвоенной страстью... Все-таки поджигателям войны и тем, кто в ней заинтересован, в следующий раз будет труднее. Мы своевременно начали борьбу с ними»⁵.

На весь мир набатно прозвучали в том же 1932 г. слова Горького «С кем вы, „мастера культуры“?» и его речь, обращенная к делегатам антивоенного конгресса в Амстердаме. Предназначенная для конгресса горьковская «речь, которая не была произнесена» (подобно докладу Л. Толстого), — поскольку голландское правительство отказало советской делегации во въездной визе, — была тем не менее опубликована и услышана мировой общественностью. Об этом эпизоде, в частности, вспомнила спустя полвека Е. Книпович в статье «Память», имеющей подзаголовок «У истоков писательского движения за мир» (Иностр. лит. 1982. № 6). Автор справедливо подчеркивает, что в сложнейшие периоды человеческой истории — такие, как гигантская схватка с фашизмом, — писательское слово всегда было «делом». Что в плоть и кровь современной мировой литературы «вошел и личный опыт десятков и сотен художников слова, опыт борьбы с фашизмом и реакцией не только словом, пером, но и винтовкой, опыт участия в грандиознейшей битве за планету, в которой защита культуры идет прежде всего под знаком борьбы за сохранение мира, самой жизни, самого человечества, втягивает в себя многочисленные массы людей всех континентов». Е. Книпович добавляет: «Несомненно, в общее понятие „литература“ должны войти не только, так сказать, чисто литературные произведения, но и публицистика, и устные выступления в защиту мира и культуры на международных форумах».

Художники слова, олицетворявшие собой совесть человечества, делали все возможное, чтобы предостеречь от развязывания второй мировой войны, чтобы обнажить человеконенавистническую сущность фашизма. Спустя два года после того, как Гитлер пришел к власти в Германии, в Париже в июне 1935 г. собрался Международный конгресс писателей в защиту культуры. Его приветствовали Ромен Роллан и Максим Горький. В нем участвовали Анри Барбюс и Жан Ришар Блок, Андре Мальро и Луи Арагон, Генрих Манн и Лион Фейхтвангер, Бертольд Брехт и Анна Зегерс, Эгон Эрвин Киш и Мартин Андерсен-Нексе, Эрнест Хемингуэй и другие крупнейшие поэты, прозаики, драматурги, чьи произведения включены в золотой фонд литературы XX в. В представительную советскую делегацию, на-

правленную на конгресс, входили Алексей Толстой и Всеволод Иванов, Борис Пастернак и Николай Тихонов, Илья Эренбург и Михаил Кольцов, Галактион Табидзе и Якуб Колас, Александр Корнейчук и Федор Панферов.

Следующий интернациональный писательский конгресс в защиту культуры (в котором тоже участвовали советские делегаты) состоялся в 1937 г. в Испании — там, где культура тогда больше всего нуждалась в защите, где развернулось первое открытое столкновение с фашизмом. Конгресс этот, проходивший под аккомпанемент разрывов бомб и снарядов, начался в Валенсии, продолжался в Мадриде и Барселоне. Один из его участников, норвежец Нурдаль Григ, позже погибший во второй мировой войне, оставил описание плаката, выпущенного к конгрессу: на нем был изображен молодой писатель за работой, а перед ним — фигура Дон-Кихота. Прославленный рыцарь сражался в те дни в рядах республиканцев. Наследников Дон-Кихота, к числу которых можно отнести и делегатов Мадридского конгресса, вдохновляло не его прекраснодушие, а бесстрашие, непримиримость к злу и преданность идеалу.

На богатейшие традиции антифашистского фронта европейской художественной интеллигенции, сложившегося в канун второй мировой войны, на опыт литературы антигитлеровского Сопротивления⁶ и на гуманистические заветы всего мирового прогрессивного искусства опирается нынешнее писательское движение за мир.

Не случайно в 70—80-е годы заметно активизировалась публицистическая деятельность писателей, участились их интернациональные встречи. Это следствие осознания литераторами напряженной тревожности исторического момента, когда мир находится на грани ядерной катастрофы, когда под угрозу поставлено само существование человеческой цивилизации. Это результат испытываемой повышенной ответственности за судьбы «планеты людей». И это выражение глубокой веры в великую силу слова, в то, что мощь его, помноженная на убежденность, способна творить чудеса.

Литература как вид искусства, будучи специфической формой познания действительности, одновременно по-своему воздействует на эту действительность. Поэтому она и занимает столь важное место в человеческом обществе, в человеческой жизни. Поэтому идут столь острые споры о ее настоящем и будущем, поэтому и сама она представляет собой поле битвы идей. Литература — не просто «изящная словесность», она несет в себе существенный заряд энергии. И, как все другие ее виды, энергия эта может быть направлена на созидание или разрушение, на служение добру или злу. Необычайно важно, чтобы каждая книга несла читателям передовые идеи, правду о нашем меняющемся мире, была художественным воплощением извечного человеческого стремления вперед. Представляя собой важный элемент формирования общественного и индивидуального созна-

ния, литература может многое совершить для предотвращения глобального военного конфликта, для дела мира, гуманизма и социального прогресса. Обрастая плотью на книжных страницах, слова приобретают огромную власть над человеческими мыслями и чувствами. Книги меняют людей, меняют их представление о мире, а в конечном итоге — и сам мир.

Недаром с незапамятных времен слово почиталось как живая, действенная сила:

Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города...

Не пустозвонства красивых фраз, где с изощренностью низаны «слова, слова, слова», истово добиваются подлинны творцы литературы, а того, чтобы в их произведениях был отчетливо слышен мощный гул «великого колокола идеи». Материальное воплощение этого «колокола идеи» установлено в Софии перед отелем «Москва» — местом проведения шести международных писательских встреч последнего десятилетия. Внутри оригинальной ажурной конструкции, напоминающей одновременно и земной шар, и решетку атома, и трепетный одуванчик, семена которого хотели бы разлететься по всему свету, помещен колокол. На его изготовление пошли гильзы снарядов, выпущенных в годы второй мировой войны.

У металла могут быть разные голоса, и он говорит тем голосом, каким велит ему говорить человек. Если из металла сделаны дула орудий, то он говорит голосом вражды и ненависти. Если же из него отлит колокол, то в его голосе звучат напоминание, предупреждение и надежда. В самых отдаленных уголках планеты слышен скорбный бухенвальдский набат, колокола Хатыни... Всем памятно слова Джона Донна, взятые эпитафией к знаменитому «испанскому» роману Э. Хемингуэя: «...не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». На писательском колоколе значится постоянный девиз софийских встреч: «Мир — надежда планеты», и эта надежда живет в голосе металла, не желающего больше служить нуждам войны. На одной из встреч Е. Евтушенко напомнил, что известны случаи в истории, когда колокола переливали на пушки; сейчас пришло время пушки переливать на колокола. Эту мысль развил председатель Союза болгарских писателей Любомир Левчев: «Мне верится, что когда-то на Земле сможет раздаться и звон колокола, отлитого из последних демонтированных пусковых установок для ядерных ракет»⁷.

Ни разница философских или политических убеждений, ни различия в религиозных верованиях, ни эстетические пристрастия не могут оказаться препятствием для солидарности мастеров культуры, когда речь идет о сохранении и упрочении мира. Весьма показательны в этом отношении итоги международных писательских встреч 80-х годов, к примеру — в Берлине в декабре 1981 г., в Гааге в мае и в Кёльне в июне

1982 г. Подобные встречи проходили также в Праге, Будапеште, Ленинграде, Пхеньяне и других городах. Особое место среди них занимают встречи в Софии, ставшие уже традиционными, завоевавшие прочный авторитет и собирающие писателей всех континентов. Приняв эстафету антифашистских конгрессов в защиту культуры, проводившихся в 30-е годы, они зародились под влиянием того благотворного импульса, который дало уставшему от войн человечеству подписание в Хельсинки 1 августа 1975 г. Заключительного акта Сопещения по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Первая софийская международная встреча писателей состоялась в 1977 г., и почетным ее председателем был Эрве Базен (Франция), на второй, в 1979 г., председательствовал Рафаэль Альберти (что тоже подчеркнуло преемственность софийских форумов по отношению к конгрессам 30-х годов, участником которых был прославленный испанский поэт); на третьей, в 1980 г., председателем был избран Мигель Отеро Сильва (Венесуэла); на четвертой, в 1982 г., — Джеймс Олдридж (Великобритания); на пятой, в 1984 г., — Эрскин Колдуэлл (США) и на шестой, в 1986 г., — Жоржи Амаду (Бразилия).

Открывая I Софийскую встречу, президент Гонкуровской Академии Эрве Базен подчеркнул, что «дух Хельсинки — это не святой дух, который снизойдет на нас, чтобы помочь сразу же разрешить все наши проблемы» и что за реализацию тех принципов и идей, которые вкладываются в понятие «дух Хельсинки» придется еще много бороться. «Мир — это не просто отсутствие противоречий, — продолжал французский писатель. — Он сам — борьба за ограничение и уничтожение конфликтов. Но мир не означает и примирения с установлениями тирании... Разве пресловутый римский мир, узаконивший порабощение народов — пятидесяти миллионов рабов, — был настоящим миром? А подобный ему колониальный мир XIX в., поглотивший две трети мира? Разве оба они не несли в себе зародыш войны?.. Борьба за мир неотделима от борьбы за исконные права человека. И мы никогда не будем чувствовать себя в безопасности там, где они поруганы... Мир не существует как некая отдельная данность. Все в нем взаимозависимо. Он — часть целого, подобно тому как каждая сторона треугольника является его частью. Мир неотделим от справедливости и свободы»⁸.

Современная литература была представлена на I Софийской встрече такими писателями с громкими именами, как Джон Чивер и Гор Видал, Уильям Сароян и Чарлз Перси Сноу, Джанни Родари и Азиз Несин, Николас Гильен и Марио Бенедетти, Альфредо Варела и Герман Кант, Имре Добози и Емилиан Станев, Чингиз Айтматов и Константин Симонов. С ними солидаризировались, прислав свои приветствия, Михаил Шолохов и Ярослав Ивашкевич, Артур Лундквист и Алехо Карпентьер, Робер Мерль и Анна Зегерс, Яннис Рикос и другие всемирно признанные художники слова. При всем различии взглядов на мно-

гие вопросы жизни и творчества сближало их главное — то, что Чингиз Айтматов в своем выступлении охарактеризовал следующим образом: «Разумеется, нас прежде всего объединяет осознание общей ответственности за судьбу человеческой культуры, за нравственный климат на нашей планете. Мы можем смело сказать: сейчас выбираются пути, по которым пойдет развитие человеческого духа, и наша ответственность при этом особенно велика, потому что мы не можем отложить решение этих вопросов на будущее,— будущее само в очень значительной степени зависит от того, что мы можем сделать сегодня. Речь идет о том, способны ли разум, культура, искусство в условиях непримиримости противоборствующих, полярных сил, при остром столкновении разных идеологий, в условиях всеохватывающей научно-технической революции пересоздать природу человека таким образом, чтобы в ней постоянно преобладали извечно великие бессмертные страсти: созидание, продление и сохранение рода человеческого, познание человеком себя и своего назначения в жизни. Ибо только в этом случае, если удастся выстоять перед лицом разрушающих сил бесчеловечности и безправственности, сохранив и возвысив дух гуманизма,— только в этом случае человек оправдает свое наименование мыслящего существа. И это путь единственный, другого быть не может»⁹.

Чингиза Айтматова энергично поддержал болгарский романист Емилиан Станев: «Мир должен стать делом каждого человека. Он единственное, что может объединить всех людей и все народы. В наши дни он превышает всех политических расчетов и систем, потому что война угрожает самому существованию человечества. Если предыдущие конференции писателей в защиту мира не остановили войны, то сегодня дело обстоит иначе, поскольку политическая карта мира изменилась и продолжает изменяться. Если мы станем продолжать борьбу с пламенной верой и будем неустанно повторять твердое „нет“ любому посягательству на мир, наш голос услышат. У нас различные взгляды, убеждения, разная идеология, но у нас есть одна общая цель, общая основа. Мы можем спорить по многим вопросам, но основное остается — это наша любовь к человеку и жизни, без которой писательское поприще лишено смысла, а литература обречена на самоуничтожение»¹⁰.

Когда мы говорим о том, что существует глубокая внутренняя связь между софийскими встречами и конгрессами 30-х годов в защиту культуры, мы имеем в виду прежде всего активность общественной позиции их участников, осознание передовыми писателями того, что они должны вносить вклад не только в развитие гуманистического искусства, но и в оздоровление политической, нравственной атмосферы планеты. Мысль о необходимости сплочения всех прогрессивных сил мировой литературы естественно включает в себя и понимание того, сколь важны сегодня личное участие художника в идейных битвах совре-

менности, понимание социальной значимости литературного труда, повышение чувства ответственности за сказанное и написанное слово.

«Быть вне политики? С какой же это стати? Это значит — бояться политики, прятаться от нее, замыкаться в эстетизм и индивидуализм... Если мы будем вне политики, то значит — кто-то будет только „с политикой“ и вне нашего кругозора и будет поступать как ему угодно, т. е. воевать сколько ему заблагорассудится, заключать торговые сделки с угнетателями того класса, от которого мы ждем проявления новых исторических сил, расстреливать людей зря, поливать дипломатическим маслом разбушевавшееся море европейской жизни. Мы же будем носить шоры и стараться не смотреть в эту сторону. Вряд ли при таких условиях мы окажемся способными оценить кого бы то ни было из великих писателей XIX века... Нет, мы не можем быть „вне политики“, потому что предадим этим музыку, которую можно услышать только тогда, когда мы перестанем прятаться от чего бы то ни было... Быть вне политики — тот же гуманизм наизнанку»¹¹ — эти слова Александра Блока из его дневника 1919 г. напомнил с трибуны I Софийской встречи Константин Симонов.

В период бурных социальных конфликтов и обострения международных отношений связь между искусством и политикой становится более тесной, но такая связь существовала всегда. Она прослеживается в комедиях Аристофана и в терциях великой поэмы Данте, в «Слове о полку Игореве» и в «Песни о моем Сиде», в памфлетах Свифта и в «Коварстве и любви» Шиллера, в костеровской «Легенде об Уленшпигеле» и в «Дзядях» Адама Мицкевича... События XX в., которые потрясли мир, а во второй половине столетия угроза ядерного апокалипсиса, нависшая над земной цивилизацией, сделали связь искусства с политикой нерасторжимой.

Это отнюдь не означает, что политика подчинила себе природу искусства, что к художественным произведениям в наше время предъявляются требования служить лишь иллюстрациями к политическим теориям или уподобляться плакатной пропаганде актуальных лозунгов. У искусства свой особый язык — язык образов. С его помощью настоящий художник в состоянии поведать людям несравненно больше и выразительнее, чем может быть сказано в иной им же подписанной декларации. Но бывают моменты, когда без деклараций, без прямого заявления о своей позиции невозможно обойтись.

Существуют свои закономерности в «приливах и отливах» общественной значимости тех или иных жанров, в проявлениях читательского интереса к ним. Когда стрелка политического барометра указывает на напряженность, неизмеримо возрастает роль публицистики, элементы которой активно проникают и в романы, поэмы, драмы. Внедрение этих элементов, сплав с «литературой факта» обусловили широкий резонанс многих художе-

ственных произведений XX в. Так было во время обеих мировых войн, так было в 30-е годы, когда фашизм впервые явил свой звероподобный лик. Так происходит и сейчас, когда война уже не просто сулит бедствия отдельным странам или континентам, а над всей планетой нависла угроза полного уничтожения.

В этих условиях публицистика играет важнейшую роль, мобилизуя общественное мнение на войну против войны, помогая читателям понять всю реальность существующей опасности для жизни на Земле. И, например, по своему антимилитаристскому, антифашистскому пафосу, по эмоциональной силе воздействия «Письмо моим сыновьям» Генриха Бёлля, опубликованное в год 40-летия краха фашизма¹² и ставшее по существу политическим завещанием писателя, не уступает его снискавшим широкую известность романам, где разоблачается бесчеловечная сущность войны.

Осознав, что промедление в буквальном смысле смерти подобно, художественная литература тоже стала оперативнее откликаться на всевозрастающую угрозу глобальной катастрофы. В 1982 г. в Нью-Йорке была поставлена антиядерная пьеса Фрэнсиса Копита «Конец света с последующим симпозиумом». И в том же 1982 г. в США вышел роман-предостережение Курта Воннегута, название которого у нас переведено как «Малый не Промак» (Иностр. лит. 1986. № 9), где описан случайный (или не случайный?) взрыв американской нейтронной бомбы в одном из небольших городов США. Но, прибегая к писательскому оружию «главного калибра», литераторы используют и оперативное тактическое оружие, хорошо зная его эффективность. «Я бы не писал, если бы не чувствовал, что моя работа имеет какое-то отношение к жизненно важным проблемам нашего времени. Больше всего я боюсь еще одной мировой войны, которая несомненно уничтожит жизнь на планете. Поэтому я продолжаю писать короткие эссе и выступать за разоружение — иными словами, за то, чтобы жизнь продолжалась как можно дольше» — так ответил Курт Воннегут на вопрос международной анкеты о роли литературы в сохранении мира на Земле¹³.

В этом отношении прогрессивные писатели Запада, даже весьма далекие от коммунистического мировоззрения, выступают союзниками социалистического содружества, которое идет в авангарде борьбы за сохранение общечеловеческих ценностей. Вот почему они разделяют выдвинутый самим временем на первый план благородный девиз софийских встреч: «Мир — надежда планеты». Ибо если не осуществится эта главная надежда, то будут испепелены, развеются в прах все остальные надежды, которые есть у человечества, народов, отдельных людей. И не случайно также происходит сближение в понимании термина «гуманизм». Знаменательно признание Чарлза Перси Сноу по этому поводу: «Люди доброй воли солидарны с тем пониманием гуманизма, которое утвердилось в советском строе мышления: для них это понятие означает уважение к человеку и веру в его будущее.

Возможно, нам на Западе придется подыскать другое слово, которое выразило бы тот же смысл. Уважение к человеческому достоинству и вера в человека — это, несомненно, и есть гуманность. И если мы хотим, чтобы ХХI век оказался лучше, чем наш, или хотя бы был просто спокойным веком, нам необходимо научиться ценить таким образом понятую гуманность лучше, чем мы способны были ценить ее в нашем разделенном мире»¹⁴.

Писатели остро сознают все тягостные последствия — в частности, для человеческой психики — того, что мир живет «под знаком Бомбы», что человечество вынуждено балансировать на краю ядерной пропасти, к которой подталкивают его «демоны самоубийства», а точнее — силы реакции. Анализируя различные аспекты «философии Бомбы», Альберто Моравиа в эссе «Атомная бомба и мы» приходит к заключению: «Наш мир просто не может продолжать жить, развиваться и прогрессировать под угрозой ядерной гибели — и это, наверное, самый ужасный аспект атомной бомбы»¹⁵.

Популярнейший польский писатель-фантаст Станислав Лем дебютировал сорок лет назад повестью «Человек с Марса» и за истекшее время выпустил более трех с половиной десятков книг, которые переведены на многие языки и отмечены премиями, помимо Польши, в Австрии, США, Франции.

Среди этих книг не только беллетристика, но также футурологические, философские эссе и исследования. В трактате «Сумма технологий», опубликованном в середине 60-х годов, Лем предугадал возможность геной инженерии и многое другое. В романе «Голос Неба» («Głos Pana», 1968) предсказал попытку создания американскими стратегами космического «лазерного щита» и «пояса смерти», способного испепелить в считанные секунды неприятельскую территорию, — т. е. по существу предвосхитил столь вожделенную для администрации США программу «звездных войн», включая такие ее аспекты, как «ставка на экономическое истощение противника», втянутого в гонку вооружений. Там же писатель показал всю опасность и бесперспективность такой политики, когда американцы «повели игру уже не с Россией, но с самою Природой». В итоге «наша цивилизация угодила в технологическую ловушку», и единственный путь к спасению рода человеческого видится автору в обуздании технологического взлета, дабы он не обернулся катастрофическим падением.

Врач по образованию, Станислав Лем внимательнейшим образом следит за социальными недугами нашего времени. Как фантаста его интересуют реальные проблемы нашего мира — сегодняшние и те, с которыми человечество может столкнуться завтра. Осмыслению таких проблем посвящены два новых романа писателя, которые появились в 1987 г. на прилавках книжных магазинов Польши, — «Мир на Земле» и «Фиаско».

Исходный вопрос «Фиаско» формулируется так: сколь долго еще может продолжаться гонка вооружений, «холодная война в

космосе», и какие последствия это будет иметь для цивилизации? Действие происходит на другой планете, куда люди попадают как пришельцы, пытающиеся понять, что вокруг происходит. Уподобив свой мысленный эксперимент шахматной партии, Лем подчеркнул в одном из интервью: «В романе „Фиаско“ дело кончается патом, неустойчивым равновесием, технологической западней, из которой цивилизация уже не в состоянии выбраться. Но это, конечно, вовсе не прогноз дальнейшей гонки вооружений, а некая воображаемая модель»¹⁶.

Другую воображаемую модель гонки вооружений писатель-футуролог создает в романе-предупреждении «Мир на Земле». Повествование там ведется от лица уже знакомого поклонникам Лема умного и ироничного героя — звездоплывателя Ийона Тихого. Вернувшись из созвездия Тельца, он обнаружил на Земле огромные перемены. Человечество достигло той крайней точки, когда «мир стал войной, а война — миром», но удалось все же достичь своеобразной договоренности о всеобщем разоружении. Было подписано Женевское соглашение, по которому специально созданное международное Агентство перевезло все оружие на Луну в отведенные национальные сектора. Сектора эти надежно изолированы друг от друга, а Луна в целом объявлена зоной, закрытой для всех. Однако соответствующим образом запрограммированные электронные машины продолжают развивать там военную технику по принципу эволюции животных и растений.

С течением времени на демилитаризованной Земле возник панический страх перед вторжением неведомо до каких пределов самоусовершенствовавшегося и вышедшего из повиновения оружия с Луны. В целях контроля туда были посланы автоматические разведчики, но ни один из них не вернулся и не передал никакой информации. Тогда принимается решение направить на Луну с инспекционной миссией Ийона Тихого. Миссию свою он с блеском выполнил, но занес на Землю некий вирус, безвредный для человека и смертельный для электроники, который за короткий срок уничтожил все компьютерные системы. Технический прогресс на планете, который люди не сумели использовать только во благо, оказался стремительно отброшенным назад...

Этой лунной притчей Станислав Лем еще раз продемонстрировал, сколь шатка доктрина «равновесия страха» и к каким пагубным последствиям может она привести. Одновременно писатель подтвердил свою приверженность тому «прекрасному идеалу общечеловеческой культуры в свободном от страха, счастливом мире будущего, где воцарится справедливость для всех людей и мир», о котором говорилось в его приветствии Московскому форуму «За безъядерный мир, за выживание человечества».

Вспомним еще раз Блока: «Быть вне политики — тот же гуманизм наизнанку». Подлинные мастера культуры — гуманисты не наизнанку. Вот почему столь крупные художники слова,

как Грэм Грин, не могут позволить себе «быть вне политики», и это побуждает их поддерживать советские мирные предложения, направленные на то, чтобы в XXI век человечество вступило без ядерного оружия. Перспектива, чтобы небо третьего тысячелетия было ясным и не грозило ежеминутно смертью, привлекает всех здравомыслящих людей. Поэтому тот же автор «Тихого американца» решительно осудил рейгановский план «звездных войн» и выразил разочарование, что из-за приверженности СОИ президент США упустил в Рейкьявике исторический шанс подписать соглашение, ведущее к существенному сокращению ядерных арсеналов и уменьшению опасности военного столкновения двух систем¹⁷. А позже английский романист с удовлетворением встретил известие о подписании такого соглашения в декабре 1987 г. Договор между СССР и США о ликвидации ракет средней и меньшей дальности приветствовали также А. Миллер, У. Стайрон и другие американские писатели.

В ответе М. С. Горбачева на вопрос организаторов VI Софийской международной встречи писателей сказано: «Много может сделать писатель, если он вооружен честным, искренним и человеколюбивым словом». И самое важное, что он может сделать, — это «помогать созданию такой нравственной атмосферы, когда гонка вооружений, раздувание военного психоза будут считаться преступлением против самого права людей на жизнь»¹⁸.

Созданию именно такой нравственной атмосферы способствуют писательские форумы, на которых ведется дискуссия о будущем планеты и будущем литературы; этому способствуют художественные произведения и публицистика, устные и телевизионные выступления мастеров слова. Как отметил Андре Стиль, «писатель обязан быть глашатаем мира, звать к единству в борьбе за спасение жизни и цивилизации»¹⁹.

Гамлетовский вопрос «Быть или не быть?» стоит ныне не перед отдельной мятущейся личностью, а перед всем человечеством. Чтобы дать на него единственно возможный ответ, необходимо качественно новое мышление по обе стороны социально-политического барьера. Помочь формированию нового мышления у людей, сделать его адекватным нашему тревожному времени невероятных достижений и чудовищных издержек научно-технического прогресса стремятся многие художники-гуманисты, живущие в буржуазных странах. Они постоянно выступают за конструктивный диалог между Востоком и Западом, за расширение международных контактов в области культуры, в чем видят надежный путь к преодолению существующих противоречий, предрассудков и стереотипов мышления.

«Когда человечеству угрожал гибелью фашизм, буржуазная западная демократия и коммунизм смогли же объединиться, не перестав быть самими собой, — напомнил советский критик. — Вот обнадеживающий, реальный, неопровержимый факт истории, факт, доказывающий возможность союза даже антагонистических сил в борьбе за самую жизнь. И сегодня тем более нет

другого выбора в их взаимоотношениях, чем замена критики оружием на оружие критики»²⁰.

Участь, которая ожидает человеческую цивилизацию, не может не волновать творцов литературы, и, взывая к совести и разуму людей, они не щадят усилий на то, чтобы участь эта была счастливой. Отметив, что в мире накоплена разрушительная мощь, способная уничтожить не только человечество, но и вообще все живое на планете, Габриэль Гарсиа Маркес завершил свою Нобелевскую речь словами: «Перед лицом столь ужасной опасности, которая на протяжении всей человеческой истории казалась утопией, мы, писатели, способные поверить во все, сохраняем за собой право надеяться, что еще не поздно предпринять попытку создать утопию, прямо противоположную по смыслу. Новую, увлекательную утопию жизни, где никто не сможет распоряжаться судьбой другого, где любовь будет по-настоящему верной, а счастье возможным и где поколения, от рождения приговоренные к ста годам одиночества, обретут раз и навсегда новую земную судьбу»²¹.

Это тоже своего рода знамение времени, что даже при получении премий и отличий, пожиная заслуженные лавры, писатели не перестают размышлять о судьбах цивилизации. Так поступил и Гюнтер Грасс — получая почетную награду в Италии в 1983 г., он сказал: «Современная действительность ставит будущее человечества под сомнение, а подчас прямо-таки исключает его. День ото дня вокруг нас неуклонно растут нищета, голод, загрязнение воздуха, отравление вод — и арсеналы оружия, которое множится словно само по себе и способно уничтожить нас всех не один раз, а многократно... Угроза утраты будущего, нависшая над человечеством, свела непоколебимую доселе уверенность литературы в своем бессмертии к беспочвенным притязаниям... И все-таки, несмотря на собственную растерянность перед лицом будущего, я знаю, оно вновь станет возможным только в том случае, если мы, гости земного шара, найдем ответы, выполним свой долг перед природой и перед собой — избавим друг друга от страха путем всеобщего и полного разоружения»²².

Поборники реализма в жизни и в искусстве отдают себе ясный отчет в том, что на пути к всеобщему и прочному миру немало серьезных преград. Но они исполнены решимости своим творчеством, своим вдохновенным словом и авторитетом содействовать разрушению этих преград.

Разрастающееся писательское движение за мир, опирающееся на животворные традиции предшествующих десятилетий, — важная составная часть движения сторонников мира. Лучшие представители национальных литератур осознают борьбу за мир как первоочередную общечеловеческую задачу. Они выражают свою полную поддержку идее освобождения человечества от ядерных вериг, идее соответствующего времени политического мышления, способного не только сохранить, но и поднять на качественно новую ступень земную цивилизацию.

Это с полной очевидностью продемонстрировал грандиозный международный форум «За безъядерный мир, за выживание человечества», который проходил в Москве с 14 по 16 февраля 1987 г.

С одной стороны, он стал закономерным развитием линии, начатой конгрессами 30-х годов в защиту культуры и продолженной интернациональными встречами сторонников мира, проходившими в послевоенные годы или в недавнее время. С другой стороны, это было беспрецедентное во многих отношениях событие. Начать с количества участников — только зарубежных гостей около тысячи из более чем восьмидесяти стран. Участие в форуме приняли вместе с ними 350 советских коллег. Широкий спектр профессий: самая многочисленная группа — творцы искусства, кроме того — ученые-физики и политологи, социологи и специалисты по экологии, медики и бизнесмены, религиозные деятели и бывшие крупные военные. Необычайно высокий уровень представительства, буквально скопление «звезд» литературы, театра, кино, музыки, архитектуры: Грэм Грин и Питер Устинов, Норман Мейлер и Гор Видал, Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт, Марина Влади и Клаудиа Кардинале, Йоко Оно и Грегори Пек, Милош Форман и Максимилиан Шелл, Марчелло Мاستроянни и Джан Мария Волонте, Мишель Легран и Джон Огдон, Гюнтер Вальраф и Макс фон дер Грюн, Кэндзабуро Оэ и Лисандро Чавес Альфаро, Герман Кант и Йордан Радичков, Оскар Давичо и Стефан Херmlin, Владимир Минач и Нгуен Динь Тхи...

А среди тех, кто не смог приехать, но выразил солидарность с идеей форума, — Герберт фон Караян и Станислав Лем, Ирвинг Стоун и Курт Воннегут, Айрис Мердок и Мелвин Брэгг, Эдвард Олби и Эдоардо Сангвинетти. Свой голос присоединили к тем, кто борется за будущее планеты без оружия, за справедливый мир, Габриэль Гарсиа Маркес, Оскар Нимейер, Жоржи Амаду, Эрнесто Сабато, Хуан Карлос Онетти, Карлос Фуэнтес и другие деятели культуры Латинской Америки.

Московский форум не был собранием единомышленников, которые решили провести очередную манифестацию. Отнюдь — здесь сталкивались разные точки зрения, безудержные оптимисты спорили с закоренелыми скептиками, реальные предложения соседствовали с «воздушными замками». Но ощущалась давно назревшая острая потребность в широком диалоге для выяснения противоречий истинных и мнимых, для ломки стереотипов, мешающих сближению, для откровенного разговора по главным наболевшим проблемам творчества и бытия. И с заседания «круглых столов» в кулуары переносилась воодушевляющая атмосфера поисков путей большего взаимопонимания и доверия.

Форум показал, что симпатии международной общественности все теснее притягиваются к тому полюсу разума, где формируется новое мышление, способное развеять преграды и предрассудки, преодолеть догматические «пороги сознания», разделяющие

братьев по разуму и соседей по планете. Это и дало основание назвать состоявшийся форум «парламентом человеческой совести». По мандату совести участники форума — люди науки и люди политики, служители Аполлона и Меркурия, верующие и неверующие — голосовали за жизнь.

В зарубежной литературе XX столетия нет недостатка в произведениях, эпиграфом к которым можно бы поставить крылатое латинское изречение «Memento mori» (помни о смерти). Однако у древних римлян было и другое выражение — «Vivere memento» (помни о жизни). Именно оно может стать, наравне с девизом «Мир — надежда планеты», лозунгом тех совместных действий мастеров культуры, которые нацелены на укрепление европейской и мировой безопасности, разрядку международной напряженности, рост сотрудничества и взаимопонимания, ибо руководствуются они не страхом смерти, а заботой о жизни.

Существует еще один распространенный латинский афоризм: «Хочешь мира, готовься к войне», который многие на Западе до сих пор склонны принимать за истину. Однако время вносит коррективы даже в старые истины. Особенно наше время, время потрясающих успехов человеческого гения и деформаций, связанных с техническим прогрессом. Время, когда получила невиданное доселе развитие индустрия смерти, что требует иного подхода к разрешению всевозможных конфликтов, требует от каждого человека — особенно наделенного властью или влиянием в обществе — иного, подлинно планетарного мышления. Поэтому пора изъять из современного лексикона заклеянное еще во французской Энциклопедии слово «война» и устаревшей формуле противопоставить другую: «Не хочешь войны — готовься к миру!» И честные писатели всей Земли — граждане своего времени — готовят человечество, которому опостытели войны, к миру.

¹ Цит. по кн.: История в Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. Л.: Наука. 1978. С. 202—204, 292.

² Цит. по кн.: Чуковский К. Мой Уитмен. М., 1966. С. 205—206.

³ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17. С. 264. Конгресс был отложен и, по всей видимости, не в последнюю очередь из-за опасений, связанных с приездом Л. Толстого и тем резонансом, который мог вызвать его доклад.

⁴ Цит. по кн.: Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 258—259.

⁵ Манн Г. Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 8.

⁶ Обширный материал на эту тему собран и проанализирован в коллективном труде ИМЛИ «Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы: 1939—1945» (М.: Наука, 1972), к которому примыкает другое коллективное исследование — «Вторая мировая война в литературе зарубежных стран» (М.: Наука, 1985), где большое внимание уделено раскрытию значения литературы о минувшей войне для сегодняшней борьбы за мир.

⁷ Известия. 1986. 16 нояб.

⁸ Цит. по кн.: Мир — надежда планеты: Международная встреча писателей (София, 7—10 июня 1977 г.). София пресс, 1978. С. 26—27.

⁹ Там же. С. 59—60.

¹⁰ Там же. С. 199.

¹¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 358—359.

¹² Die Zeit. 1985. 15. März. Рус. пер.: Лит. газ. 1985. 3 июля.

¹³ Иностран. лит. 1982. № 6.

¹⁴ Сноу Ч. П. Портреты и размышления. М., 1985. С. 297.

¹⁵ Цит. по кн.: С кем вы, мастера культуры? М., 1985. С. 413.

¹⁶ Fantastyka. 1986. N 9. S. 59.

¹⁷ См., напр.: Известия. 1986. 23 февр. и 15 окт.

¹⁸ Лит. газ. 1986. 29 окт.

¹⁹ Там же. 1986. 17 сент.

²⁰ Карякин Ю. Не опоздать! (О времени живом и мертвом) // Век XX и мир. 1983. № 3. С. 40.

²¹ Цит. по кн.: С кем вы, мастера культуры? С. 391.

²² Там же. С. 404—407.

Т. В. БАЛАШОВА

Опасность войны и сила памяти

Проверять настоящее прошлым, чтобы оградить от беды грядущее, — многовековая традиция литературы. И приходится ли удивляться, что на переломе 70—80-х годов, по мере того как сгущались над планетой тучи, грозящие человечеству новыми военными трагедиями, по мере того как по-хозяйски располагались на Европейском континенте заокеанские «Першинги», литература все чаще возвращалась на сорок лет назад, к тем дням, когда Европа лежала в руинах и дымились печи Освенцима. Кто повинен в тех разрушениях? Кто повинен, что юношам и девушкам, справившим свое двадцатилетие в начале 80-х, ни разу не слышавшим взрыва снаряда, все-таки неведома безмятежность мирных дней, скорее привычен страх перед тем, что их, может быть, ждет? Отвечать на этот вопрос — кто повинен? — можно по-разному, а ведь такой ответ должен определить жизненную позицию, поведение нашего современника, его активность — или, напротив, пассивность — в борьбе за предотвращение глобальной катастрофы.

Было время, когда реваншистски настроенные культурологи предпочитали о минувшей войне молчать — слишком близок и обжигающе неоспорим был ее опыт. Тогда волны «масс медиа» рассеивали семена иронической усталости: зачем опять о войне? не пора ли человеку занять свое сознание чем-то более приятным? Эта изящная усталость отлилась в литературном кредо одной из самых влиятельных школ «искусства для искусства» послевоенных лет — «голубых гусар», среди которых ходили, кичась своей «непричастностью», Роже Нимье, Антуан Блонден, Жак Лоран и др.

К концу 70-х годов положение изменилось. Бывшие коллаборационисты приглашали теперь не забывать, а углубленно изучать историю войны и гитлеризма. Только изучение подменялось внушением кощунственной версии о фашизме как неудав-

шемся, но весьма перспективном эксперименте сильной власти. Кстати, и те, кто в 40-е годы рекламировали свое равнодушие к опыту войны, теперь гораздо охотнее его переиначивают: Жак Лоран, например, в публицистических книгах «Наоборот» (1967), «Эгоистическая история» (1976) довольно агрессивен в доказательстве «правоты» коллаборационистов; во время оккупации он тоже помогал Петену и сегодня готов гордиться этим. «Служить умирающей власти — честь для писателя», — читаем в его автобиографических эссе. Но ведь служил-то этой власти Лоран тогда, когда «умирала» не она, а патриоты-антифашисты; правительство Виши, опираясь на нацистские штыки, могло бы и одержать победу, страшную для Франции, если бы не шло сражение с фашистской Германией на Восточном фронте, если бы французы (в том числе писатели) не включились в эту антифашистскую битву, ежечасно рискуя своей жизнью.

Война, раньше чем начаться на полях сражений, начинается в сознании. Ее вероятность удесятерится психологической готовностью масс развязать «дранг нах Остен» или какой-либо иной «дранг»; ее зловещая перспектива отодвигается, если в общественном мнении укоренилась мысль, что война противоестественна, а на нынешнем уровне развития техники означала бы самоубийство человечества.

Тем большее значение имеет слово писателей, готовящих современников к тревожному завтра. О чем они напоминают? Что внушают? Какую нравственную позицию считают наиболее предпочтительной в настоящей общественной ситуации?

Больше всего вреда приносят веселые боевики, целиком построенные на лжи: и окончившаяся война, и та, которую человечество хотело бы предотвратить, рисуются такими захватывающими дух приключениями (как, например, в «Зеленых беретах» американца Р. Мура) — весьма заманчивыми по контрасту с механической запрограммированностью общества потребления. Война — как светлая перспектива после серых буден — существование яркое да еще сытое после тщетных попыток найти работу — вот она «художественная реклама», совращающая наемников, «весело» орудующих сегодня в Никарагуа и Сальвадоре. Милитаристская агитация в романах американцев Роберта Пауэлла или Германа Вука, снимая страх перед войной, идеализируя «миссию» США в борьбе против коммунизма, делает свое опасное дело.

Гуманистическая литература о войне — каких бы аспектов она ни касалась — уводит читателя, в первую очередь, от беспечного ожидания военных действий. Она обязательно показывает кровавую античеловечную суть войны; а писатели, наиболее проникательные — не фатально льющие реки крови, а спровоцированную агрессию, зло, которому нельзя дать повториться. Это относится к романам Мейлера и Воннегута, Ирвина Шоу и Стайрона, Ивлина Во и Лану. Правдивым книгам противопоказана всякая романтизация войны. Смерти, потери, нечеловече-

ские муки, сцепление жестоких, порой натуралистически-жестокых картин.

Конечно, на пути художественного исследования войны и соотношения мирного и военного времени писателя всегда ждут опасные подводные камни: осуждая, например, политиканство своего правительства, некоторые авторы начинают как сплошное политиканство описывать деятельность разных, порой и впрямь враждовавших организаций французского Сопротивления, вольно или невольно замалчивая главные уроки тех лет; отыскивая корни фашизма, они могут иногда главный акцент сделать на фрейдистском комплексе убийства — и виновной оказывается биологическая природа человека; или, напротив, осуждая войну как противоестественное для человека состояние, с одинаковой страстью клеймить агрессора и того, кто встал на защиту своей отчизны, осуждать любого, взявшего в руки оружие. Во всех этих вариантах происходит — вольно или невольно — реабилитация фашизма, его философии, идеологии.

Взять к примеру творчество Жана Ко. Он сумел перейти с крайне левых позиций (когда-то был секретарем Сартра и поддерживал прогрессивные общественные движения) на крайне правые и теперь занят тем, что из романа в роман возрождает культ сильной личности, оправдывая любое — даже антигуманное — действие, лишь бы оно было действием, а не пассивным принятием абсурда.

В публицистическом эссе «Открытое письмо западным псам» (1967) и романе «Чрево быка» (1971) Жан Ко встает на позиции сильных, презрительно поглядывая в сторону тех, кто не может противопоставить фашизму столь же откровенное равнодушие к чужим жизням. В эссе, пародируя на свой лад лозунги китайской культурной революции, Жан Ко высмеивает своих коллег — западных интеллектуалов. Он не советует им бороться ни за социальную справедливость, ни за мирные инициативы; если не будет ни расизма, ни классовых контрастов, ни национальных распрей, воцарится «ничто. Девственное ничто». Интеллекту весело только при антагонизме разных «рас». Их Жан Ко решил исследовать художественно.

В романе «Чрево быка» моделируется актуальная ситуация: в одной из стран Латинской Америки (Перу) скрывается под именем Карла Фишера эсэсовец Вальтер Грабе. Бывший узник концлагеря Симон Брандейс, брат которого был убит по приказу Грабе, двадцать лет спустя разыскал его, чтобы отомстить, «сделать как можно больше». Однако сила — на этот раз моральная сила — опять оказывается на стороне нациста. Все портретные характеристики мстителя, представляющего историческую справедливость, нанизываются автором ради снижения образа: «Невысокого роста, без определенного возраста, серые круги вокруг глаз, лицо бесцветное, неаккуратные пряди волос, слипшиеся от дыхания, квадратный плоский лоб без малейшей округлости...» Ходит Симон стеснительно, рабски сутулясь, либо держась чуть

позади бывшего эсэсовца, либо нервно кружа вокруг него, когда задает вопросы, ради которых приехал, либо «топчаь, пятясь, как краб». Метафоры, которыми пользуется автор для Брандейса: уродливый карлик; птица, обожающая падаль; школьник, давно выросший из кургузых брюк, и т. д. Вальтер же Грабе похож то на монументальную статую, то на гордого кондора. Эсэсовец Грабе, увиденный Жаном Ко, величествен, умен, проныцателен. Он сразу ставит гостя в тупик, объяснив, что жизнь ему давно надоела и что он с удовольствием покончит с собой. Мечь теряет силу. Остается, правда, уязвимое место — сын, которому Грабе не хотел говорить правду. Однако немного хитрости — и Грабе-Фишер снова торжествует: Симон увлекся его женой, Надей, и, покидая с ней виллу, чувствует унижение оттого, что он всю жизнь будет старательно скрывать от юного Фишера прошлое отца и причину самоубийства — лишь бы не огорчать мать.

Долгие разговоры, которые ведут Грабе и Брандейс, обнаруживают полярность двух жизненных позиций. Грабе издевательски высмеивает сосредоточенность Симона на воспоминаниях: «Память — театр, где больше не играют, пустая сцена, выцветшие декорации, зал, где ничего не происходит.

— Вы мне сказали, что иногда вообще не думаете? — недоверчиво спрашивает Симон.

— Да, я не всегда думаю. А вы?

— Я — всегда.

— Вот в чем разница между нами», — иронично кривя губы, роняет Грабе.

Характерная деталь: человек, наделенный талантом, умом, отказывается от его могущества, когда решает служить нацизму.

Нравственная позиция, которую защищает Фишер-Грабе, цинична и холодна: «Существуют две расы — господ и рабов...» Победителями станут те, «кто никогда не любил». «Любят только из страха. Человечество всегда боится, хотя бы смерти; вот почему оно вызывает к любви. Животные в стаде жмутся друг к другу, и этот острый запах ужаса зовут любовью... Жестокость для Грабе — обычное состояние мира, а война — банальное сражение «кровяных шариков между собой»: белые, красные — какая разница?

Автор становится пропагандистом такой философии благодаря художественной интерпретации образа бывшего фашиста, а дополнительно он вводит еще мотив новой войны. Согласно логике Жана Ко, получается, что атомная бомба своим появлением на земном шаре оправдывает — как бы задним числом — логику «нового порядка» и таких, как Грабе. Действительно, атомная бомба, говорит автор, «убила философию. И одновременно искусство. Раньше люди испытывали страх, но считали Землю своей законной наследницей. Они принимали наследство и передавали, теперь они плюют на то, что им оставлено, так как не знают, будут ли у них наследники».

Ныне никто вроде бы не хочет размышлять из-за угрозы войны. Но ведь такие, как Грабе, перестали размышлять намного раньше, и именно этим была приближена трагедия войны.

Нет, было бы примитивно утверждать, что автор этой книги поддерживает систему концлагерей и пыток, но он идеализирует нравственную позицию, которая такую систему подготовила. Получается, что на вопрос «кто повинен?» писатель дает ответ, прямо противоположный тому, какой следует из уроков истории. Призыв отказаться от памяти и «философствования» вполне согласуется с призывом отбросить надежду на доверие, модным сегодня среди тех, кто испытывает симпатии к идеологии вражды, милитаризма.

Высмеивать патриотов, непримиримых к философии фашизма, насилия, можно по-разному — то конструируя серьезные романские коллизии, в которых патриот терпит одно моральное поражение за другим (как сделано это в «Чреве быка»), то пародируя всех и вся — борцов за национальную справедливость и агрессоров, тупых солдафонов и хитрых политиков, людей «маленьких» и тех, кто «маленькими» управляет («Воскресный отдых патриотов», 1983, Жоржа Кулонжа), то предлагая юмористическую метафору войны, подобно Эжену Ионеско, опубликовавшему в 1983 г. новую редакцию своей пьесы «Убийца поневоле». Точнее было бы назвать ее «Тот, кто не может не убивать». Как замороженный, не понимая, что с ним происходит, тянется к оружию загадочный преступник; как загипнотизированные идут к нему жертвы. Это некий абсурдный закон, который можно высмеять, но бессмысленно обсуждать. То же происходит и во время войны — все оказываются убийцами поневоле. Глупее всего выглядят у Ионеско те, кто пытается начать борьбу с эпидемией убийств. Пародийная речь такого «борца»: «Я гражданин, это касается и меня лично; это всех нас касается; мы все ответственны за преступления, которые...» — конечно, имеет дальний прицел — дискредитировать международное движение в защиту мира. Полная беспомощность и пустота слов об «ответственности» должны доказать читателю, что любое общественное действие, любой протест против войн и убийств смехотворны. Если Жан Ко аргументирует свое презрение к «маленьким людям», или, как он их называет, «расе рабов», вполне серьезно, используя философские построения, то Эжен Ионеско предпочитает просто смеяться. Но и тот, и другой вариант интерпретации протеста против войны дает простор идеологии насилия.

Разнообразны, как видим, маски, прикрывающие лицо войны, — то мученическая гримаса фатальной обреченности, то ницшеанские черты сильной личности, то хохочущая рожица паяца... Нелегко среди этого карнавала масок увидеть истинное лицо войны во всем ее трагизме и героике, которая нужна была человеку, чтобы не опуститься, не стать волком среди волков.

Чем дальше в прошлое отходит война, тем больше, к сожалению,

нию, вероятности, что ложные представления о ней будут восприняты новыми поколениями как истинные. Вот, наверное, почему в последние десятилетия французские писатели заговорили о тех давних событиях громче и настойчивее, чем пятнадцать-двадцать лет назад. Да и смена ориентации консервативных кругов, взявшихся иступленно фальсифицировать прошлое и обелять преступления нацистских палачей (известно, что при Жискаре д'Эстене было запрещено отмечать день Победы), была одной из причин, побудивших писателей-ветеранов, первый раз взявших в руки перо именно в антифашистском подполье, гораздо активнее защищать свое видение трагических событий. Кроме того, у порога 70-х — «красный май» 1968 г. и затем — горестное разочарование в иллюзиях, которые он пробудил. Возвращение памятью к эпохе, когда цели борьбы были абсолютно ясны, к ответственному переломному моменту истории давало возможность обрести в годину безвременья и крушения всех ценностей (а именно так были восприняты годы «после мая») устойчивые нравственные ориентиры.

Обжигающее дыхание огня войны ощутимо в повестях Андре Мальро («Лазарь», 1974) и Веркора («Волчий капкан», 1979), книгах Владимира Познера («Нисхождение в ад», 1980) и Алена Боске («Ни войны, ни мира», 1983; «Жестокие празднества», 1984), романах Эмманюэля Роблеса («Везувий», 1961; «Однажды весной в Италии», 1972) и Пьера Гамарра («Окситанская кантилена», 1979), Арману Лану («Пчелиный пастырь», 1974) и Бернара Клавеля («Великое терпение», 1966—1972), Жана Кероля («История дома», 1976) и Андре Ремакля («Улица трех солнц», 1975).

Возвращается памятью к войне писатель Веркор, взявший этот псевдоним (наст. имя Жан Брюлер) в 1942 г., когда на плато Веркор шли упорные сражения макизаров с немецкими оккупантами.

Повесть Веркора «Волчий капкан» (1979) кажется своеобразной репликой автору «Чрева быка». Если Жан Ко иронизирует над склонностью некоторых людей ворошить память — эти «обветшалые декорации сцены», Веркор делает память одним из героев своих книг — и публицистических и художественных.

Многие социальные коллизии кажутся Веркору ненужными, ожесточающими человека без всякого реального результата. Но вторая мировая война остается в сознании писателя фундаментальным конфликтом истории. Если бывает Веркор иногда внеисторичен в суждениях о фактах сегодняшнего дня, то время антифашистского сражения — для него неизменно эталон гражданской самоотверженности. «Молодежь должна знать, что такое фашизм, чтобы никогда больше не допустить торжества фашистской идеологии»¹, — повторил Веркор в дни празднования сорокалетия с момента окончания войны.

Повесть Веркора «Волчий капкан»² — утверждение правоты патриотов и долга наказать преступника.

Перед читателем, как и в романе Жана Ко, бывший военный преступник, «отшельник-нацист», всю жизнь расставляющий капканы (в подполье он устраивал ловушки, предавая макизаров, теперь охотится на лис и волков). Но критерии художественной оценки совсем иные. Любящий отец, на совести которого сотни загубленных жизней, у Веркора отвратителен не только тем, как он жил, но и тем, как живет сейчас. Неудачливый, жестокий, подозрительный, он вовсе не претендует быть идеалом сильной личности, как претендовал на то Грабе-Фишер. А художественный портрет юноши, отыскавшего убийцу, совсем не похож на портрет Симона Брандейса: это отнюдь не жалкий, блеклый человек-пигмей, тщетно бросающийся на неуязвимого Голема, это личность большой нравственной силы. Молодой человек, чей отец погиб от руки «охотника», хочет вершить суд сам, не обращаясь к юридической процедуре. Бесспорность вины этим вовсе не смягчается. Тем более что кара обрушивается неотвратимо, не в результате принятого «другой стороной» решения, а как историческая неизбежность. Узнав о прошлом отца, его покидает дочь. «Ребенок, который уходит и проклинает отца,— это высшая мера наказания, страшнее смерти». Противостояние нациста и двух молодых людей, определяющих свое будущее, принципиально, никакое «совмещение» сторон невозможно, примирение добра и зла — такого зла — Веркором исключается.

Резкая полярность идейно-художественных решений, предложенных Веркором и Жаном Ко,— явление не столь уж частое в живом литературном процессе. Гораздо чаще перед нами случаи, когда процедуру, так сказать, срывания и надевания масок можно наблюдать в творчестве одного и того же писателя. Бескомпромиссно разоблачая войну и доктрину «нового порядка», многие писатели теряются среди разных псевдотолкований причин войны и комбинируют такие ситуации или оппозиции характеров, которые порой искажают картину исторического прошлого.

Изучение общей литературной панорамы показывает: молодому поколению гораздо труднее пробиться к правде о войне, чем старшим, для кого война — личный опыт. Родившиеся после войны росли в атмосфере изолированной пропаганды, которая не располагает к глубокому, правдивому анализу столкновения социальных и исторических сил. Но сегодня, когда ветераны, прошедшие войну, передают судьбу планеты в руки молодых, от мнения этих молодых зависит очень многое. Зависит, может быть, главное — быть или не быть планете Земля в солнечной системе. Поэтому заслуживает пристального внимания этот важный феномен движения современной зарубежной прозы (французской в первую очередь) — пробуждение интереса к «военной тематике» у писателей молодых, кого в ту трагическую эпоху еще не было на свете.

Помнятся ответы юных на разные анкеты, печатавшиеся в зарубежной прессе: «Гитлер? Такого не знаю...» Что это — и впрямь наивное неведение? Нет, скорее, конечно, решительное

нежелание знать, отказ разбираться в «драках старших», надежда вообще начать все с нуля — подальше от благ и соблазнов цивилизации, прикрывшись театральными лохмотьями хиппи. Однако постепенно битничество расслоилось: у одного берега — нирвана наркомании, позволяющая «все забыть», пока длится действие наркотика; у другого — активность антимилитаристского протеста. А тем временем ровесники тех, кто отвечал презрительно «Такого не знаю...», начали ощущать в себе странное, совсем не модное в условиях глобальной «ссоры» поколений, объявленной чуть ли не главным знаком середины века, стремление понять, что же тогда случилось у старших? почему отголоски того мирового конфликта врываются в споры и разногласия сегодняшнего дня?

В литературу пришли писатели, которые, отодвинув в сторону привычные проблемы «общества потребления» и молодежной контестации, «красного мая» и т. д., словно переселились во времена молодости своих отцов.

«Меня волнуют немые фильмы, старые газеты и имена, высеченные на стелле памятника погибшим, — как бы оправдывая свою „необычность“, поясняет молодой писатель Жак-Пьер Аметт (род. 1943). — ...Фантазируя и исповедуясь, пробиваясь к пониманию, я хочу приоткрыть дверь в зал, где игралась непостижимая теперь для меня драма молодости моих родителей, увидеть тени другой жизни, другого города. В общем, я с упрямым спокойствием рвусь к факелу, освещающему ночь прошлого...» «Я кружу по улицам города в поисках Вашей тени», — вторит Аметту Патрик Модьяно, обращаясь к отцу, которого никогда не знал.

Для Жака-Пьера Аметта прошлое — это разрушенный, исковерканный, истерзанный мир, свидетель страданий, агоний, голодных ночей и рассветов. «Юность в нормандском городе» (1981) — так назвал Аметт свой роман, где воскресил образ северного Кана, лежащего в руинах. Сюда он маленьким мальчиком приехал после войны, здесь среди каркасов обутленных зданий в узких коридорах, еще хранящих запах пороха, прошло его детство, здесь канские мальчишки, что были постарше, играли в войну, имитируя недавно слышанный рокот самолетов, взрывы бомб. На город падали летом 1944 г. английские бомбы. Аметт понимает, что это можно «оправдать и прокомментировать», но он хочет отвлечься от опознавательных знаков на крыльях тех самолетов, что сеяли смерть. Смерть несла сама война, раз она была развязана, раз шла на территории Европы, и он восстает всем своим существом против гипотетической возможности нового апокалипсиса: «Об этих событиях словно забыли. Погребли на дне бездонного болота. Каждое утро я открываю газеты: новое утро, свежая типографская краска, иллюзия, что мир только что родился. Друзья, соседи часто, почти не задумываясь, говорят о возможности третьей мировой войны. Я хочу, чтобы они прочли эту книгу — зовите ее исповедью, романом, хроникой — как хо-

гите; я хочу, чтобы они прогулялись по этому мрачному берегу, где дымятся еще останки города...»

Сам он не забыл. Не забыл даже то, чего не видел. Прошное вставало со страниц прочитанных книг, из рассказов взрослых, для воображения было достаточно пищи, чтобы представить, «как было тогда, до меня».

В романе три плана: сегодняшний день, когда вспыхивают войны в различных уголках земного шара; послевоенное десятилетие, когда мужчины еще донашивали военные галифе, на стенах домов чернели полосы копоты, в полях давали прибежище играющим подросткам зловещие воронки; и, наконец, годы военные — окровавленные, обезображенные трупы, охваченное огнем здание детских ясель, страшное возвращение из бомбоубежища к пепелищу, где еще час назад был родительский кров. Этот план, пожалуй, даже более зрим, осязаем, чем два других. «Нет, я не рассказываю о тех людях, которые погибли,— уточняет Аметт,— я их вижу». «Я заперт, заточен, замурован в своей памяти». Он действительно «видит», словно это происходит сейчас, рядом с ним. Идет ли он по площади, которую привычно, забыв почему, называют «Площадью Сопротивления», бросает ли взгляд на имена, выбитые на мемориальных досках, смотрит ли он веселый довоенный фильм,— его воображение неотступно рождает картины мук и разрушений.

«Все те же дрожащие кадры в свинцово-пористом свете, все те же фасады медленно распадаются, застывая на мгновение в воздухе и обрушиваясь на трамвайные пути, прихватывая с собой столбы фонарей. Это все время одна улица, в каком бы городе она ни находилась... свинцовое тяжелое небо, внезапная темь и застывший в страхе прохожий...» Находит Аметт и виновника, узаконившего философию забвения: для него это самодовольное холодное общество потребления. Он передает подслушанный разговор у мемориальной доски: «Нашим братьям-железнодорожникам, погибшим за родину». Один скользнул взором и отвернулся, на лицо другого набежала тень. На удивленный вопрос: у вас, мол, что, погиб здесь кто-то из близких? — тот, погрузневший, отвечает язвительно-раздраженно: «Я вытесывал эти имена, и тут много длинных — Дюпон-Дюбрей, Леви-Арно... На меня тяжело действовала эта работа. Пока я выводил имя, я как бы входил в семью». Отвечает не обязательно и впрямь гравировщик. Просто каждый, кто читает эти имена, должен «войти в семью», разделить ее горе.

Вот город залечил свои раны, оделся в бетон и стекло, заасфальтировал улицы, так что не осталось ни сантиметра земли, заполнил все холодильниками, телевизорами и стиральными машинами разных размеров, миксерами, озонаторами, электросушилками, громоздкой музыкальной аппаратурой. «Социальная и моральная анестезия», — роняет автор. Ниточка жизни, связывающая такой город с другими эпохами, «истончилась и совсем исчезает».

Сваи, которые вбивают в грунт, кажутся рассказчику страшными инструментами, с помощью которых зарывают глубже в землю память о тех, кто погиб. Чудовищное убийство памяти... Человек без памяти легко опять пустит события на самотек. Аметт уверен, что, если бы все были, как он, «подключены» к памяти предшествующего поколения, новой войне не удалось бы разразиться. Аметт не так уж далек от истины, именно поэтому и кажется доброй приметой внимание к войне тех, кто ее не видел.

«Ветеранами нового типа» горестно, но и с надеждой назвал юных, чье сознание отмечено трагедией второй мировой войны, Жан-Пьер Шаброль. Настроенность на волну памяти — уже добрый знак.

Аметта терзает память о чудовищных разрушениях и бесчисленных смертях. Для Патрика Модьяно (род. 1945) драматизм войны — совсем в другом. Он не вспоминает ни бомбежек, ни ран, ни лежащих в руинах зданий. Для него война — это апофеоз ненависти. Ненависти одного человека к другому. Как и Аметт, Модьяно не ищет причин. Он только хочет, чтобы такая ненависть больше не восторжествовала никогда.

Но если у Аметта стерт образ фашизма, хотя именно он обрушил на планету катастрофический шквал огня и свинца, Патрик Модьяно ощущает человеконенавистничество фашизма каждой клеточкой кожи, как если бы око коснулось его лично. Герой многих его романов не знал своего отца; одна из версий его гибели — смерть в гетто, построенном практиками «нового порядка». И вот теряясь в мире, где «не за что зацепиться», Модьяно начинает поиск своих корней. своей родословной, своей «личной истории», которая оказывается неотделимой от Истории большой.

Творчество Модьяно — феномен почти исключительный³. Он был замечен сразу, едва двадцати трех лет опубликовал «Площадь звезды»; потом интерес к нему и не упал, как это бывает нередко после яркого дебюта, и не просто «стабилизировался», как было, например, в случае с Франсуазой Саган, чье творчество хотя и не ушло из поля зрения критики, но больше уже никого не будоражило неожиданностями. От романа к роману волна интереса к Модьяно поднималась: премия Роже Нимье в 1968 г., Большая премия Французской Академии в 1972, Гонкуровская премия в 1978. И параллельно нарастало удивление: почему этот молодой и «бесспорно самый талантливый из молодых французских писателей»⁴, как восхищенно писала критика, во-первых, равнодушен к повествовательным поискам авангардистов, а во-вторых, так упорно, словно замороженный, все время пишет о войне, которую не видел, не знал?

Действительно, возьмем ли мы «Площадь звезды», которую Модьяно написал раньше, чем ему исполнилось двадцать (опубл. в 1968 г.), возьмем ли «Ночной дозор» (1969), «Бульварное кольцо» (1972), «Семейную хронику» (1977) или «Улицу

темных лавок» (1978), — везде мотив прошедшей второй мировой возникает с неумолимостью. «Память родилась до меня. Я почти уверен, что жил в Париже времени оккупации», — поясняет герой «Семейной хроники». Рассказчик, обнаруживающий много автобиографических черт, проигрывает в воображении модели судьбы своего отца. Может быть, тот был среди макизаров, может быть, просто прятался в глуши от облав на евреев, а может быть, был вынужден, спасая жизнь, служить у немцев... Герой-рассказчик то сливается с тем персонажем, который рожден его воображением, то отстраняется от него и решительно судит.

Очень своеобразно соотношение эпох и героев в романе Модьяно «Бульварное кольцо» (1972).

За кольцом периферийных бульваров, опоясывающих Париж, тянется предместье, облюбованное состоятельными парижанами для загородных вилл. Циники, ловеласы, прожигатели жизни: редактор порнографического журнальчика Жан Мюрай, его дочь Ани, гулящая актрисочка, являющаяся к венцу после ночной попойки, жених ее — солдафон и бабник с графским титулом Ги де Машре; эмансипированная амазонка Сильвиана Кемп и еще целый рой отвратительных темных личностей, справляющих здесь, в предместье, свой шабаш. Сначала лишь намеком обозначено время действия: «в такую эпоху, как наша», «странная эпоха», «в такие времена ничему не удивляешься», «тревожные времена», «опрокинуты все ценности». Постепенно читателю становится ясно, что Париж оккупирован немцами, но для всех этих весельчаков драма совсем в другом: в том, что скоро власть Гитлера кончится (война идет к своему финалу) и им придется расплачиваться за коллаборационизм. С мрачным юмором, в подпитии, паясничают они, «репетируя» речи перед виселицей. Собственно и само действие романа проиграно в воображении рассказчика, рассматривающего старую фотографию: на ней лица людей, которых уже нет, которые после войны были расстреляны за сотрудничество с оккупантом. Вглядываясь в пожелтевшее от времени фото, герой разматывает в воображении новую ниточку судьбы своего отца: что с ним было бы, если бы он тогда оказался среди этих циников и монстров? И вст придумана целая история: безвольный отец-неудачник, бросивший сына в приюте, вдруг решает забрать его к себе и даже приспособить к своим темным спекуляциям то с книгами, то с марками. Потом непрочь от сына снова избавиться (эпизод, когда мальчик то ли случайно, то ли от толчка отца падает на рельсы метрополитена, остается в романе символом вражды, которая отдаляет детей от родителей). Но здесь Модьяно сильно корректирует обычный для западной литературы мотив всеобщего отчуждения. Мальчик так и не начал ненавидеть своего отца; жалость к нему, сыновья нежность берут верх, и он через несколько лет принимается за поиски этого странного родителя, сбежавшего сразу после инцидента в метро. Тем временем война вступила в свои права. Юноше уже двадцать семь, и отец не узнает его, когда тот оказывается

с ним рядом, заводит знакомство с Мюраем и Машре, даже соглашается публиковаться в их журнальчике, хотя и переполнен отвращением. «Если бы не та критическая ситуация, в которой я находился, я бы дал ему пощечину. Как может эта продажная душа вообразить, что я с легким сердцем приму его предложение сотрудничать в этом грязном листке донощиков, продажных писаков?» Оценка коллаборационистов в романе абсолютно ясна, здесь нет никакой двойственности. Двойственно отношение юноши только к отцу, которого он презирает за рабскую услужливость (Мюраи и Машре используют его в махинациях с валютой и фальшивыми документами), но которого надеется вытащить из этой клоаки. «Как бы то ни было, я разделю вашу судьбу», — дает сын клятву, по-прежнему не открывая отцу своего имени.

Во время очередной вечеринки сын выходит погулять вместе с одним из гостей, только что откровенно хваставшимся своей ненавистью к коммунистам, евреям, партизанам, и убивает его, говоря себе, что только приблизил ту минуту праведной мести, которая все равно неизбежно ждет этого пособника фашистских палачей. Отцу и сыну удастся сбежать в Париж, но на улице Риволи их настигают каратели. В полицейском фургоне отправляются они навстречу своей страшной судьбе — такова последняя сцена романа. Рассказчик существует в книге как бы в двух измерениях: во-первых, юноша, который в дни войны был рядом со своим отцом; во-вторых, юноша, родившийся уже после войны и восстанавливающий по крохам чужих рассказов жизнь отца во время оккупации.

«Как же вы, такой молодой, могли знать этих людей?» — недоуменно спрашивает тот, кто показывает рассказчику пожелтевшую фотографию. «Действительно, — звучит в книге авторский голос, — каким образом я мог знать Вас, когда вы не были еще моим отцом?»

Сейчас биологи и психологи много пишут о генетической памяти. Французская критика определяет феномен Модьяно как «спуск в глубины коллективной памяти». Да, это коллективная историческая память: ведь эпоха, которая завершилась в 1944—1945 гг., продолжается тем не менее и сегодня. Она интенсивно живет в сознании наших современников независимо от того, причастны ли они лично к событиям войны и Сопротивления.

Творчество Модьяно говорит о том, что молодому поколению очень трудно пробиться к правде о войне. Слишком много путаницы внесли в ее историю буржуазные газеты, журналы, псевдодокументы, периодически вытаскиваемые на свет ради очередной сенсации, задача которой — еще и еще раз бросить неверный ответ на эпоху трагедии и героики. В «Бульварном кольце» Патрик Модьяно смог удалиться от этой полосы неверного света на самую дальнюю дистанцию.

В сценарии «Люсьен Лакомб» (1974) он, напротив, приблизился к ней, к сожалению, максимально. Правда, и здесь правильнее сказать, что «масс медиа» — в данном случае кинематограф —

использовали зыбкость оценок Модьяно явно в неблагоприятных целях, а сам сценарий, объективно, не имеет все-таки того звучания, которое получил фильм «Люсьен Лакомб», снискавший громкую недобрую славу.

Зарубежная литература еще до Модьяно довольно много сил отдала раскрытию сложнейшего социально-психологического феномена «обыкновенного фашизма», а во французском варианте и коллаборационизма — художественному объяснению того, что же такое фашизм как доктрина, излучающая определенную психологическую радиацию, предопределяющая некое психологическое состояние готовности к преступлению. Этот процесс показал в свое время Робер Мерль в знаменитом романе «Смерть — мое ремесло» (1952). По самой границе, заставляя его все время безвольно «оступаться», принимая правоту то патриотов, то карателей, вел своего героя-коллаборациониста (рассказ «Коллаборационист» из сб. «Рабство и величие французов») Арагон. Рудольф Ланг у Мерля, Грегуар Пико у Арагона, каратель Ико у Гоффриде Паризе (рассказ «Война» из сб. «Букварь 2», 1982), Люсьен Лакомб у Патрика Модьяно — это люди (а скорее, конечно, — «нелюди»), легко управляемые, без внутреннего стержня и потому потенциально могут принадлежать любой партии, любой системе взглядов, если эти взгляды надо не выстрадать, а просто пассивно принять.

Действительно, деревенский парепь Люсьен Лакомб, если вчитаться в текст, изгнав из памяти образы фильма, отталкивает своей тупостью. Он становится подручным СС, не думая, не размышляя. Встреча с учителем-партизаном, визит матери, стыдящейся сына, драма еврейской семьи, в которую он входит на правах человека, полюбившего красавицу Франс, цинизм и жестокость его дружков-полицаев — все должно бы пробудить в Лакомбе муки совести: ведь, согласно сценарию, перед Лакомбом оба полюса, противостоящих друг другу в той борьбе, что шла не на жизнь, а на смерть. Полная «выключенность» сознания Лакомба, его действия, которые он совершает, как бы «игнорируя» связь разных эпизодов, деталей, которые связываются и «звучат» в сознании читателя, дают этому образу объективно негативную оценку.

Текст сценария «Люсьен Лакомб» — хотя и делал главным героем француза, добровольно ставшего подручным оккупантов, — носил все-таки антифашистский характер. Но при переносе сценария на экран (сценарий написан Модьяно в соавторстве с режиссером Луи Маллем) образ Лакомба был сориентирован в определенном направлении: из туповатого солдафона Лакомба превратили в очаровательного голубоглазого парня, который рад бы всем помочь, да не получается. Хочет помочь немцам — вынужден арестовать Альберта Хорна, в дочь которого — Франс — влюбился; хочет развлечь Франс — обрекает ее на оскорбления оголтелых расистов. Вопрос выбора, сделанного Люсьеном Лакомбом, в фильме полностью снят. Так в пределах одного и того же

произведения — в варианте книги и варианте кинематографическом — те же черты характера (слабость воли, нежелание размышлять) могут получать различное идеологическое истолкование: или прямое соучастие в преступлении, или просто «жажда жить вне всяких идеологий», как рекламировался этот фильм, «объяснявший» и защищавший идеологию коллаборационизма.

К такому объяснению, к сожалению, склонны многие из нынешних молодых писателей.

Подобная внутренняя двойственность выявляется, например, в двух книгах, удостоенных самых серьезных литературных премий Франции 1983 г., — «Залбудшие» Фредерика Тристана (Гонкуровская премия) и «Канун войны» (премия Ренодо) Жана-Мари Руара.

Роману «Канун войны» предпослан эпиграф Хорхе Борхеса: «Все, что происходит с человеком — от дня появления на свет до кончины, — им самим предопределено. Всякое невнимание — умышленно, всякая случайная встреча — это свидание, любое горе — наказание, успех — всегда победа, к которой тайно стремишься; смерть — всегда самоубийство». Этот весьма своеобразный фатализм подтвержден судьбами героев.

Жану-Мари Руару (род. 1943) был всего один год, когда вторая мировая война подошла к концу. Десятилетие, охваченное его романом, — 1933—1944 — никак не может вобрать в себя опыт автора. Но Руар, как и многие его сверстники или младшие коллеги, обращается к опыту своих отцов, отодвигая в сторону (может быть, лишь на время) проблемы «общества потребления», молодежной контестации, вражды поколений и т. п.

Главные герои Ж.-М. Руара — Роллан де Невиль и Пьер Ленар — принадлежат к высшим сферам власти, бывают на приемах у премьер-министра, консультируют главу правительства по важным государственным вопросам. Их друзья — журналисты Пьер Вайсберг и Эрик де Спам — тоже причастны к политическим тайнам. Начав с восхищения Дорио, Моррасом, приятели постепенно теряют иллюзии, что подобная сильная власть способна спасти честь Франции, и каждый избирает свою форму служения ей. Роллан де Невиль включается в активную подпольную деятельность (подпольная кличка Парадоль напоминает об известном французском журналисте Прево-Парадоле, бичевавшем Вторую Империю). Его возмущение «непротивлением» фашизму («...мы опозорены, а войны все равно не избежать», — говорит он в момент Мюнхена) сменяется надеждой, что раз «французы не спешат умирать за Данциг», то, может быть, «война и пощадит его счастье». Он согласен рисковать, перевоза важные бумаги и оружие, но не хочет «примешивать политику к Сопротивлению», мечтая «о братском общем порыве, сметающем агрессора, союзе, где объединились бы все социальные классы без различия партий и групп».

Под именем Валлес уходит в подполье Эрик де Спам. Переболев влюбленностью в Дорио, он повесил портреты Ленина, Марк-

са, Бакунина. «Революция, о которой он мечтал, тоже была войной. Он был уверен, что только в состоянии возбуждения общество способно проявить свои лучшие качества... Пусть льется кровь, много крови». Пьеру Вайсбергу, отец которого, измученный ожиданием ареста, кончает собой, предлагают бежать, но тот отказывается и, сменив свою шокирующую арийцев фамилию, с документами на имя Пьера Бельрива вскоре присоединяется к партизанам, гибнет в бою. Пьер Ленар пресловутыми «обстоятельствами» вовлечен — как и Люсьен Лакомб — в сотрудничество с оккупантами: он принимает портфель министра в правительстве Виши. Там, используя свое положение, пытается помогать патриотам, достает фальшивые документы, организует выезд за границу, освобождает пленницу Дранси. Ленар не скрывает своей неприязни к коммунистам. Для него «истинная революция — поставить у власти компетентных людей... Когда такая элита будет у кормила, утратит смысл классовая борьба, рабочие поймут, что люди, выросшие из их среды, борются за их интересы вместе со всеми, кто представляет здоровые силы нации».

Судьба Пьера Ленара должна напрямик подтвердить мысль Борхеса, вынесенную в эпиграф романа. Избрав «пассивное сотрудничество» без учета зависимости Виши от Германии, Ленар предопределил свой конец. В Виши его могли расстрелять за помощь патриотам; в Алжире, где базируются армии сражающейся Франции, его ведут на расстрел за коллаборационизм (сцена повторена в романе дважды — в первой и в последней главе). Автор сентиментально оплакивает и «фатально неизбежное» преступление героя, и расплату за него.

Эрик де Спам, которому Ленар помог бежать из плена, здесь, в Алжире, получив должность комиссара юстиции, играет роль непримиримого Сен-Жюста и одновременно Дон-Жуана, лишая Ленара и жизни, и жены: пока Ленар томится в тюрьме, красавица Антония сгорает от страсти в объятиях Эрика де Спада. Расплывчатая идейная позиция автора сочетается с эстетической безвкусицей.

Пространство злободневного романа Руара, затрагивающего животрепещущие проблемы войны и мира, власти и насилия, попустительства агрессии и исторического отмщения, буквально загромождено адюльтерными треугольниками. Если удалить страницы, где герои обсуждают или обдумывают ситуацию в предвоенной Европе, ход «странной войны», целесообразные формы Сопротивления оккупантам, роман Руара покажется осколком удушающей глыбы массового чтения. Министры и премьер-министры, графы и принцы, роскошные виллы и просторные пляжи, тайные гарсоньерки и внезапные исчезновения невест... Автор весьма изобретателен, придумывая вариации любовных треугольников; высокого накала достигают сцены ревности, почти детективные способы, к которым прибегают герои, чтобы явиться на свидание с любовницей, усыпив внимание жены, или, напротив,

проследить маршруты жены, с завидной пунктуальностью покидающей дом в определенные дни и часы.

Взяв книгу Фредерика Тристана (род. 1931) «Заблудшие», тоже легко предположить, что жюри пошло навстречу вкусам «массового» читателя, прикрасившегося к салонно-розовым сказкам и щекочущим нервы приключениям. И впрямь: сирота Джонатан Варле, воспитанный в фамильном замке лорда Амбергриза, узнает, что матерью его была застенчивая Дороти Тамплъ, жившая в замке вроде бы из милости, а отцом — некий Уинстон Спенсер, персона, близкая королю (бульдोजья челюсть и полученный вскоре пост премьер-министра прямо отсылают к У. Черчиллю). Похождения Варле-Честерфилда (издает под псевдонимом романы своего друга, влюбляет в себя дочь крупнейшего издателя Маргарет Варнер, отправляется в свадебное путешествие по Италии с двумя женщинами сразу и т. д.); зловещее прошлое Маргарет (ее отец — убийца своих жен); патологические прихоти этой богатой невесты (любит, например, провести пару ночей в публичном доме, куда приходят матросы); попытка покончить с собой жены Варле — Сары, ее мучительная смерть, убийство бандитами их маленького сына — все это слишком вторично и претенциозно, чтобы распутывать ходы сюжета.

Однако у Фредерика Тристана, как и у Руара, двери светских салонов и роскошных вилл, белых лимузинов и ночных кабаре открываются прямо в... Историю.

«Заблудшие», подобно «Кануну войны», предложив клубок развлекательных сюжетов, постепенно оставляют их в стороне, чтобы передать трагический голос нашей эпохи. Повествование, избравшее поначалу русло адольтерно-пикарескного романа, опять ведет к размышлениям о власти и ответственности человека перед историей.

Действие начинается в 1930 и завершается в 1941 г., детально фиксируя «болевые» точки сползания мира ко второй мировой войне: поджог рейхстага, приход Гитлера к власти, костры из книг, поражение республиканской Испании, мюнхенский сговор... Многие детективные эпизоды обретают социальный смысл: имитировано самоубийство талантливого композитора Давида Гетмана, и дочь его Сара едва ли избежала бы расправы, если бы не легендарная слава Честерфилда, тайком увозящего ее из Берлина. Происходящее в Германии настолько потрясло Честерфилда, что он использует почти каждое свое публичное выступление для того, чтобы прокричать: «SOS!»: «Речь идет о жизни нашего общества. Мир тяжело болен. Готовится новая война... Гитлер стал канцлером при поддержке Гинденбурга, армии и крупных промышленников. Созданы специальные организации, терроризирующие тех, кто — так или иначе — сопротивляется складывающемуся режиму. Загорелся рейхстаг — обвиняют коммунистов. Тысячи их брошены в тюрьмы вместе с социал-демократами, католиками, евреями — и все без всякого суда! Европа не пошевелила даже пальцем. Америка молчит. Гитлер волен продолжать.

И будьте уверены, он не отступит ... Есть болезни заразные по своей природе. Они назревают и распространяются исподволь. Сейчас Германия заражена такой болезнью, но, кажется, никого не беспокоит ее состояние».

Арест Честерфилда в Испании, куда он первый раз отправился, чтобы присоединиться к интернациональным бригадам, построен Освальдом Мосли, вождем национал-социалистической партии Англии; террористы, выкравшие сына Варле и Сары, требуют не выкупа, а публичного отречения писателя от своих взглядов. «Нам важно лишить его власти, которую дают ему слава и деньги и которую он направляет к цели, враждебной нашей. Честерфилд — коммунист. Он противник возрождения германского народа, приспешник масонской клики, которая рада свратить Запад и насадить там большевизм». Варле пожертвовал своим сыном, но в конце концов травля его сломила. Трижды меняя имя, он уходит «в никуда», пытается отгородиться от мира мистицизмом Торы, а умирает от случайного выстрела в Испании, истерзанной гражданской войной.

Только ли Варле, отстраняясь от борьбы, произносит: «Уж я ли не взывал к разуму? Выдающиеся деятели культуры присоединили свой голос к моему. А результат? Концентрационных лагерей в Германии стало за год в три раза больше, а это совсем не помешало всем странам направить своих спортсменов на Олимпийские игры в Берлин...» Конечно, сомнения героя разделяет автор, который тоже словно начинает терять историческую перспективу, с одинаковым пылом обвиняет любую из воюющих сторон (испанские эпизоды особенно фальшивы), все чаще говорит вообще о «власти», вообще о «государстве», словно завершающий книгу 1941 год не был началом невиданного в истории сражения советского народа и государства с гитлеризмом, словно не благодаря этой победе удалось остановить стремительно распространявшуюся эпидемию гитлеризма.

Как оценивать этот своеобразный и во многом неожиданный для Франции «бум» романа о второй мировой войне, если многие авторы двойственны в своей оценке сути конфликта, если эпизоды военных лет подключаются к развлекательным сюжетам массового чтения, теряя глубину гуманистического содержания? Знаком такого движения стали и роман о войне Франсуази Саган («Устав от войны», 1985), и трилогия ловкой беллетристки Режиин Дефорж («Голубой велосипед», 1981; «Улица Анри-Мартен, 101», 1983; «Дьявол все еще смеется», 1985), поместившей действие в годы оккупации и Сопротивления. Бестселлер 80-х годов, роман Дефорж — феномен весьма характерный: после легких вневременных эротических сюжетов писательница попробовала затронуть обжигающую тему и сразу попала под юпитеры славы. Основную роль сыграл здесь «социальный запрос», настроения читателей, равнодушных к опыту истории.

Не будет большим преувеличением сказать, что литература, воскрешающая опыт военных лет, довольно решительно покидает

поле авангардизма, настраиваясь на волну достоверности и документальности. Переболев искусом авангардистского экспериментаторства, отменявшего событийность повествования и художественный характер, роман в 70—80-е, словно изголодавшись по реальным коллизиям, жадно пил из «реки по имени факт», не стесняясь воссоздания того, что действительно было, не пытаясь — во что бы то ни стало — заслонить пережитое усложненными метафорами, символами. «Возвращение к реализму» в разных его формах — конечно, не только достоверных, но и метафорических — можно считать сегодня уже фактом биографии зарубежного искусства 70—80-х годов: закономерности и оттенки его многократно анализировались и советской, и зарубежной критикой.

В этом движении играл немаловажную роль и роман, рожденный памятью о трагической эпохе.

Однако поворот романа к реализму, острым социально-политическим сюжетам, что было поддержано и читательским интересом, дал некие побочные следствия: правдивость документа и трагизм исторических коллизий все чаще и чаще подключались к таким эпизодам и художественным ситуациям, которые должны были бы немедленно вызвать идиосинкразию. Массовая культура «втянула» серьезнейшую тему в свою воронку.

Тем не менее в целом этот процесс вхождения темы прошлого в современный роман свидетельствует о здоровье литературы, о ее сближении с реальностью. К тому же книги такого рода часто бывают ключевыми в творческой биографии писателя, оказывают воздействие на самого автора: Фредерик Тристан, например, до «Заблудших» предпочитал экзотические сюжеты, территорию дальних стран; у Режины Дефорж дурная беллетристичность явно отступает к последней части романа, который как бы сам себя постепенно формирует, отдаляет от массового читателя. Руар так объясняет «бум истории» в сегодняшнем романе и свое решение обратиться к событиям, которые происходили до его появления на свет: «Историю почти совсем изгнали из учебников — с тем большей силой врывается она в роман. Настоящий реванш. Кажется, никогда раньше роман с такой жадностью не черпал свои сюжеты из бурной реки великих свершений, страстей, вражды. И, наверное, благодаря этой жадности роман смог победить паралич и засуху, на которые обрекали его авангардисты 60-х годов. Опираясь на историю, роман способен выйти из любого, самого глубокого кризиса»⁵.

Только осколок зеркала, пронесенного по дорогам войны, протягивают читателю Жак-Пьер Амэтт и Патрик Модьяно, Жан-Мари Руар и Фредерик Тристан. Но, и умолчав о чем-то весьма существенном для понимания исторической ситуации, эти книги сказали свое достаточно веское слово и против фашизма, и против попустительства ему.

Опыт героев таких произведений — как бы ни был он противоречив — учит вниманию к тому, что происходит в большом

мире, учит связывать воедино настоящее и прошлое, чтобы такое прошлое не повторилось.

Пусть удивляются, недоумевают критики, отчего это дебютанты «смотрят в прошлое», соперничая в этом пристрастии с писателями, возраст которых естественнее располагает к воспоминаниям. Пусть настойчиво внушают всем «учителя» вроде Жака Лорана, что лучше забыть об отцах и «начинать действовать с нулевой отметки». Нет, именно туда, к опыту отцов, устремлен взгляд и ветеранов, и многих молодых.

Слишком тревожно в мире, слишком много географических точек, где и сейчас льется кровь, слишком быстро растут запасы смертоносного оружия. Франция, встревоженная размещением «Першингов» на Европейском континенте и планами американских «звездных войн», живет дурными предчувствиями и видит в ночных кошмарах снова петеновские трудовые лагеря, еврейские погромы, застенки Франко, костры из книг на площадях Берлина, печи Освенцима. Франция помнит о тех трагедиях, в огне которых родился современный мир. И, может быть, силе исторической памяти суждено в конце концов уберечь новые поколения от необходимости взглянуть в глаза войне и смерти.

¹ Иностр. лит. 1985. № 12. С. 183.

² См. о ней подробнее: *Накирьер Ф., Строев А.* Французская литература о войне и Сопротивлении: от документальности к эпичности // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. М.: Наука, 1985.

³ См.: *Ржевская Н. Ф.* Возвращение героя // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. М., 1982.

⁴ *Nouvelles littéraires*. 1981. N 1274. P. 28.

⁵ *Figaro*. 1983. 22 novembre.

А. П. САРУХАНЫАН

Ольстерский кризис в зеркале литературы

Начало ольстерского кризиса условно датируют октябрём 1968 г., когда в Дерри полицейские разогнали демонстрацию в защиту гражданских прав. С этого времени к «горячим точкам планеты» добавилась еще одна, в отличие от всех других расположенная не в Африке, Азии или Латинской Америке, где вторая мировая война ускорила пробуждение национально-освободительных сил, а в самой «старой» Европе, на северо-востоке Ирландии — здесь бурные события продолжаются уже два десятилетия и не обнаживают тенденции к затуханию.

Для того, что происходит в Северной Ирландии, трудно найти краткое и достаточно исчерпывающее определение. Не случайно в ирландской и английской историографии североирландские со-

бытия принято обозначать словом «волнения», «беспорядки» (англ. troubles). Так называли и ирландскую национально-освободительную революцию 1919—1923 гг. В широкой употребительности этого слова, легко прикрепляемого ко всему, что происходит в Ирландии (там вечные «беспорядки»), несомненно, есть оттенок пренебрежения. Но, как и многие слова повседневного языка, в применении к истории Ирландии за неимением лучшего оно получило статус термина и право писаться с заглавной буквы.

Сложнейшее переплетение общественно-политических, социальных, религиозных и национальных проблем, которое привело к такому затяжному кризису, имеют определенные аналогии в современном мире, там, где дает о себе знать наследие империализма, будь то раздел страны или система апартеида. В Северной Ирландии дискриминация католического меньшинства проводится на фоне уже чуть ли не традиционного и поддерживаемого обеими общинами религиозного апартеида, существующего в школьном образовании, районировании городов, семейной политике.

В школьном образовании, разделенном по религиозному признаку, деление на самом деле идет значительно глубже. Здесь формируется не только разное религиозное, но и историческое сознание, столь по-разному прочитывается история Ирландии в католических и протестантских школах. Разные даты, разные короли, то, что в одном случае называется поражением, в другом — победой.

В городах существуют как католические, так и протестантские гетто, уровень жизни в которых мало чем различается, но между которыми проходит стена не только в переносном, но и в прямом смысле.

Немаловажное значение для понимания североирландской ситуации имеет и представление о возникающих на современном этапе специфических проблемах национализма как идеологической концепции, совмещающей разнородные явления, имеющие свое историческое объяснение, но в конечном итоге направленные на разъединение трудящихся по национальному и религиозному признаку. Такие, как, например, «черный расизм» в ЮАР — ответ на расовую дискриминацию, которой подвергаются здесь африканцы, или усиление в ряде развивающихся стран религиозно-общинных противоречий, получают теоретическое обоснование в реакционных коммуналистских идеях¹.

Углубление социального характера современного национально-освободительного движения дает основание советским исследователям, исходя из опыта развивающихся стран Азии и Африки, сделать вывод о сужении роли прогрессивных элементов в буржуазном национализме и возрастании реакционных. В националистических концепциях, пользующихся большой влиятельностью во многих странах Азии и Африки, особую роль в 70-х годах стали играть религиозно-этнические тенденции², как, на-

пример, сикхский национализм и противоречия между индусской и мусульманской религиозными общинами в Индии, христианско-мусульманские столкновения в Ливане. Во многих освободившихся странах ведется борьба вокруг такого весьма активизировавшегося явления, как национализм конфессионального толка. Внутренняя противоречивость национально-освободительного движения, вбирающего в себя на определенном этапе многие противоборствующие тенденции, нередко ведет к политическим, национальным и религиозным конфликтам, драматическое разрешение которых сопровождается братоубийственной войной.

Хотя эти проблемы касаются прежде всего освободившихся стран Азии и Африки, очевидна их типологическая близость проблемам, характерным для такой европейской страны, как Ирландия. Каждый этап национально-освободительного движения выдвигает новые задачи, и волей истории Ирландия не в первый раз играет роль экспериментальной лаборатории. Она была первой английской колонией, затем стала первой страной, совершившей национально-освободительную революцию, и пала первой жертвой империалистического раздела, ликвидировавшего ее территориальную целостность. Как показали дальнейшие события, северной ее области выпала судьба оказаться и последней колонией некогда могущественной Британской империи.

Вокруг ольстерской проблемы ведется острая идеологическая борьба как в историографической, так и в художественной литературе. Борьба эта захватывает весь комплекс национально-освободительных концепций и в силу этого, хотя она аргументируется североирландской ситуацией, по своей значимости далеко выходит за рамки этого региона³.

Непримиримость точек зрения проявляется как в установке диагноза, так и в определении прогноза. Речь во всех случаях идет об «ирландской болезни». Но только кто ею болен: ирландский народ, который якобы в силу своего темперамента склонен создавать хронические беспорядки, или британский империализм, который ее породил и, делая вид, что не в состоянии с нею справиться, не дает ей затухнуть?

Стоит напомнить, что современный конфликт начался как раз тогда, когда в Северной Ирландии получило широкий размах Движение в защиту гражданских прав и этот регион обещал стать очагом последовательной антиимпериалистической борьбы в Европе. В Движение входили представители обеих религиозных общин, среди тех, кто его возглавил, были коммунисты. Ассоциация борьбы за гражданские права выступила с программой массовых ненасильственных действий, направленных, и это подчеркивалось особо, на борьбу за равные права и улучшение условий жизни для всех трудящихся, независимо от их религиозной принадлежности.

Участники Движения придерживались крайне осторожной тактики, которая не могла бы спровоцировать религиозный конф-

ликт, преследуя главную стратегическую цель — объединение трудящихся.

Но, опуская подробности и детали развития событий, спустя два десятилетия можно сказать, что как раз в единстве увидели угрозу своему существованию три главные политические силы, действующие в Северной Ирландии. Прежде всего юнионисты, которые, стремясь сохранить свой диктаторский режим, способствовали созданию военизированных правоэкстремистских организаций. Единство не устраивало и крайних националистов, представленных Ирландской республиканской армией, которая после раскола в 30-е годы, когда из ее рядов вышли последовательные, близкие марксизму республиканцы (немало их погибло на полях Испании), и еще одного раскола в 1970 г. (на «временную» и «официальную») не смогла выработать социально-политической программы и все более ограничивалась тактикой террора. И, наконец, правительство Соединенного Королевства, в которое, как предполагается, на равных с Великобританией входит Северная Ирландия. От него напрасно ждали принятия решительных мер для политического урегулирования ирландской проблемы. Оно вновь воспользовалось проверенной колониалистской тактикой «разделяй и властвуй». Районы и улицы североирландских городов были разделены проволокой, которую затем заменили решетками с пропускными воротами. «Сдерживание» противоборствующих сторон (вместо немедленного политического решения ирландского вопроса) проводили как раз так, что оно нагнетало атмосферу взаимной вражды. Там, где следовало ликвидировать раздел, его всячески усиливали.

Все эти моменты еще усиливают остроту идеологической борьбы вокруг ольстерской проблемы, начиная с ее определения. Ольстерский кризис определяется в прогрессивной историографии как кризис социальный по содержанию, принявший национальную и религиозную форму. Определение правильное, если только за ним не следует пренебрежение диалектическим принципом взаимосвязи формы и содержания. Попытки расчленить их характерны прежде всего для реакционных идеологов, делающих упор на извечности национальной и религиозной вражды. Но тенденция расчленения дает о себе знать и в работах прогрессивных историков, ограничивающих себя вниманием лишь к социальному содержанию конфликта. В таком случае он предстает в упрощенном, не соответствующем реальной действительности виде. Вопрос об определении кризиса не абстрактный, если учесть, что ссылками на неспецифичность ольстерских проблем, на то, что они являются общими социальными проблемами капиталистического мира, объясняют свою пассивность руководители британских тред-юнионов.

В действительности же национальная и религиозная формы вражды закрепились в стойком коммуналистском сознании, со всеми присущими ему исторически сложившимися за века колониального гнета предрассудками. Самым тяжким результатом

этого процесса стал раскол рабочего класса Северной Ирландии, протестантское большинство которого поддерживает лидера юнионистов Яна Пейсли, чья подстрекательская демагогия носит очевидный неофашистский характер. Раскольническое действие оказывают и террористические акции ИРА, они сыграли отрицательную роль в отношении к североирландской проблеме как среди широких масс Великобритании, так и в самой Ирландии.

Истоки ольстерского кризиса лежат в трехвековой истории борьбы ирландского народа за освобождение, которую называют «самой долгой войной за национальную независимость».

В ходе ее, начиная с восстания 1641—1652 гг., которое К. Маркс назвал «первым национальным восстанием Ирландии»⁴, вместе с ходом мирового исторического процесса менялось ее содержание, соотношение с революционными событиями в мире и одновременно вырабатывались традиции как способствовавшие, так и препятствующие освобождению.

Не только в XX, но еще и в XIX в. вокруг ирландского национально-освободительного движения разгорались острые политические дискуссии. Участие в них классиков марксизма показательно принципиальной, научно обоснованной позицией. Их наследие, касающееся «ирландского вопроса», — важнейший фундамент для выработки правильного подхода к современной ситуации, сложившейся в Северной Ирландии.

По-прежнему актуальны слова К. Маркса о пагубности разделения рабочего класса в Англии «на два враждебных лагеря: английский пролетариат и ирландский пролетариат», о том, что «этот антагонизм искусственно поддерживается и разжигается прессой, церковными проповедями, юмористическими журналами — короче говоря, всеми средствами, которыми располагают господствующие классы»⁵.

Маркс и Энгельс устанавливали непосредственную зависимость между английским господством в Ирландии и укреплением реакции в Англии. «На примере ирландской истории, — писал Ф. Энгельс К. Марксу, — можно видеть, какое это несчастье для народа, если он поработил другой народ. Все английские подлости имеют свое происхождение в ирландском Пейл... Для меня несомненно, что дела и в Англии приняли бы иной оборот, если бы не было необходимости господствовать по-военному в Ирландии и создавать новую аристократию»⁶. «Завоеванием Ирландии Кромвель ниспроверг английскую республику»⁷, — писал К. Маркс. Он обращал внимание и на тот факт, что большая армия, которую английское правительство держит в Ирландии, «в случае нужды, как это уже имело место, бросают против английских рабочих, после того как в Ирландии эта армия пройдет школу военщины»⁸.

Не менее актуально и все, что Маркс и Энгельс писали о фенианском движении. Они испытывали симпатии к целям фениев, борцов за освобождение Ирландии, попытавшихся в 1867 г. поднять восстание. После подавления восстания поддержали кампа-

нию за амнистию заключенных фениев. Но они и критиковали фенианское движение за националистическую узость, заговорщическую тактику и «террористические глупости». По поводу террористической акции фениев Ф. Энгельс писал К. Марксу: «Беда всех заговоров в том, что они ведут к подобным глупостям, ибо „должно же что-то делаться, надо же что-то предпринимать“... Кроме того, что за идея освободить Ирландию путем поджога портновской лавки в Лондоне!»⁹

Все это звучит так, как если бы было написано сейчас. Не случаен поэтому огромный читательский успех книги «Маркс. Энгельс. Ирландия и ирландский вопрос», изданной в 70-х годах «Прогрессом» на английском языке, — она вышла тремя изданиями в СССР и двумя в США. Как пишет в предисловии к этому изданию английский историк Десмонд Гривз, «то, что в свое время Маркс и Энгельс ставили и решали проблемы по существу такие же, что и сегодня стоят перед нами, будет очевидно любому читателю этой книги, хоть в какой-то степени свободному от исторической ограниченности. Поэтому она дает множество руководящих направлений, которые *mutatis mutandis* имеют огромное значение сегодня»¹⁰.

В идеологической борьбе вокруг ольстерского кризиса необычайную активность проявляют средства массовой информации. Газетные полосы и телеэкраны пестрят репортажами о взрывах бомб и убийствах. Как документальные свидетельства они претендуют на создание вполне объективной картины, но тенденциозный отбор этих свидетельств призван внушить мысль об иррациональности происходящего. Как писал лейбористский еженедельник «Трибюн» в статье под названием «Ловушки телевизионных передач о Северной Ирландии», репортажи, ей посвященные, «сосредоточены в основном на насилиях, терроре, взрывах бомб, убийствах; они избегают любой попытки показать происходящее в исторической перспективе. В результате для большинства народа Великобритании беспорядки в Северной Ирландии представляются непостижимыми и иррациональными»¹¹. В одной из немногих телевизионных дискуссий по вопросу об Ольстере комментатор выражал опасение, что «наши потомки через тридцать, сорок лет, оглянувшись на то, как освещались британскими средствами массовой информации события в Южной Африке и Северной Ирландии, испытают то же чувство смутения, какое испытывали мы, оглядываясь на то, как в 30-х годах кино изображало события в Германии»¹².

Вопрос о том, как складывается представление о событиях на севере Ирландии, имеет важное политическое значение. От него в конечном итоге зависит позиция английского рабочего класса по «ирландскому вопросу». Поэтому столь важно для правящих кругов выработать у английских рабочих безразличие к тому, что происходит в Ирландии. Все сменявшиеся за годы ольстерского кризиса администрации прекрасно понимали: чтобы сохранять поддержку народа, надо держать его в неведении;

чтобы обеспечить ведение колониальной войны, нужна эффективная пропагандистская война.

О технологии дезинформации общественности можно судить по социологическому исследованию Лиз Кертис «Ирландия: Пропагандистская война. Британские средства массовой информации и „Битва за сердца и умы“» (1984). С середины 70-х годов, как констатирует Л. Кертис, средства массовой информации особенно старательно «затемняют североирландскую ситуацию. С ольсеризацией политики безопасности пришла ольстеризация информации... Английской публике предоставляется возможность видеть только худшее у „вражеской“ стороны и только лучшее у своей. В результате причина и результат оказываются перевернутыми с ног на голову — насилия со стороны ИРА оказываются альфой и омегой всей проблемы, тогда как историческая и современная ответственность Англии остается в тени»¹³. Передачи, касающиеся Северной Ирландии, находятся в Англии под особым контролем. По отношению к ним под прикрытием борьбы с терроризмом действует строжайшая цензура, «пресекающая попытки журналистов, драматургов и сценаристов изобразить ситуацию с какого-либо иного угла зрения, кроме одобренного английским истеблишментом»¹⁴.

Контроль над такой «деликатной» темой, как Северная Ирландия, подчеркивает Л. Кертис, действует во всех областях — от передачи новостей до инсценировок, но он осуществляется в лабиринтах радиовещательных организаций и поэтому для широкой публики остается невидимым. Еще в брошюре «Британские средства связи и Ирландия», изданной в Лондоне в 1979 г., приводились многочисленные случаи цензурных запретов, наложенных на материалы об Ирландии, подготовленные для передачи по английскому радио и телевидению. Среди них и документальные фильмы, «расходящиеся с официальной линией».

Л. Кертис, значительно расширяя список материалов, погребенных в сейфах, рассказывает о судьбах журналистов, коснувшихся запрещенных тем, попытавшихся дать хоть сколько-нибудь объективную картину происходящего на севере Ирландии.

Говоря о том, что преподносят широкой публике средства массовой информации, Кертис отмечает прежде всего отсутствие анализа, оторванность от контекста, как современного, так и исторического.

Те же качества, точнее их отсутствие, характерны для массовой литературы на североирландскую тему.

Первыми, еще в начале 70-х годов, к новой «горячей точке планеты» обратились авторы детективов. Их главным героем, как правило, представлен вездесущий и всезнающий агент английской разведки, действующий внутри республиканского подполья. Таков Симон Вонн, от лица которого ведется повествование в романе Джека Хиггинса «Жестокое время» (1972), ему предстоит под видом поставщика оружия войти в доверие лидеров вре-

менного крыла Ирландской республиканской армии и вернуть золото, похищенное ими.

Выбор падает на него не только потому, что мать Симона Воона ирландка, а дядя — герой национальной революции, обстоятельство, которое, несомненно, облегчит выполнение задания. Надежду на успех внушает его послужной список, включающий участие в операциях по обезвреживанию партизан в Малайе, Кении, Адене, на Кипре и Борнео — в общей сложности двадцать лет «солдатской жизни». Как и следовало ожидать, Симон успешно проводит и североирландскую операцию. Но далась она ему, как подчеркивает автор, ценой немалых душевных переживаний. Сказалось чувство «корней». Да и «солдатская честь» могла быть задетой. Ведь, отправляясь в Ирландию, он шел на войну, уверенный, что «все очень просто, английская армия воюет с ИРА». Но среди республиканцев он встречает не только тех, кто смотрит на борьбу как на «увлекательную игру в насилие», но и «революционера старого толка» Майкла Райана, который считает главным условием победы единения народа, и девятнадцатилетнего Бинни Галлахера, беззаветно преданного идеалу свободы. На какой-то момент у Симона Воона возникает непривычное для него сомнение и чувство стыда за свою тайную предательскую роль. Но автор помогает ему освободиться от укоров совести, представив этих людей далекими от жизни, обреченными на гибель идеалистами, которые, сами того не сознавая, способствуют царящей вокруг жестокости. Тема жестокости вынесена в заглавие романа, поддержана эпиграфом, она проходит через все повествование. И получает свое достаточно обычное оправдание: всякое противоборство может быть разрешено только силой, и поэтому оно всегда сопровождается грязью и жестокостью.

Известный автор детективов Питер Ван Гринвей, создав нечто среднее между детективом и антиутопией, казалось бы, напротив, исходит из самых миролюбивых намерений. В его книге «Осторожно! Маленькие дети!» (1976) утверждается, что никакой политической, а тем более социальной проблемы в Северной Ирландии не существует, есть религиозный конфликт, фанатическая вражда двух религиозных общин. Поэтому главное — образумить католиков и протестантов, заставить их помириться во имя собственных детей. Для этой цели главный герой романа школьный учитель Джон Макстед вместе со своими коллегами проводит смелый эксперимент. Под видом загородной прогулки они отвозят учеников двух классов католической и протестантской школ в хорошо укрепленный старинный замок в окрестностях Белфаста. Здесь дети остаются в качестве добровольных заложников, а «террористы» заявляют о своем требовании: прекратить насилие. Дети вернутся домой как только создастся обстановка, в которой им не будет грозить смерть от случайной пули. Эксперимент Макстеда удастся в той его части, которая касается детей. В замке складывается прообраз будущего мирного общества. Маленькие протестанты и католики прекрасно уживаются вместе.

А так как в этой удивительной школе уроки «закона божьего» не ведутся, то детей очень скоро перестает занимать как протестантский, так и католический лик ревнивого и карающего бога. Учителя видят свою главную задачу в том, чтобы вернуть детям ту естественную радость, с которой они рождаются на свет и которую слишком быстро теряют. Любовь к жизни означает и ответственность за нее. Поэтому географию здесь преподают как науку о Земле и о том, как бережно должны обращаться с ней люди.

Макстед получает необходимую помощь полиции и английских властей, которые выступают в романе в роли справедливых и заинтересованных в эксперименте арбитров. Противниками же действий Макстеда выступают сами ирландцы. Родители детей, увезенных в замок, скорее готовы примириться с мыслью об их гибели, нежели с тем, что их отвратят от «истинной» веры. А ревнители «дела», ольстерские экстремисты как католические, так и протестантские, принимают решительные меры к прекращению эксперимента. Они выжидали, надеясь, что действия Макстеда лишь разожгут пламя вражды. Когда же ожидания не оправдались, они решают, что наступило время вмешаться. Как стремится показать Ван Гринвей, в своем отношении к эксперименту Макстеда протестантские ультра и террористы из республиканского лагеря едины. Англичанам, которые якобы делают все, чтобы установить мир в Ирландии, писатель противопоставляет ирландцев, делающих со своей стороны все, чтобы этого не допустить. Они возмущены Макстедом, так как даже временное прекращение огня может привести к тому, что он совсем угаснет, и тогда их «военная игра» будет закончена. Террористы обоих лагерей объединяются, чтобы получить то, что принадлежит каждой стороне: одной — детей католиков, другой — протестантов. Их главари спокойно обсуждают свои «два великих дела — ваше и наше. Никаких компромиссов, это английский, а не наш путь. Уничтожайте нас, если можете, — к этому мы привыкли. Это лучше, чем Макстед, такой может уничтожить само дело ...он опаснее, чем английская армия».

Питер Дрисколл, автор романа «В связи с Килшоу» (1974), руководствуется другой, не менее ложной посылкой. Североирландский конфликт изображен в романе как вспышка старой междоусобицы, трайбализм, обусловленный разным происхождением, религией, темпераментом: «две нации, несовместимые как полюсы». Эту точку зрения высказывает «специалист по ирландским делам», руководящий разведывательной операцией англичанин Партингтон. Но и герой романа, и сам автор молчаливо соглашаются с нею. Идея достаточно расхожая, и проведение ее в романе бесконечно сужает картину действительности. Хотя изображенное по ходу повествования противоборство сил скорее оспаривает, нежели подтверждает ее.

В заглавие романа вынесено имя Килшоу, предводителя полувоенной организации протестантских экстремистов. Готовясь

к решительным действиям, эти «охранники порядка» проводят смотр своих сил, скупают контрабандное оружие. Но вскоре же сюжетные ходы уводят читателя в сторону от Килшоу. Заглавие романа следует читать с акцентом на первом слове; то, что раскрывается в связи с Килшоу, имеет к нему самому весьма косвенное отношение, и сам он — лишь фигура в большой игре. В центре романа английская разведка, изобретающая хитроумные способы восстановить видимость порядка в Северной Ирландии.

Старый служака английской разведки Гарри Финн, также полуирландец и почти с таким же послужным списком, что и герой Хиггинса, получает негласное задание: достать материал, компрометирующий Килшоу, фигуру для англичан чересчур однозную. Нить расследования приводит Финна в лагерь ультра-левых экстремистов, руководимых неким Салливенем, в руках которого находятся документы, изобличающие Килшоу в денежных махинациях. В обмен на эти документы Салливен хочет получить корабль с оружием, закупленный Килшоу во Франции. Финну предписано согласиться на «обмен»; он должен получить необходимые документы, об оружии же ирландская полиция будет своевременно извещена. На этом, по расчетам Партингтона, миссия Финна должна закончиться, и сам он должен был погибнуть, чтобы не оставалось улики, свидетельствующих о тайных связях английской разведки с ирландскими террористами. Финн, однако, обнаруживает, что за его спиной была заключена совсем другая сделка, в результате которой Салливен действительно получил оружие. Но не ценой заведомо фальшивых документов. В обмен на оружие Салливен объявляет о прекращении огня на севере Ирландии и убивает Килшоу. Казалось бы, эти акции невозможно согласовать между собой. Если Партингтона, по его утверждению, заботит мир, то зачем он отдает оружие в руки террористов? И не угрозой ли миру может обернуться убийство Килшоу, совершенное после объявления о прекращении огня? Но Партингтон мыслит «реалистически». За убийство Килшоу будут отвечать исполнители задания, от которых Салливен публично отрекся. Оружие же, полученное Салливенем, отнюдь не беспокоит Партингтона: оно будет использовано — так договорено — не на севере Ирландии, а на территории Ирландской республики. Результаты же налицо. Еще вчера жители Белфаста встречали английских солдат градом камней, а сегодня в них уже готовы видеть стражей порядка.

Партингтон модифицирует старый девиз английского колониализма «разделяй и властвуй». Поучая Финна, он говорит, что нельзя разнять двух дерущихся собак, но можно остановить их драку, переключив внимание на бегущих зайцев. В роли «зайцев» оказались ближайший помощник Салливена Кон Майкл Хьюз и Билли Мак-Герри, прозванный «стрелок без промаха». Они, не задумываясь, выполнили приказ своего начальника и теперь оказались в положении загнанных зайцев. За ними охотят-

ся сторонники Салливена и сторонники Килшоу, ирландская полиция и английская армия. Таким же «козлом отпущения» чувствует себя и Финн. Он помог Партингтону убрать Килшоу, и теперь все нити сделки должны замкнуться на нем. Партингтон же уверен в своей мудрой дальновидности. Он претендует на разработку для Ирландии стратегии дальнего прицела и даже на окончательное решение ирландского вопроса. Свой откровенный аморализм он оправдывает «великой» целью, ради которой стоило пойти на обман, предательство, убийство. Партингтон видит себя в роли современного Макиавелли.

Конфликт романа перемещается из политической в моральную плоскость: не Салливен и его помощник Кон Майкл Хьюз против Партингтона и Финна, а Партингтон и Салливен против Финна и Майкла. Те, для кого не существует морали, против тех, кто хочет жить по ее законам.

Не даром автор обращает внимание на поразительное внешнее сходство между Майклом и Финном, каким он был двадцать лет назад: те же черты лица, темные кельтские глаза. К концу повествования сходство становится столь очевидным, что Финн спокойно отдает Майклу свое удостоверение, по которому он сможет покинуть Британские острова. Это внешнее сходство, по мысли автора, должно подчеркнуть сходство их судеб. Они простые люди, служаки, исполнявшие свой долг, верившие своим начальникам. И тот и другой, молодой и старый, наивный и умудренный опытом жестоко обмануты людьми, стоящими у власти, холодными политиками, легко распоряжающимися человеческими жизнями.

Сам Финн вынес из пережитого опыта не только разочарование. В начале романа он одинокий человек, к тому же еще не оправившийся после недавней тяжелой болезни. Пройдя через все опасности, едва не погибнув, разуверившись в «честной» игре профессиональных разведчиков, он вместе с тем обрел для себя нечто совсем иное — чувства, предвещающие дружбу и любовь. Кара Хьюз и ее брат Майкл заполнили его душу, которая еще недавно была «пустым домом».

На сходстве судеб центральных героев, представляющих противоборствующие силы, строится и политический детектив «Гарри ведет игру» (1975) Джеральда Сеймора. В прошлом, как и Дрисколл, корреспондент лондонского телевидения, он вел репортажи с «места событий» — из Ирландии, стран Ближнего Востока, Италии. «Гарри ведет игру» — его первый роман, принесший ему чрезвычайно широкую известность. Действие начинается по типу самого обычного шпионского триллера. В центре Лондона убивают министра на пороге его собственного дома, на глазах жены и детей. Убийца исчезает бесследно. Временная ИРА сообщает, что таким образом приведен в исполнение приговор полевого суда — Генри Дэнби, в течение нескольких месяцев занимавший высокий пост в Северной Ирландии, ответствен за концлагерь в Лонг-Кеш. Английский премьер-ми-

нистр требует ускорить поиски убийцы, иначе «временные» сочтут, что им все сходит с рук. Скотланд-Ярд решает внедрить в ирландское подполье своего агента, которому предстоит выследить убийцу.

Выбор падает на Гарри Брауна, в чьем послужном списке значатся те же географические названия, что и в досье героя Хиггинса. Поселившись в католическом районе Белфаста, Гарри начинает свое расследование, которое уподобляется в романе сложной шахматной партии. В его работе, как и на шахматной доске, приходится жертвовать пешками. Выполняя свое дело, он старается не задумываться, видеть перед собой не врага, а мишень, которую ему приказано ликвидировать.

Таким же «солдатом в своей армии» чувствует себя его противник, шахматная фигура того же ранга, что и он сам, только на другой половине доски. Убийство человека для Билли Даунза — чисто техническая проблема. Заботы моральные, а также все эмоции, включая чувство ненависти или радость победы, он привык перекладывать на «других». Сеймор начинает с посылки типичной для типичного «шпионского романа»: шпионы — те же солдаты на войне, которую они, как и все люди, не любят. Но вскоре же, меняя ракурс, он заставляет иначе посмотреть на то, что происходит в Северной Ирландии.

В какой-то момент у обоих героев «нарушается» автоматизм действий. Гарри вдруг не смог пожертвовать очередной пешкой — не смог «убрать» женщину, которая раскрыла его и этим поставила под угрозу успех операции. Билли не смог поразить еще одну мишень, когда на пути к ней оказался ребенок. И у того, и у другого начинают проявляться человеческие черты, а вместе с ними в глазах тех «других», кто руководит операциями — передвигает фигуры на шахматной доске, — уменьшается степень надежности этих «технических средств» войны. В конечном итоге, как показывает Сеймор, у всех шахматных фигур одна судьба — они жертвы в игре, которую ведут другие. Так что Гарри зря казалось, что игру ведет он — хотя и не пешка, он все равно принесен в жертву.

При всей однотипности названных детективов степень объективности и широты представленной в них картины весьма различна. Сходность же этих произведений не ограничивается сюжетным построением и выбором героев. В основе ее определенный угол зрения, зависящий в свою очередь от позиции авторов. Все три писателя, о которых шла речь (фигуры наиболее представительные, если говорить об «ольстерском детективе»), — журналисты по профессии, хорошо осведомленные в английской закулисной политике и собственными глазами видевшие то, что происходит в Северной Ирландии. Это позволяет им претендовать на известную объективность, проистекающую, однако же, прежде всего из взятой ими на себя роли сторонних наблюдателей, следящих за событиями, глубинные корни которых, да и сам психологический процесс их развития, в поле зрения не попадают.

Пересечение частных судеб с судьбами страны, переживание общей трагедии как личной — эта характерная черта лучших произведений ирландской литературы ольстерской проблематики — в этих романах по существу отсутствует. В тех же случаях, когда попытки такого сопряжения предпринимаются, делаются они с таким нажимом, что результат достигается скорее противоположный.

Примером могут служить произведения Шона Херрона, написанные в духе так называемого психологического триллера. Первое из них построено по схеме традиционного детектива. Герой романа «Сквозь густой и темный лес» (1972) — бывший агент английской разведки Миро, поселившийся в Ирландии и решивший посвятить свою жизнь разведению коров. Приехав в Ольстер с чисто деловой целью — приобрести племенного быка, он уступает просьбам своего бывшего начальника, полковника английской разведки Бауэна, разоблачить провокаторов, организующих убийства. Бесстрашный Миро выходит победителем из самых отчаянных ситуаций. Рискуя жизнью, он предотвращает кровопролитие и тем выполняет свой долг перед английской армией, стремящейся развести враждующие стороны.

Дискриминацию католического меньшинства Херрон называет хитрой выдумкой, одинаково выгодной Ирландской республиканской армии и правым экстремистам: республиканцы стремятся создать атмосферу страха и таким образом внушить населению уважение к своим «защитникам», правые пользуются тем же оружием, чтобы пробиться к власти, убедив сограждан в необходимости «сильного» правительства. И те и другие хотят развязать гражданскую войну, используя примитивную, якобы извечно существующую между ирландцами племенную вражду. Как пытается убедить автор, еще в большей степени кровопролитие нужно рабочим — это они натравливают друг на друга католиков и протестантов, чтобы, воспользовавшись этим, уничтожить эксплуататоров. Рабочие изображены грубыми, невежественными, погрязшими в предрассудках людьми, от их лица действуют отчаянные головорезы, во имя «революции» убивающие или в чем не повинных людей. Об ирландцах в целом говорится как о людях, живущих иллюзиями, самообман стал частью их натуры, а «ирландский экстаз ненависти» привычным состоянием.

В романе «Распутная мать» (1973) уже нет речи о правых экстремистах, беззастенчиво действующих в Ольстере. Весь свой гнев автор теперь обрушивает исключительно на ирландских республиканцев, которые, как он пытается показать, ведут борьбу не с оранжистами и не с английской армией, а со своими собственными товарищами, подозреваемыми в предательстве или отступничестве. Сюжет романа составляет охота за Джонни Мак-Манусом, который сбежал из лагеря республиканцев, почувствовав отвращение к предназначенной ему роли убийцы. Его главный преследователь Пэт Пауэрс — сексуальный маньяк и убийца. В своих безумных мечтах он видит себя рядом с героями ирландского

эпоса и прославленными в песнях борцами за независимость страны. Из Северной Ирландии действие переносится на территорию Ирландской республики, а затем в Англию, где ему наконец удастся постигнуть свою жертву. Когда Пауэрса арестовывает английская полиция, он сожалеет лишь о том, что рядом нет репортеров и телекамер, которые бы поведали миру о его «величии».

В заглавии романа Херрон предлагает свою модификацию символического образа Ирландии, которую многие поколения писателей изображали в облике страдающей и взывающей к отмщению Кэтлин или Улиэн. У него — это образ старой развратницы, которую не в силах забыть поработанные ею любовники, как молодой Мак-Манус не может забыть вдову Кейт Берк. Заботливая мать днем, бесстыдная распутница ночью, она неотступно преследует воображение Мак-Мануса.

В произведении Херрона множество раз упоминаются имена ирландских писателей. Его герой цитирует Джойса, О. Кларка и П. Кэване, нелюбезно изображавших ирландскую действительность. Но Херрон напрасно пытается представить себя в русле критической традиции ирландской литературы. Социальный критицизм ирландских писателей был продиктован тревогой за судьбу родины, Херрон же выдает за реальность отвратительные картины собственного воображения.

В психологических триллерах Херрона напряженность действия поддерживается серией погонь и убийств. Психологический же клубок оказывается не таким уж запутанным. Он сплетен из двух нитей, якобы определяющих все поведение человека: тяги к насилию и секса.

80-е годы не принесли сколько-нибудь заметных произведений детективного жанра, обращенных к Ольстеру. Затянувшийся, углубившийся здесь кризис потерял для их авторов прелесть новизны. Ну а уж если вспоминают об Ольстере, то пытаются накрутить такое, что могло бы поразить воображение нетребовательного читателя и компенсировать отсутствие всякого намека на реальную ситуацию. В романе Н. Демплле «Собор» (1981) ирландские террористы действуют уже на территории США. В центре Нью-Йорка они захватывают собор святого Патрика вместе с самим архиепископом и грозят взорвать его, если не будут освобождены узники Лонг-Кеш. С той же целью у Х. Скотта в «Операции 10» (1982) террористы похищают саму Маргарет Тэтчер. И, конечно же, в обоих случаях они терпят полное поражение, как моральное, так и физическое.

В отличие от авторов детективных романов, серьезные ирландские писатели, потрясенные ольстерской трагедией, размышляющие о ее истоках, не спешили пойти по горячим следам событий, а подходили к ним исподволь, понимая, что за калейдоскопической быстротой сменяющихся фактов стоят проблемы, возникшие с начала колонизации страны и накапливавшиеся в течение восьмисот лет.

Наибольшее число романов, посвященных североирландскому кризису, появилось во второй половине 70-х годов. Хронология здесь не случайна. Как позже было зафиксировано, высшей точкой эскалация насилий достигла в 1976 г. Среди их авторов были такие известные ирландские писатели, как Бенедикт Кили, Кевин Кейси, Дженнифер Джонстон, Юджин Мак-Кейб, Дэвид Мартин.

Произведения этих писателей высокого художественного достоинства, что не позволяет по отношению к ним говорить об однотипности, но между ними много общего. Прежде всего позиция писателей — она определяется знанием североирландской действительности, основанном на собственном опыте. Джонстон, Кили родились здесь и выросли. Мак-Кейб живет на самой границе с Северной Ирландией, так что в силу причудливой искусственности ее расположения, чтобы попасть к нему, нужно трижды пересечь границу. Немаловажное значение имеет и то, что они католики, хотя в творчестве это проявляется, пожалуй, только у Кили. Эти факты личной биографии придают их произведениям чувство особой ответственности за происходящее, чувство боли, переживание общественных событий как сугубо личных, и одновременно они проявляются в неготовности или неумении увидеть картину в цельности, взаимосвязанности ее частей. Порой их захлестывает чувство вины, охватывает отчаяние перед лицом вечного проклятия насилия. Сила их в способности задавать бесконечные вопросы, обращенные к истории страны и к самим себе.

Дающие художественный анализ сложнейшего, внутренне противоречивого комплекса явлений, проявившихся в современном североирландском кризисе, произведения этих писателей помогают увидеть ольстерскую проблему в ее психологическом измерении. Подавляющее число ирландских писателей занимают позицию безусловного осуждения всякого насилия как пути к освобождению Ирландии от английского колониального гнета. Было бы недальновидно оценивать эти настроения негативно, как пораженческие. Напротив, в них важно увидеть большой позитивный вклад в понимание неупрощаемой ольстерской проблемы, вокруг которой ведется острая идеологическая борьба.

Произведения этих писателей противостоят массовой литературе, представляющей события в Северной Ирландии как цепь нескончаемых насилий. Противостоят, однако, не тем, что переключают внимание на другие сферы жизни, которая действительно и в самые худшие для Северной Ирландии времена не состояла из одних насилий. Они обращаются к тем самым фактам насилия, о которых трубят официальная пропаганда, но показывают их в причинно-следственных связях, с глубоким психологическим проникновением в то, как они «срабатывают». Этим объясняется преимущественный акцент на психологическом компоненте социально-психологического комплекса.

Изображаемые события (среди них акты мести, захват заложников), которые так часто служат двигательной пружиной детективного повествования, интересуют писателей не сами по себе,

а психологической и поведенческой реакцией на них обыкновенного человека. В поисках психологического объяснения жестокой атмосферы вражды между двумя общинами Ольстера акцент делается не столько на ее исторических истоках, сколько на механизме «саморазвития», когда один акт насилия неизбежно влечет за собой следующий и указание на то, кто «начал», не помогает разорвать порочный круг. Более того, исторические аллюзии нередко возникают в ироническом контексте — писатели как бы опасаются исторических аналогий, грозящих перейти в исторический маскарад, когда герой иллюзорно «представляет себя в роли борца, совершающего, как всегда, героические деяния» (Д. Мартин. «Церемония инициации»).

Бенедикт Кили, писатель старшего поколения, родился и вырос в Ольстере, где и происходит действие большинства его произведений. Многие высказывания Кили свидетельствовали о том, как остро он воспринял разыгравшуюся здесь трагедию, хотя в своем художественном творчестве обратился к ней не сразу. В связи с выходом очередной книги в критике высказывалось сожаление: «Бенедикт Кили из Ома уходит в этой книге от обступающей его страшной реальности шести графств, как в свое время Мария Эджуорт уходила от изображения картин голода, которые ее окружали». С тем большим интересом был встречен его роман «Проксопера» (1977), в котором он впервые обратился к бурным событиям современности.

Название романа составлено из слов, означающих «операция по доверенности». Именно так определяет возложенное на него страшное задание старый Бинчи. Его семья захвачена террористами и погибнет, если он не отвезет в город бомбу — ответ левых террористов на действия правых.

Время поездки Бинчи отмечено воспоминаниями о прожитых годах, они вызваны размышлениями о природе чувства ненависти. Он мучительно ищет ответ на вопрос о происхождении насилия, но видит не истоки его, а механизм «самозарождения», когда один акт насилия неизбежно влечет за собой следующий. Приходит неутешительное сравнение Ольстера с Алабамой: здесь, как и там, — «неразрешимая проблема». Повсюду протянулись линии раздела, линии раскола. Вот Бинчи проезжает кладбище, где похоронены его близкие. Оно поделено двумя главными перекрещивающимися, как распятие, дорожками: протестанты налево, католики направо, «крест, разделявший их в жизни, разделяет их и после смерти».

Бинчи не доезжает до города. Повернув машину, он сбрасывает бомбу в болото. Позже, пережив все выпавшие ему испытания, он вновь возвращается к вопросу о том, что же толкает людей на путь насилия. У него нет ответа, но, раздумывая над ним, он выстраивает цепь событий и обозначает собственную вину: «Ирландия. Давняя история. Англия. Империя. Король Вильгельм. Папа римский. Ян Пейсли. Я. Я ведь был учителем истории». Ответа нет и у автора. Но, посвящая свой роман «па-

мнати невинно убиенного», тому, кто стал жертвой террористических актов, Кипли призывает разорвать порочный круг насилия.

В романе Кевина Кейси «Мечты об отмщении» (1977) личная трагедия сопрягается с трагедией национальной. Вынесенное в заглавие слово «отмщение» в тексте дополняется синонимическим рядом: месть, возмездие, реванш, ревность. Им передается эмоциональная реакция, перемещенная на объект, причинно не связанный с ее возникновением. В романе показано действие этого разрушительного психологического механизма, вызывающего не только личные конфликты, но и закрепляющего национальные и религиозные предрассудки.

Роман написан как исповедь дублинского учителя Майкла Уолдрона, который следил за ходом событий на севере, но воспринимал их скорее как бледный фон любовной связи с английской девушкой. Он помнил, что их знакомство произошло через несколько дней после Кровавого воскресенья в Дерри. Их отношения перед разрывом сравниваются с состоянием осажденного города, жители которого понимают, что уже не смогут долго продержаться. Но это лишь характерные приметы окружения, сам же он «не очень-то задумывался об окружающих трагедиях. Человеку может казаться, что его собственные дела важнее всего остального». «Количество убитых росло с каждой неделей как национальный долг». И все же это был «чей-то чужой кошмар».

Лишь после встречи с молодой художницей Анной Райен, женой знакомого белфастского корреспондента, после недолгих дней их мучительной и счастливой близости, после ее трагической гибели от взорвавшейся в автомобиле бомбы общественная трагедия становится его личной. Все прежние представления Майкла Уолдрона о себе и о мире подвергаются жестокому испытанию. Уверенный, что гибель Анны была местью ее мужа, он поглощен мечтой об ответной мести и признанием собственной вины. И даже узнав, что, по всей вероятности, Анна оказалась случайной жертвой — террористы охотились за ее мужем, — он с чувством ревностного мщения шаг за шагом воссоздает историю ее гибели и втайне признается себе, что это эскепизм, почти всегда определяющий его действия. Кейси показывает человека, обуреваемого сомнениями, чувством вины, жаждой мщения. Писатель анализирует эти чувства, создающие особое эмоциональное состояние, своего рода самообман, способ уйти от решения сложных проблем. На какой-то момент его герой и сам осознает это, и тогда проблема вины приобретает другой диапазон, становится проблемой ответственности. Когда же он разжигает в себе чувство мести, обвиняя всех вокруг, он подготавливает путь к отступлению на прежние позиции. «Я так и не знаю, почему она умерла, но теперь я редко задаю этот вопрос. Разрушающая рутинная обыденной жизни сделала свое дело, и ответ на него уже не кажется таким важным» — этим признанием героя и завершается роман, утверждающий, что не жажда мести, а действия, основанные на осознанной ответственности, должны определять поведение.

ние человека. Состояние «мечты об отмщении», как подчеркивает писатель, — чисто эмоциональная реакция, в одних случаях она порождает акт насилия, в других приводит к самоуспокоению, и в обоих — уводит от сознания собственной ответственности, которое только и может правильно определить действия человека. Об этом же говорит и пример ирландского революционного демократа Майкла Девитта, над политической биографией которого работает герой романа. В 70-е годы прошлого века, осознав несостоятельность заговорщической террористической тактики фениев, Девитт выступил за сочетание массового крестьянского движения с парламентской борьбой, а позже воспринял социалистические идеи и обнаружил горячие симпатии к революционному движению в России.

Из биографии Девитта в романе извлекается важный исторический урок. Его личный жизненный опыт, как выясняет это в процессе своих исследований Майкл Уолдрен, мог породить в нем жажду мести, т. е. чисто эмоциональную реакцию. Он же встал на путь организованных планомерных действий. Легче «верить в этическое превосходство жертв», но плоды приносят лишь действия, направленные на единение народа.

Психологические проблемы, сходные с теми, которые ставят в своих произведениях Б. Кили и К. Кейси, раскрываются в романе Дженнифер Джонстон «Тени на нашей коже» (1977) в более выразительном социальном контексте. Свой роман Джонстон посвящает известному ирландскому драматургу Брайену Фрилу. И это не случайно. В пьесе «Почетные граждане» Фрил, пожалуй, одним из первых ирландских писателей акцентировал социальную подоплеку североирландского кризиса, подчеркнув, что суть его не только в бесправном положении католического меньшинства, но в бесправном положении бедняков, составляющих большинство и на севере Ирландии, и во всем мире.

Роман Джонстон заставляет вспомнить и о пьесе Шона О'Кейси «Юнона и павлин» (1924), в которой знаменитый ирландский драматург показал разрыв между высокими национальными идеалами и элементарными социальными правами людей. Мать в романе Джонстон, как и мать в пьесе О'Кейси, выражает точку зрения простых тружеников. Ей надоели рассуждения о «свободе» вообще, она хочет знать, будут ли люди обеспечены работой и жильем. Жизнь в семье Логанов удивительным образом напоминает жизнь Бойлей у О'Кейси. Мать кормит всю семью. Отец не работает, неустанно бахвалится своими прежними заслугами. В 20-е годы он был участником гражданской войны, но это его прошлое стало уже не только легендой, но и удобной маской. Он превозносит свой мятежный дух, а жена отвечает ему с горьким сарказмом, что единственное, против чего он всегда восставал, — это работа.

Действие романа происходит в Дерри, когда напряженность обстановки достигла здесь крайней степени. Североирландский конфликт показан писательницей изнутри, глазами ее юного ге-

роя Джо Логана, трудные обстоятельства жизни которого рано делают его взрослым. Через его восприятие писательница мастерски передает гнетущую обстановку многолетней борьбы, когда едкий дым, обволакивающий город, стал самым привычным запахом, а выстрелы и взрывы — самыми привычными звуками. Сцены ночных налетов и арестов, повальных обысков, когда английские солдаты планомерно разоряют дом за домом, изображены в их страшной прозаической реальности. Улицы со слепыми домами — разбитые окна наскоро заколочены фанерой. Солдаты на перекрестках, подозрительно оглядывающие прохожих. Мальчику кажется, что и на затылке у них есть глаза. Возникает неожиданное сравнение: чайки так же внимательно приклядываются к людям, но, в отличие от солдат, они свободные птицы. А что делают здесь, на улицах ирландского города, английские солдаты? Для отца и старшего брата Джо они враги, в них надо стрелять. Для матери — несчастные дети. Для Кэтлин Догерти, дружба с которой так много тепла внесла в жизнь Джо, — мальчишки, находящиеся здесь не по своей воле, как ее жених, тоже английский солдат, отбывающий службу где-то в Европе. Отношение к ним Джо конкретнее и точнее — такие же солдаты обыскивали ночью дома и в их квартале, выгоняли на улицу стариков и детей. Личное и общественное выступают в романе в сложном взаимодействии. В нем не преувеличивается мера личной вины в разыгравшейся на его страницах драме. Вина лежит на тех силах, которые провоцируют в стране террористические действия, рождают страхи и подозрительность. Писательница не дает прямых ответов на нелегкие вопросы, поставленные ирландской действительностью. Но всем строем своего повествования она утверждает веру в дружбу, в силу гуманистических устремлений, способных объединить людей.

Североирландская ситуация вызывает глубокие раздумья Юджина Мак-Кейба. Он видит коварство все углубляющейся болезни, занесенной сюда вирусом британского колониализма с его принципом «разделяй и властвуй». В рассказе «Рак» (сб. «Наследие и другие рассказы», 1978) он сравнивает ее с коварством злокачественной опухоли, которая может не проявляться и пятьдесят лет, а потом быстро развиваться и убить человека. Картина военно-полицейского режима угадывается по отдельным, уже ставшим обычными приметам: взрывам, контрольным пунктам, патрулирующим вертолетам. Как и в других своих произведениях, Мак-Кейб выступает скорее в роли психолога, занятого исследованием скрытых до поры болезненных процессов, ведущих к убийственному насилию. Он как бы хочет обратить внимание на то, что социальные причины, далеко не всегда такие уж очевидные, не только вызывают психологические конфликты, обостряющие взаимные подозрения, но и находятся с ними в сложнейшем взаимодействии, плохо поддающемся «рациональной» логике. Казалось бы, у католика Динни Мак-Мэхона и протестанта Джильберта Уилсона общие заботы. Соседи. они нередко после работы встре-

чались в пивной, говорили о торфе, земле, пенсиях. Откуда же у Джилльберта вдруг берутся слова ненависти, которые он бросает в лицо соседу как оплеуху? И надо ли удивляться, что Динни, обнаружив очередную оскорбительную надпись, видит единственный выход в том, чтобы «уничтожить всех этих мерзавцев». Майк-Кейб не предлагает объяснения истинных причин углубляющейся ненависти, он лишь фиксирует признаки запущенной стадии болезни, не дающей, как он считает, надежд на излечение. Очевидна аналогия с болезнью брата, которому сделали операцию, но поздно, и он все равно умрет от рака.

Порочный круг насилия как социально-психологический феномен с большим художественным мастерством выявляется в повести Мак-Кейба «Наследие». В ней намечена широкая картина, на фоне которой происходит, казалось бы, вполне локальный эпизод. Эта картина складывается и из упоминания о нищих фермерах-католиках, предки которых были согнаны колонистами на бесплодные земли. «Для них сотня лет — это вчера, а две сотни — позавчера». Здесь и протестантское семейство Армстронгов. Его члены гордятся своим либерализмом, так как не отказывают католикам в работе, но это скорее приличествующая обстоятельствам игра, а на самом деле «они не верят ни во что, кроме земли, биржи, акций и сохранения существующего порядка вещей». Но это лишь едва намеченные два полюса. Внимание писателя направлено на то, что находится между ними, на простых соседей-фермеров, протестантов и католиков, людей с достатком, испытывающих на себе психологический механизм закрепления негативных представлений друг о друге двух общин, превращения их во взаимную вражду и ненависть, которые находят выход в террористических действиях и превращают людей, казалось бы, не способных на жестокость, в потенциальных убийц. Любящей матери было бы легче видеть своего сына мертвым, чем женатым на католичке. Отец лишен предрассудков, но после убийства двух протестантов, хотя он и не может представить, кто из его соседей-католиков мог сделать такое, начинает «сомневаться в них всех, всех их ненавидеть, вот что случается — людей толкают к ненависти». Милая девушка не хочет принимать участия в охоте на выдр, так жаль ей несчастных животных. Но на дежурстве в детской больнице эта «сестра милосердия» не может отделаться от мысли, что если поджечь палату, то на тридцать католиков станет сразу меньше. Главному персонажу повести, молодому протестанту Эрику О'Нейлу, который хочет жить в мире с соседями-католиками, в равной мере чужд фанатизм матери и ненависть невесты к католическим младенцам. Но он все же надевает форму военизированной организации протестантских экстремистов, чтобы его не заподозрили в трусости. После происшедшей трагедии он с горечью признается: «Я не знаю, почему на мне эта форма, с кем я воюю и ради чего ведется борьба». Террористы из ИРА включили его имя в список приговоренных к смерти. Но обрек себя на гибель он сам.

В почном кошмаре, после того как он стал свидетелем зверской расправы с двумя католиками, ему видится опутавшая всех бесконечная цепь насилий, и, большой ненавистью и страхом, он бежит из дому, чтобы погибнуть от пули английского солдата, действующего по принципу «сначала стреляй, потом спрашивай».

В тех же пограничных графствах происходит действие повести Мак-Кейба «Жертвы» (1976). Группа террористов из временной ИРА захватывает дом протестантского помещика отставного полковника Армстронга. Хозяева и их гости становятся заложниками. Им грозит смерть, если английские власти не освободят трех узников концентрационного лагеря Лонг-Кеш. Однако действие романа Мак-Кейба развивается отнюдь не по законам детективного жанра. И здесь писатель выступает в роли психолога, занятого исследованием скрытых процессов, которые привели к грубому насилию. Террористы и заложники, в течение многих часов вынужденные находиться лицом к лицу в одной комнате, настороженно присматриваются друг к другу. На сознании тех и других сосредоточено внимание писателя. В обеих группах персонажей он показывает людей, плохо понимающих происходящее и свою роль в нем.

Участница операции, двадцатитрехлетняя Лайнем, показана в состоянии духовного кризиса, вызванного не столько страхом, сколько сомнением в правомерности операции. Ее история, выписанная с наибольшей подробностью, характерна для той части студенческой молодежи Запада, которая пытается найти свой путь к активному действию, увлеклась левой фразеологией. Лайнем презирала своего отца, депутата парламента и пьяницу, мать, вечно окруженную иезуитами. Она устала от рассуждений об «особых ирландских условиях, пьяной бессмысленной болтовни, за которой не следовало ничего, кроме следующего прилива болтовни».

Но ей и недостаточно простой веры старой женщины, матери братьев Мак-Алиров, других участников террористической операции, готовой принять героическую роль матери, пожертвовавшей своими сыновьями, «чтобы освободить Ирландию». Ей надо знать «для кого», «от кого» и кто такие «мы» и «они».

Насилие, когда оно из крайней меры, вызванной необходимостью, становится единственным средством борьбы и даже некой философией «движения», — превращается в уже неконтролируемую разрушительную силу. Мак-Кейб показывает, как в ходе действия между террористами исчезают последние следы товарищеской солидарности. Выбрав своими жертвами случайных людей, ставших заложниками, не так трудно сделать следующий шаг и принести в жертву собственных товарищей.

Но и сами заложники представлены во всей сложности их характеров. Писателя интересует, кто они, эти случайные жертвы, в какой мере лежит на них вина, личная или историческая. В течение веков Армстронги силой и хитростью, жестокостью и холуйством преумножали свои богатства. И если в прошлом веке

их предки помогали крестьянам во время голода, то ведь и «великая королева Виктория дала пять фунтов в помощь голодающим ирландцам и на той же неделе пожертвовала пять фунтов в фонд защиты английских собак».

В семействе Армстронгов католиков не отказывались брать в слуги, к религиозным различиям не относились серьезно, по считали полезным поддерживать религиозную рознь, и вот теперь она вылилась в дикий фанатизм. Беспомощный глухой старик Алекс Бойд-Кроверд — наследник старинной ольстерской фамилии, где к католикам всегда относились с презрением, а «когда слышишь об этом с детства, правда это или ложь, это уже пристает к тебе навсегда». Поставив лицом к лицу своих персонажей, террористов и заложников, Мак-Кейб подводит читателя к мысли об ответственности тех и других за сложившуюся в стране ситуацию, они ее виновники и моральные жертвы.

Произведения Мак-Кейба прочитываются как триптих о болезни, ее происхождении и возможном исходе.

В действие романа Дэвида Мартина «Церемония инициации» (1977) вовлечено значительно большее число персонажей, и развивается оно на более длительном отрезке времени. Нарастание кризиса (опять же по преимуществу в его психологическом преломлении) показано в динамике: с военных лет и до конца 60-х годов. Недавние друзья, не придававшие особого значения религиозным различиям, оказываются в разных лагерях, несущих друг другу смерть. Обречены на гибель и те, кто, как главный герой Колм, пытаясь сохранить «невинность», берут на себя роль посредника, не понимающего происходящего и потому бессильного объединить людей.

В обеих религиозных общинах писатель видит людей, пытающихся разобраться в социальной и экономической сути конфликта, проявляющегося в форме религиозной и национальной вражды. Пресвитерианца Уилли Мак-Алистера и католика Джерри Харрисона объединяет интерес к социализму. Они понимают губительность религиозной вражды внутри рабочего класса, подогреваемой католической церковью и оранжистским орденом, «двумя самыми реакционными силами в нашей стране сегодня». Понимают националистическую узость республиканизма и шовинизм имперских притязаний Британии. Но у них нет политической программы, и они не находят пути к тем, кто может ее предложить. Джерри читает Маркса, пытается писать, чтобы таким образом уяснить происходящее сегодня, но «у него нет цельного представления, оно не складывалось из отдельных фрагментов».

В их позиции отсутствуют четкие ориентиры. И потому Уилли не исключает того, что, будь он моложе, он все же мог бы «оказаться в одном стане с протестантскими экстремистами, которых презирает». А Джерри, еще недавно пытавшийся образумить своего брата, активиста ИРА, случайно оказавшись втянутым в перестрелку, испытывает «сильный прилив мятежности», стреляет в английских солдат и сам погибает от их пули. Потрясенный

гибелью друга. Уилли напрасно пытается со ступеней таможни обратиться с проповедью мира к согражданам — «слушать было некому», проезжающим на машинах виден только «глупый старый дурак, молча раскрывающий и закрывающий рот».

Первым эпиграфом к своему роману Д. Мартин поставил слова К. Маркса из «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта»: «Люди сами делают свою историю, но они ее делают не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого. Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых»¹⁵. Слова эти много говорят об авторском замысле, и не только этого произведения.

На страницах романов, о которых шла речь, нередко возникают исторические аллюзии, как правило, в ироническом контексте. Джерард Харрисон, когда он впервые появляется на страницах романа Мартина, только освобожденный из тюрьмы, где он сидел за активную деятельность в ИРА, «видел себя в роли борца, совершающего как всегда великие героические деяния... Он мог бы бороться вместе с Пирсом и Конноли в 1916-м, мог бы бороться вместе с О'Доннелом и великим О'Нейлом против Елизаветы в 1590-х, если бы только в своем воображении он мог представить Ольстер тех времен с вождями кланов и их ратниками, с просторными пастбищами и непроходимыми лесами. Но, к счастью, его воображение не шло дальше условий городской жизни, тесных комнат, заложенной одежды, скучной работы, если вообще они есть, а иногда и пустого желудка».

Подобного рода примеры говорят не о пренебрежении к национальной истории. Они свидетельствуют об ощущаемой писателями опасности исторических аналогий, когда они переходят в исторический маскарад. Нет спору, без обращения к истории нельзя понять истоки современной трагедии Ольстера. Но каждая новая кризисная ситуация требует нового решения, для которого история служит уроком, но не подсказкой. Предупреждая об опасности «всемирно-исторических заклинаний мертвых»¹⁶, Маркс продолжал в той же работе: «Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого. Она не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины. Прежние революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания. Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание. Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы»¹⁷. Эти слова Маркса приобретают особое значение для понимания современного революционного процесса. В нашем случае они помогают также выработать правильную методологию в подходе к историческим аналогиям в ирландской художественной литературе о современности.

Ощущение того, что история не кончается, прошлое происходит сегодня, пронизывает по существу всю ирландскую литературу, обращенную к ольстерской проблематике. Но в произведениях 80-х годов отчетливее проявляется тенденция представить современные события в исторической перспективе.

В рассказе Уильяма Тревора «За границами Пейла» (из одноименного сборника 1981 г.) действие происходит в современной Ирландии, но уже заглавие его ориентирует на историю. Пейл (буквально «ограда, огороженная территория») — так называлась в начальный период завоевания Ирландии область, заселенная английскими феодалами и подчиненная английской короне, в отличие от остальной, «туземной» Ирландии. Установленный здесь «королевский мир» не был прочен, ему постоянно угрожали ирландцы из прилегающих районов. В таком пейле, как показывает в своем рассказе Тревор, многие англичане продолжают жить и сейчас, отгораживаясь от того, что происходит вокруг. Четверо англичан из Суррея, любителей бриджа, облюбовали прелестный уголок на севере Ирландии. Здесь в приморском отеле они уже в четырнадцатый раз проводят свой летний отпуск. Им нравится природа Антрима, георгианское величественное дома, донегольский твид. По душе им пришлось хозяева отеля — английская супружеская пара, тоже из Суррея. В отеле твердо соблюдают английские порядки, но и ирландскому колориту отдают должное (веселые общительные слуги, хозяин в твидовом костюме, впадающий в ирландское красноречие, когда хочет показаться особенно любезным). Все говорило о том, что напрасно об Ирландии судят по телевизионным передачам. Находясь здесь, даже трудно было представить, что где-то совершались акты насилия.

Но вот в их последний приезд случайный постоялец, заказавший номер всего на одну ночь, утром спустился со скалы к морю и утонул. Инцидент неприятный, но все готовы были сделать над собой усилие, чтобы забыть о нем, как и подобает людям, умеющим владеть собой. Только Цинтия, одна из четверки, не сумела сдержаться. Она оказалась свидетельницей гибели незнакомца и утверждала, что это самоубийство, результат пережитой трагедии, о которой он ей рассказал.

И вот теперь за вечерним чаем она, как безумная, пытается пересказать историю погибшего. Когда-то в детстве он приезжал в эти места с подругой. Они любили друг друга, хотели пожениться, открыть кондитерскую. Но пути их разошлись, а спустя много лет он узнал, что она связана с террористами, собирает для них бомбы, и он убил ее. Цинтии едва удастся завершить свой рассказ. Ее беспрестанно прерывают, уговаривают образумиться, взять себя в руки. Но она доводит свое разоблачение до конца, обращаясь теперь к ирландке, служанке отеля Китти: «Мы любим вас и ваш остров, Китти, слащавой любовью. Мы любим живость вашей особенной истории, любим ваших эрлов и героев. Но мы соорудили здесь надежный пейл, как культурные люди возвращают сад, красивый, как на картинке... Мрачные непри-

касаемые остались за его границами далекими точками на горизонте, которые лучше не замечать. Разве мы виноваты, Китти, если ничего не можем понять в вашем прошлом и настоящем, во всех этих битвах и парламентских актах. Мы же жители Суррея: откуда нам все это знать? А я-то, глупая, думала, что уж по крайней мере трагедию двух детей можно было бы понять. Он так и не узнал, откуда взялась ее жестокость, наверное, потому что это и невозможно: каким-то непостижимым образом зло порождается злом. Вот и вся история рыжеволосого незнакомца, история, которую вы не хотите знать».

В романе У. Тревора «Обманутые судьбой» (1983) современная ситуация увиденна в перспективе истории. Время настоящее обозначено первой фразой повествования: «Сейчас 1983 год». Но за ним история. И действие романа начинается с первой мировой войны, а в семейных воспоминаниях с середины XIX в. В трагической судьбе семейства Квинтонов Тревор видит отражение судьбы Ирландии. Представители ирландской земельной аристократии Квинтоны из поколения в поколение, с конца XVIII в., жили в своем родовом имении в графстве Корк, на юге Ирландии. Килнех с его просторным помещичьим домом и службами, фруктовым садом, парком, прилегающими землями и мельницей, приносящей немалый доход, казался неизменным, недоступным временем. В бурные годы англо-ирландской войны (1919—1921) дом сожгли, в пожаре погибли отец семейства и две дочери. В те времена разоренными остались многие помещичьи гнезда, но у этого была особая судьба, в ней тоже история Ирландии, и Тревор многими сюжетными ходами выписывает противоречивость и той и другой.

Волей случая в трех поколениях Квинтонов хозяйками Килнеха становились англичанки из старинного дорсетского рода Вундкомбов. Эти английские жены оказывались самыми преданными ирландскими патриотками. Первая из них пожертвовала собственной жизнью, помогая умиравшим от голода крестьянам в годы, которые остались в ирландской истории под названием Великого Голода. От нее отреклись ее собственные родители, которых она забрасывала письмами с просьбами воздействовать на английское правительство. А муж, исполняя волю покойной, большую часть земель отдал крестьянам. Вторая — мать Вилли, центрального персонажа романа, вместе с мужем была сторонницей самоуправления Ирландии, но, в отличие от мужа, готова была оказать Майклу Коллинзу, генералу ИРА, не только денежную поддержку. В результате на Квинтонов смотрели как на предателей своего класса и англо-ирландской традиции. И третья англичанка — Марианна, кузина Вилли, любовь к нему она перенесла на любовь к Ирландии. В Килнехе она родила внебрачную дочь Вилли и долгие пятьдесят лет ждала его возвращения.

Автор не скрывает, что в семейной истории Квинтонов смоделированы англо-ирландские отношения. Изображение Англии и Ирландии на карте — их близость, очертания изгибов — напоми-

нает Марианне объятия любовников. Следует сказать, что картография островов будит воображение многих ирландских писателей. Но им чаще представляется Ирландия в роли беглянки, Англия — в роли преследователя, приготовившегося к прыжку. В стихотворениях Шеймаса Хини они предстают как грубый насильник и опозоренная жертва, из противоестественного союза которых рождается ребенок с ликом войны. Тревор говорит о любви истинной, преданной, способной, хотя и лишь в идеале, противостоять насилию и злу.

В ходе же истории отношения сложились иначе, и они трагически отразились на истории семьи. Дом подожжен карательным отрядом английской армии. За гибель людей ответственен капитан Радкин. Иви Квинтон так и не смогла пережить страшную смерть мужа и дочерей. Ее больное воображение терзает мысль о том, что они остались неотомщенными, и она кончает самоубийством. Подросший Вилли, готовый было забыть о прошлом, начать новую жизнь, в которую уже вошла любовь к Марианне, берет на себя роль мстителя. Он зарезал Радкина, хозяина овощной лавки в Ливерпуле, и теперь ведет жизнь изгнанника. Зло порождает зло, говорит Тревор, Ирландия осталась «вечным полем битвы».

Историю рода как бы венчает судьба Имелды, дочери Вилли и Марианны. Из тайно прочитанных дневников матери, писем, случайно оброненных фраз она составляет в своем воображении живую картину произошедшего. Она слышит голоса детей, охваченных огнем, видит лавочника с отрезанной головой и все глубже погружается в мечты о прошлом, о том, что было до всего этого кошмара, — в уют красной гостиной, в атмосферу доброты и любви, царившую в доме, которого давно нет. Безумная Имелда тиха и спокойна, она не говорит, потому что ей это не нужно. Но это покой смерти, не случайно Тревор упоминает саван, которым она отгородилась от мира, кладбище, где собрались все обитатели Килнеха и где царит покой.

Тем же настроением проникнуты две главы романа, служащие прелюдией к его первым частям. В них читателю предлагают посмотреть, как теперь, в 1983 г., выглядят Вудкомб-парк и Килнех — те памятные места в Англии и Ирландии, с которыми связана судьба Квинтонов. В Вудкомб-парке толпы туристов, шум, в Килнехе — посетителей нет, здесь могильная тишина. «Дух прошлого, так хорошо сохранившийся в большом доме и городке в Дорсете, в Килнехе отдается только эхом голосов кузин».

Много раз на протяжении романа, возвращаясь к виду разрушенного Килнеха, автор подчеркивает не только физическое, но и духовное его разрушение. Его нельзя отстроить заново не потому что нет средств, а потому что над ним опустились «тени разрушения», и в них уже не смогут зазвучать живые голоса.

В романе У. Тревора современные ольстерские события едва упомянуты, они как бы и не имеют отношения к действию, которое, однако же, именно к ним обращено. В пьесе Брайена Фрилла

«Переводы» (пост. 1980, опубл. 1981) и вовсе нет речи о современной североирландской ситуации. Но она воспринимается как исторический комментарий к тому, что происходит сегодня.

За десять лет до постановки этой пьесы, объясняя, почему он сразу же не обратился к изображению североирландских событий, Фрил говорил, что не считал себя вправе писать о них, так как чувствовал себя слишком эмоционально вовлеченным. Он даже выражал уверенность, что пьеса на эту тему не будет написана еще десять-пятнадцать лет или, во всяком случае, не будет посвящена ей непосредственно. И все же Фрил не выдержал им самим назначенный срок. Его пьеса «Почетные граждане» (1972) была написана не только как обличение преступных действий английских оккупационных сил в Северной Ирландии, но и как резкая критика в адрес националистической риторики¹⁸.

Потребность в перспективе, однако, сохранялась, и спустя еще восемь лет Фрил поставил пьесу «Переводы», действие которой отнесено на полтора столетия назад.

Ее любовная коллизия отчасти напоминает те, что проходят в романе У. Тревора. В ней также вычерчена модель неомраченных англо-ирландских отношений. Ничто не должно воспрепятствовать любви ирландской девушки и английского паренька. Он хотел бы жениться на ней, поселиться в Ирландии, выучиться языку этой страны, которая ему очень понравилась. А пока Йоланд и Мейр объясняются в любви без помощи переводчика. Незнание языка не мешает им понять друг друга, они переживают одни и те же чувства — дуэт, передаваемый драматургом с помощью своеобразного речитатива («Мейр: Трава сырая. У меня мокрые ноги. Йоланд: У тебя сырые ноги. Трава мокрая»). И только слово «олвейз», звучание которого особенно нравится Мейр, ей остается непонятным, как бы предвеля трагический конец их короткого свидания, лишивший смысла такое нужное слово — «навсегда». Идиллия любви разрушена ходом истории, колонизацией Ирландии.

С присущей ему объективностью, не спекулируя естественными патриотическими чувствами своих соотечественников, Фрилу удалось показать, как конкретно протекала колонизация Ирландии, рассчитанная на уничтожение национальной культуры. Действие происходит в деревне Беллибег северо-западного графства Донегол в 1833 г., как обозначено в ней время. Тогда это еще был район ирландского языка, по-английски здесь не говорили и само название деревни произносили на ирландский лад: «Бейли Беаг». На сцене заброшенный амбар, приспособленный под школу. Это ирландская «хеджскул», не имевшая параллелей в других странах. Ее традиции восходят к средневековым школам бардов, дававшим первоклассное классическое образование. В период действия карательных законов, когда ирландский язык был запрещен колонизаторами, появились бродячие учителя, открывавшие в деревнях тайные школы. Запреты давно отжили свой век, а «хеджскулз» продолжали существовать вплоть до середины

ХІХ в. Их содержали жители деревни, для которых это был единственный способ обучиться грамоте. Грамоте же здесь обучали не только на родном языке, но и на латыни и на греческом.

Поэтому нет ничего удивительного, что ученики шестидесятилетнего Хью Мора О'Доннелла в пьесе Фрила, «невежественные» ирландские крестьяне, не знающие ни слова по-английски, учатся писать по Тациту, читают Гомера, декламируют сатиры Горация, в обычной беседе обмениваются латинскими фразами, а об Аполлоне, Парисе, Кухулине говорят так, как если бы они жили через дорогу. В глазах учителей английский — это язык плебеев, пригодный разве что для торговли. Сами англичане, не знающие ни одного языка, кроме английского, вызывают к себе нечто среднее между удивлением, жалостью и презрением. Но Фрил далек от прямолинейного противопоставления двух культурных слоев. Он видит и отрицательные последствия болезненного погружения в мир прошлого. Богатый ирландский язык в глазах того же учителя — это и надежды, и самообман, «это наша реакция на глиняные хижины и картофельную диету, наша единственная защита от неизбежного». А неизбежность разрушения традиционной культуры очевидна и учителю, и ученикам. Неотвратимость процесса тем трагичнее, что ускоряет его не только карательная политика — ей за прошедшие века ирландцы научились противостоять, а экономическая необходимость и введение всеобщего начального образования — новое «культурное» начинание англичан. Английский необходим тем, кто подумывает об эмиграции, а таких все больше. По всей Ирландии начинают строить новые «национальные» школы, в которых ни слова ни будут говорить по-ирландски, все обучение пойдет на английском. И что бы ни думали о последствиях такого образования, кто же будет платить учителю старой располагающейся в каком-то амбаре школы, если в новой школе детей будут учить бесплатно.

Разрушение ирландской культуры несет и другая «культурная» миссия, взятая на себя англичанами. Они составляют новую карту Ирландии, «первую исчерпывающую топографическую съемку всей страны». Смысл этой операции не вызывает сомнений. Недаром ее выполнение возложено на солдат — военные власти должны располагать «точной информацией о каждом уголке этой части Империи». Дошла очередь и до Беллибега. На окраине деревни разбит палаточный лагерь, и началась нелегкая работа по картографии и топонимике. Ведь на карту следует нанести не только рельеф местности, но и все названия. И вот здесь выясняется, что если изображение местности на топографической карте не меняет ее лицо, то «уточнение» названий может изменить его до неузнаваемости. В ирландских географических названиях хранилась многовековая культурная память. Их происхождение может быть забыто, смысл непонятен, но пока они есть, есть и возможность прочтения истории, тем более что систематическое уничтожение письменных источников лишило ирландцев большей части их культурного наследия. Поэтому, кстати, и сов-

ременные ирландские писатели обращаются к топонимии как к источнику поэтического и исторического мышления. В своей пьесе Фрил показал, как уничтожался и обезображивался этот источник, когда названия мест переводились с «архаического языка» на «королевский хороший английский». Теперь ирландцам предстояло «учить эти слова, чтобы знать, где мы живем». Из поколения в поколение ирландцы жили в постоянном страхе быть выселенными со своей земли. Но и то, что происходило с географическими названиями, Фрил называет «своего рода выселением».

Столкновение двух культур Фрил показывает как факт повседневной, хотя от этого не менее драматической, действительности и лишь постепенно открывает действие сложнейшего социально-психологического механизма превращения идейной конфронтации в военную. Поначалу ничто не предвещало трагедии, и вся операция по составлению карты могла пройти вполне мирно. Английские солдаты не знают языка ирландских крестьян, но это не мешает им помочь местным жителям со сбором урожая. И если капитан Ланси чувствует себя таким же верным «слугой империи», как и его отец, «прокладывавший дороги из конца в конец империи», то его помощник лейтенант Йоланд успел полюбить не только Ирландию, но и ирландскую девушку. С таинственным исчезновением Йоланда (Фрил намеренно не указывает на виновника, им мог быть кто угодно) приходит конец романтической идиллии. Солдаты, теперь они в глазах крестьян «вестготы, гунны, вандалы», прочищают местность, безжалостно вытаптывая урожай. Капитан Ланси грозит на этот раз вполне реальным выселением. Угроза страшная, и ответ на нее поступает незамедлительно. Финал пьесы окрашен заревом пожара — горит английский лагерь.

Окунаясь в самую гущу современных событий в Ольстере или всматриваясь в них с дальних подступов, ирландские писатели создают произведения глубоко обличительные, реалистически раскрывающие разрушительность приведенного в действие механизма насилия. В них не найти рецепта скорого лечения «североирландской болезни», но в них ставится диагноз и отмечаются средства, препятствующие выздоровлению. Для их авторов Ольстер — не «горячая», а болевая точка, отзывающаяся болью собственного сердца. Эта литература противостоит фальсификаторским сочинениям и предупреждает об опасности упрощения того, что на самом деле очень сложно.

¹ См.: Современные литературы Азии и Африки и идеологическая борьба. М., 1982.

² См.: Ким Г. Ф. От национального освобождения к социальному: Социально-политические аспекты современных национальных революций. М., 1982.

³ См.: Орлова М. Е. Рабочий класс Великобритании и освободительная борьба ирландского народа. М., 1983.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 16. С. 467.

⁵ Там же. Т. 32. С. 557—558.

- ⁶ Там же. С. 304.
- ⁷ Там же. Т. 16. С. 467.
- ⁸ Там же. С. 438.
- ⁹ Там же. Т. 31. С. 350.
- ¹⁰ Marx K., Engels F. Ireland and the Irish question. M., 1978. P. 17.
- ¹¹ Tribune. 1979. July 6.
- ¹² Цит. по кн.: Чепоров Э. А. Ольстер: время остановилось? М., 1985. С. 157.
- ¹³ Curtis L. Ireland: The propaganda war: The British media and the «Battle for hearts and minds». L., 1984. P. 275—276.
- ¹⁴ Там же. С. 275.
- ¹⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 8. С. 119.
- ¹⁶ Там же. С. 120.
- ¹⁷ Там же. С. 122.
- ¹⁸ См.: Сарухян А. Национальное самосознание и социальная критика в ирландской литературе // Современный революционный процесс и прогрессивная литература. М., 1976. С. 106—108.

Е. Ю. САПРЫКИНА

Прошлое в идейном климате современности

Но людей,— людей я узнал сразу, пусть они иначе одеты, они точь-в-точь такие же, каких я покинул в своем веке. Те же лица,— разве что взгляды стали куда тревожнее. Я уверен, что чувствую и мыслю так же, как они. А почему, собственно, должно быть иначе?! Судя по всему, что я успел увидеть, я вполне могу быть их современником... Кстати, в какой век я попал?

М. де Гельдерод. «Смерть доктора Фауста» (1926)

Волею бельгийского драматурга Мишеля де Гельдерода беспокойный доктор Фауст, познавший мудрость минувших времен, попадает из XVI века в XX. Это стоило бессмертному ученому жизни, ибо, хотя ему и показалось, что люди незнакомого века точно такие же, как и он, в столкновении с тревогами и противоречиями XX столетия великий мудрец перестал понимать самого себя, утратил собственное «я». Волею многих современных писателей сегодняшние любители литературных новинок совершают «путешествие» в другом направлении — из нынешних дней в отдаленное прошлое. Но, как ни парадоксально, в таком «путешествии» сложности XX века не только не забываются, но и ощущаются еще острее и даже подчас на фоне давно минувшего становится очевиднее, насколько решение болезненных вопросов современности связано в наши дни с сохранением самой жизни на земле.

Собственно, литература и раньше прибегала к историческим примерам, чтобы объяснить современникам то, что их волнует. Распространение и долгая жизнь жанра исторического романа (в рамках которого еще в начале XIX в. стал складываться прин-

цип историзма, столь существенный для формирования представлений современного человека о мире) в значительной степени связаны с тем, что, рисуя прошлое, исторический роман предлагал читателям свое решение острых проблем настоящего и чутко откликался на перемены в идейном климате эпохи. В переломные моменты, когда в напряженной борьбе проверяются на прочность прежде устойчивые идейные ориентиры и происходят сдвиги в общественном сознании, эта способность исторического романа особенно привлекает к нему внимание. Так было и полтора столетия назад, когда В. Скотт открыл перед Европой, только что прошедшей бурный путь от Конвента до Реставрации, увлекательный и яркий мир прошлого, в котором во взаимодействии и взаимоотталкивании общественных сил и индивидуальных усилий, национальных традиций, политических и сословных интересов, симпатий и антагонизмов складывалась неповторимая история различных народов¹. Так было во Франции, где исторический роман на протяжении XIX в. не раз предлагал современникам ответы на животрепещущие вопросы их социального бытия — вспомним такие романы, по-разному отразившие раздумья о революционных движениях XIX в., как «Саламбо» Г. Флобера², «Собор Парижской богородицы» и «Девяносто третий год» В. Гюго. Так было и в Италии в эпоху Рисорджименто, когда исторический роман на протяжении более чем полувека выполнял задачу воспитания нового общественного сознания, необходимого для борьбы с иноземным гнетом и раздробленностью страны.

Оживление интереса к историческим темам, характерное для наших дней, также имеет свою идеологическую основу. В беседе с корреспондентом «Известий» В. Кузнецовым известный швейцарский писатель Фридрих Дюренматт так сформулировал свое понимание идейных задач, возникающих перед современным западным литератором: «показать выход из нравственного лабиринта, предложить альтернативу обществу, в котором человек человеку — волк». Между прочим, чтобы осуществить эту цель, Дюренматт считает необходимым вдумываться в наследие, оставленное нам прошлыми эпохами: «Я, например, вижу Сократа как нашего современника. Разве не актуальны его слова, мысли об этике в поведении человека? А его бесстрашные поиски истины, нравственности, разума, мужества, добродетели ... А его философское отношение к славе, смерти, знаменитое „я знаю, что я ничего не знаю“...»³

О значении «воспроизведения истории в форме романа», о возможностях развития поэтики исторических жанров уже с середины 70-х годов говорят литераторы разных стран. Многие французские писатели отметили, что, восстанавливая тот или иной момент истории, романист стремится не просто перенести современного читателя в иную обстановку и увлечь его необычной ситуацией, но также обогатить его знание об истоках проблем, которые его волнуют сегодня, показать возможности их решения⁴. Итальянский писатель Джузеппе Д'Агата, указав на зна-

менательное возрождение жанра исторического романа в современной литературе Италии, связал его с обострившимся у нынешних писателей стремлением повлиять на существующее в стране положение вещей: в желании «оглянуться назад» Д'Агата видит еще одно свидетельство поиска романистами «новых планов изображения действительности, не только ее описания, но и размышления о ней»⁵.

Итальянские писатели весьма остро ощутили в 70—80-е годы потребность апеллировать к прошлому как к весомому аргументу в идейной борьбе наших дней. Ведь характерная сейчас для всего мира идеологическая конфронтация проявилась в Италии с особым драматизмом, в особенно резких формах и сделала еще более болезненными внутренние идейные антагонизмы.

В последнее десятилетие Италия стала ареной терроризма — на счету разнообразных итальянских экстремистских групп сотни кровавых террористических акций, в том числе и такая беспрецедентно дерзкая, очень болезненно отразившаяся на общественном климате Италии провокация, как похищение и убийство в 1978 г. лидера правящей христианско-демократической партии Альдо Моро. Покушение на папу Иоанна Павла II в Риме в мае 1981 г. и более чем двухлетнее судебное преследование итальянскими властями болгарского гражданина С. Антонова по ложному обвинению в соучастии в организации этого покушения показали со всей очевидностью, насколько Италия «открыта» также и для международного терроризма и осуществления провокационных «психологических» диверсий против стран социализма. Обязательства перед партнерами по НАТО втянули Италию в орбиту американской милитаристской политики, и на ее территории, несмотря на протесты населения, были расположены американские ядерные ракеты, нацеленные на Восток. За яростной антидемократической пропагандистской кампанией, охватившей на рубеже 70—80-х годов прессу, радио и телевидение, — своего рода «идеологическим террором» правых⁶ — скрывалась долгие годы остававшаяся в тайне политическая деятельность масонской ложи «Пропаганда-2», этой разветвленной подпольной экстремистской организации, объединявшей самых высокопоставленных государственных деятелей, издателей, журналистов, военных. Их разоблаченные в 1981 г. тайные акции были призваны помешать формированию прочного демократического блока левых и правых партий и восстановить при помощи военной силы «правый порядок», в случае если в правительстве победят «левые».

В то же время Италия — страна, где левые силы во главе с коммунистами за последние десять лет не раз одерживали значительные политические победы и где широкая программа демократизации всего общества привлекала большую часть итальянской интеллигенции⁷. Ответом именно на эти крупные победы левых сил и стала проводимая итальянскими реакционными кругами «стратегия напряженности», вписывающаяся в планы глобального пропагандистского нажима мировой реакции. Но «стра-

тегия напряженности» мобилизовала и демократические прогрессивные силы, активизировала их борьбу за общественное сознание. Споры вокруг вопросов демократии, ее форм и ее социальных и духовных возможностей не иссякают, вовлекая в орбиту идеологической борьбы самые широкие слои общественности, искусство, литературу, печать и все средства массовой информации.

В этой борьбе за умы немаловажную роль играют и романы на исторические темы. Прошлое оказывается в них пластичным материалом, который хранит в себе активный нравственный, философский, идеологический потенциал.

Спектр исторических сюжетов, занимающих воображение романистов сегодня, весьма широк. Романы «Поражение» (1982) И. Кьюзано и «Луч мрака» (1983) Дж. Понтиджи повествуют о событиях, отстоящих от нас всего на полвека; в «Истории» (1974) Э. Моранте эта временная дистанция еще короче. М. Ригони Стерн в «Истории Тёнле» (1978) разворачивает перед читателем картину австрийского наступления на севере Италии летом 1914 г. Л. Шаша в «Палермских убийцах» (1975), М. Грилланди в «Андреине» (1981) и Сантамаура в «Магдале» (1983) обращаются к различным событиям прошлого столетия. Действие романов Л. Дезиато разворачивается в XVII и XVIII вв. («Маркиз Грилло», 1981; «Галилей, мой отец», 1983). Н. Валентини и М. Баккиани пишут о кровавой драме, разыгравшейся в XVI в. в семействе Ченчи («Беатриче Ченчи. Одна интрига XVI века», 1981). Герой романа М. Фриджени «Лодовико Моро. Дворянин в черном» (1980) — миланский герцог XV в. Лодовико Моро. Ф. Уливи в романе «Чистые руки» (1979) восстанавливает перипетии заговора Брута против Юлия Цезаря, а в другом своем романе «Небесная твердыня» (1981) раскрывает перед современным читателем мир идей проповедника XI в. Франциска Ассизского. Карло Кассола и И. Кьюзано увлекают читателей еще «глубже» в Средневековье, стремясь «реконструировать» идейную атмосферу ожидания «конца света» перед наступлением 1000-го года («Суд божий» И. Кьюзано, 1979; «Гусиная лапа» К. Кассолы, 1981). Самое интересное произведение последнего десятилетия, получившее широчайшую известность, переведенное на многие языки и вызвавшее обильные отклики в печати не только в Италии, но и далеко за ее пределами, — роман «Имя розы» У. Эко (1980) — тоже о давно прошедших временах: он посвящен запутанным политико-религиозным конфликтам XIV века.

Но к какой бы эпохе ни относился избранный писателем сюжет, прошлое является современному читателю в ситуациях и конфликтах, передающих прежде всего сегодняшние тревоги и сомнения, сегодняшние идейные противоречия. Это не могло не сказаться на жанровой структуре повествования о прошлом. Сейчас можно наблюдать три типа такого повествования: художественная биография, в которой сообщаются многочисленные не известные ранее детали и факты из жизни исторического лица; исторический роман традиционного типа, воссоздающий колорит

места и времени, характеры персонажей в соответствии с теми принципами историзма, которые разработал исторический роман XIX века; и, наконец, полисемическая смешанная романная структура, где соединились элементы разных жанров — детектива, философского романа, притчи, биографии, исторического повествования. Роман последнего типа, судя по всему, сейчас ведет активное наступление на традиции исторического романа. Как мы увидим в дальнейшем, в произведениях Эко, Кассолы, Кьюзано, отчасти — Уливи, исторический персонаж и даже в какой-то мере исторический сюжет уступают место типам и ситуациям, сконструированным согласно логике решения идеологической задачи, которая стоит перед автором. Мысли и поступки персонажей «Имени розы» У. Эко далеко не согласуются с уровнем сознания монахов XIV в. Даже в романе «Андреина» М. Грилланди, построенном с большим уважением к традиции, разочарования, испытанные героем, и его раздумья о революции совсем не вяжутся с его эпохой; скорее это мысли и сомнения человека нашего столетия...

Словом, к какой бы жанровой разнородности ни тяготел современный роман о прошлом, его персонаж, «живя» в отдаленной эпохе, чаще всего думает о том же, о чем думает сегодняшний читатель, решает те же жизненно важные вопросы. Необходимо, однако, уяснить себе, всегда ли мысли и переживания персонажей, помещенных писателем в отдаленную от нас эпоху, помогают читателям лучше понять наше время, лучше разобраться в истоках его социальных или духовных конфликтов. Не попадает ли подчас сознание героев, жизнь которых разворачивается на фоне далекого прошлого, в плен мифов и заблуждений, типичных для нашей эпохи?

Драматизм сегодняшней ситуации в мире вновь и вновь заставляет всех пишущих на исторические темы искать в прошлом ответ на вопрос о возможности людей воздействовать на ход событий. Способен ли человек понимать направление и смысл происходящего, всегда ли может он найти благородные цели и тем самым поощрить или сдержать силы, влияющие на развитие общественных процессов? Иными словами, возможно ли творческое участие отдельного человека или целого коллектива в истории и какова мера ответственности — личной или коллективной — за ее ход? Решая эти вопросы, и ранее возникавшие перед авторами исторических романов, многие современные писатели сталкиваются с проблемой так называемой иронии истории — объективно существующего явления, суть которого в том, что в процессе развития истории результаты деятельности людей могут иметь непредвиденные побочные, а иногда и вовсе нежелательные последствия. В системе буржуазных идеологических концепций это явление, замеченное еще Гегелем и научно объясненное марксистской философией, интерпретируется в антигуманистическом духе, приобретает значение абсолютного закона бытия и порождает теорию извечной бесполезности каких бы то ни было попы-

ток человека повлиять на неизменно трагическую суть всякого исторического процесса⁸. Подобная пессимистическая трактовка проблемы истории получила большое распространение в современной буржуазной общественной мысли. Как мы увидим, в различных модификациях она так или иначе отразилась и в итальянских романах на исторические темы, причем в целом ряде случаев она оказывается для писателя коварной идейной ловушкой, из-за которой искажается смысл изображаемых событий. В результате несет урон гуманистическое содержание того идейного багажа, который прошлое призвано передать нынешнему поколению.

Один из ярких примеров такого поворота исторической темы — вышедший в 1974 г. роман «История» Эльзы Моранте. Это — повествование о лишениях и страданиях, которые перенесла за годы второй мировой войны и послевоенной разрухи бедная учительница начальных классов Ида Манкузо, а заодно с ней и десятки таких же несчастных, как она, простых итальянцев, вырванных войной из привычной жизненной колеи. В то же время это своеобразная «модель» истории в широком смысле — именно такое толкование придают рассказу о судьбе Иды Манкузо многозначительное заглавие «История» и не менее многозначительный подзаголовок: «Бесчинство, которое длится десять тысяч лет». В еще большей степени такое впечатление создают эпиграфы к роману и необычное его «обрамление»: повествование начинается и завершается как бы летописью общественно-политической жизни всего мира 1900—1967 гг., причем последняя фраза этой летописи такова: «...а История продолжается...» И в эпиграфах, и в хронике мировых событий нашего столетия, и в помещенном на последней странице книги изречении («Все семена пропали, за исключением одного; мне неизвестно, что получится из него — возможно, это будет не сорняк, а цветок») писательница настоятельно убеждает своих читателей: неизменным и доподлинно известным во всей истории было то, что она всегда рождала беззаконие, страдание, бедствия, и ничто по-прежнему не предвещает изменения такого порядка вещей. Всегда, «от персов до Советов», по мысли писательницы, были, есть и будут сильные и слабые. Война, развязанная фашистами, была лишь одним из проявлений этого извечного насилия сильного над слабым; с окончанием войны и разгромом фашизма бесчинство, однако, не прекратилось. Оно продолжается уже в новых формах: и в послевоенном мире логика истории остается прежней, только в роли антагонистов выступают уже иные державы, иные общественные силы...

Роман Моранте страстно и бескомпромиссно обличает насилие в облике фашизма и милитаризма; весь его пафос — в разоблачении бесчеловечной сущности войны⁹. Однако гуманность, в понимании Моранте, не только чужда снятию войны, но и не предполагает активного вмешательства в несправедливый порядок. Мало того, всякая попытка сознательного сопротивления или по-

давляется другой, более сильной волей, или перерождается в новую жестокость и, вопреки ожидаемому, оборачивается для героев «История» неминуемым моральным поражением. Осуждая военный произвол, романистка не верит в возможность активной и убежденной борьбы, даже готова осудить ее как обычное проявление жестокости, душевной черствости людей.

В романе показана идейная и нравственная драма студента Давида Сегре и старшего сына героини — Нино Рамундо. Анархическая ненависть к какому бы то ни было порядку (в том числе и к фашизму) на какое-то время приводит Давида в лагерь партизан, где оказывается и юный Нино, прежде сочувствовавший фашистам. Нино всю жизнь тянуло к тем, кто сильнее; он и в Сопротивлении стал участвовать, только когда убедился, что оно одерживает верх над фашизмом. Но, став партизаном, Нино не приобрел никаких серьезных убеждений; он так же легко распростился после войны со своим партизанским прошлым, как прежде с фашистским, и перешел в другой «лагерь», набравший в годы разрухи силу, — в лагерь торговых аферистов.

Но и Давид Сегре — не борец против насилия, чинимого войной над людьми. Он бесконечно далек от сострадания к людям. Участвуя в вылазках партизан, Давид сам с невиданной жестокостью расправляется с немцами, его бесчеловечность удивляет и отталкивает от него товарищей по партизанской группе. После войны Давид становится замкнутым. Он разуверился во всем и не находит места в жизни, у него нет друзей, так как ему недоступны простое человеческое участие, преданность дружбе. Даже малютка Узеппе своей участливостью и дружелюбием не может победить черствости Давида. Вместе с тем жестокость, проявленная Давидом в годы партизанской деятельности, начинает со временем мучить его, заставляет то стесняться людей и глушить сознание наркотиками, то публично каяться перед случайными людьми в тавернах, проклиная себя как убийцу, как «фашиста-эсэсовца». Иногда Давид принимается горячо доказывать, будто в душе каждого человека кроется «фашист-эсэсовец», и потому-то якобы «вся история — это история более или менее оформившегося фашизма, индустрии уничтожения»...

Человеческая совесть, доверие, сострадание, как убеждает своих читателей Моранте, совершенно несовместимы с насилием и жестокостью, апофеозом которых явились фашизм и война. Но и сопротивление им не приводит героев Моранте к обретению гуманистических ценностей. Нравственная драма Давида Сегре, пытавшегося совместить в себе анархиста и партизана, но сумевшего лишь открыть в себе жалкого паркомана с наклонностями эсэсовца, особенно наглядно воплощает эту непреложную для романистки истину.

История метаний Давида точно так же выявляет нравственные уродства насилия и произвола, как и история отчаянной борьбы Иды за то, чтобы выжить самой и не дать умереть от голода своему малышу Узеппе. Все они — и Ида, и Узеппе, и Нино,

и Давид — жертвы войны, жертвы Истории. Но симпатии Моранте целиком отданы чуткому и доверчивому ребенку, растущему в нищете и голоде, и его пострадавшей матери.

Роман Моранте стал крупным событием в итальянской литературе 70-х годов. Он долго владел вниманием широчайшей читательской аудитории. Одна из причин этого не ослабевавшего интереса кроется, думается нам, в следующем: романистка вложила во впечатляющий рассказ об Иде Манкузо и ее близких такое представление об истории, которое оказалось созвучным настроениям пессимизма, тревоги, неведения в возможность вмешаться в ход событий. Эти взгляды, обострившиеся у определенной части европейской и, в частности, итальянской интеллигенции с конца 60-х годов, отчетливо проявилось в уже упомянутой нами дискуссии в итальянской прессе 70-х годов вокруг проблемы выбора интеллигентом своей позиции в обстановке конфронтации левых и правых сил.

Роман Моранте дал на этот вопрос идеологически противоречивый ответ. С одной стороны, в нем отчетливо прозвучал протест против насилия, воплощенного в фашизме и войне. С другой — писательница отказывается признать возможность противодействия их всеразрушающей стихии. Привыкшая покоряться горю Ида и ее маленький сын, младенчески доверчиво улыбающийся солнцу, деревьям и людям среди всеобщих страданий, — слишком слабая нравственная альтернатива бесконечному злу истории, символом которого Моранте делает войну. Ее смертносная сущность губит героев романа и спустя годы после ее окончания: ничто не в силах спасти ни больного от рождения мальчика, ни его мать, душевные силы которой подавлены лишениями. Тот факт, что в модели современной истории у Моранте не нашлось места для объективного изображения сил, в действительности вступивших в противоборство с фашизмом и положивших конец войне, делает эту модель искаженной. Отчетливо тенденциозный идеологический смысл этой дезориентирующей читателя модели исторического процесса особенно явственно ощутим благодаря тому, что в концепции Моранте уравниены и признаны одинаково виновными в бедствиях «слабых» все современные общественно-политические системы — и система, породившая фашизм, и социалистические государства, которым Моранте тоже приписывает милитаристские, человеконенавистнические интересы. Подобная дискредитация лагеря социализма, дух скепсиса по отношению к его исторической роли в победе над фашизмом делают книгу Моранте идейно ущербной и, при всем ее антимилитаристском пафосе, во многом созвучной современной антисоциалистической пропаганде.

Как правило, исторические примеры, рассказанные в романах последних лет, имеют общую нравственную константу — протест против насилия в любой его разновидности — насилия индивидуума, облеченного властью, над слабым и бесправным, насилия на межгосударственном уровне, обеспеченного военным превосходством.

вом, насилия социального, морального, идеологического... Именно вокруг этого исходного общего принципа схлестываются сегодня мнения о том, какой нравственный и идеологический модус поведения эффективнее в предотвращении насилия, в какой бы форме оно ни проявлялось.

Например, Элио Бартолини (роман «Линия эрцгерцога») выступает в этом споре с тех же позиций, что и Э. Моранте. В «Линии эрцгерцога» торжествует еще более прямолинейно выраженная пессимистическая уверенность в том, что все благие начинания людей оканчиваются неудачей и вместо ожидаемых положительных сдвигов в мире лишь утверждается зло. Эту мысль троекратно подтверждают события, происходящие в одном и том же месте — на территории итальянской провинции Фриули, но в разные исторические эпохи. Сначала здесь идет война: в марте 1797 г. австрийский эрцгерцог терпит здесь поражение, его войска отступают под натиском французов; затем тут же осуществляются вроде бы прогрессивные начинания: принимаются строить железную дорогу, но не доводят ее до конца. Строительство с большим успехом продолжается в наши дни; однако рядом с железной дорогой воздвигается теперь еще и ракетная база НАТО, и на земле Фриули вновь, как 100 лет назад, загрохотала война — правда, пока еще ненастоящая: идут военные маневры соединений НАТО. Прогресс, таким образом, все же приблизился к многострадальной земле Фриули, но идет он рука об руку с новой войной, и именно это превращает его в глазах писателя в свою негативную противоположность — в зловещую насмешку истории, которую людям приходится лишь покорно принимать.

Роман Сантамауры «Магдала» (1983) — драматическая хроника последних лет существования независимой Абиссинской империи — также утверждает безрадостную философию извечного несоответствия целей и результатов в общественной реальности. Но в романе Сантамауры заострено внимание на моменте ответственности крупного лидера за последствия его политики. Бескомпромиссное исследование эволюции, превратившей незаурядного государственного деятеля в кровавого тирана, делает историческую концепцию автора «Магдалы» более аналитической и более перспективной для осмысления некоторых сторон политической реальности наших дней: изображенная в романе судьба Абиссинии, оказавшейся во власти диктатора и погибшей в развязанных им войнах, нацеливает читателя на активное осуждение диктаторских методов и побуждает к размышлению о возможности политических альтернатив произволу и кровопролитию.

Сантамаура создает противоречивый образ абиссинского императора середины XIX в. Теводроса, стремившегося объединить свое государство, прекратить религиозные и междоусобные распри и укрепить отсталую Абиссинию, установив политические и экономические контакты с Европой. Но этот энергичный, нетрадиционно мыслящий государственный деятель, заботящийся о будущем страны, буквально заливал свою землю кровью, ведя же-

стокне войны с мятежными князьями и вызывая все новые и новые мятежи, пока наконец не стал виновником английского вторжения в Абиссинию и полного ее завоевания.

В романе Сантамауры показано, как, несмотря на достоинства Теводроза, его неумелая авторитарная политика, неспособность сохранять мир и вечная готовность воевать обращали в прах все его усилия и замыслы: он одинок, ему не верят, презирают и боятся его, как обычного тирана, — да он и действительно становится таковым, пытаясь силой и кровопролитием осуществлять свои планы. Весь роман Сантамауры — мрачная хроника непрерывных войн, карательных походов, расправ с мятежниками, грабежей и пожаров, опустошавших целые провинции; и на этом фоне кровавым призраком вырисовывается фигура последнего абиссинского императора, метавшегося между не ясными ему самому утопичными политическими мечтаниями и замашками самого примитивного, опьяненного властью деспота.

Напротив, Марианну Фриджени, написавшую роман «Лодовико Моро. Дворянин в черном» (1980) в жанре художественной биографии, настолько восхищает ее герой — миланский герцог Лодовико Сфорца, что созданное ею жизнеописание можно было бы считать весьма недалеким с идейной и эстетической точки зрения дифирамбом неотразимому «супермену» в черном камзоле XV века. Можно было бы, если бы М. Фриджени осталась до конца верной художественным клише мелодраматического повествования о любовных и политических интригах знатных особ и попыталась обойти тот факт, что именно этот миланский государь воззвал к военной помощи французского короля Карла VIII для разрешения своих разногласий с другими итальянскими правителями. Тем самым было спровоцировано французское вторжение в Северную Италию, после которого постепенно утратили политическую независимость все итальянские государства. В том, как писательница освещает неблагоприятную роль Лодовико в национальной истории, на наш взгляд, ощущается не только обеспокоенность нашей современницы опасными тенденциями в сегодняшнем политическом мире, но и определенное понимание диалектики личной и коллективной ответственности за нашествие военной катастрофы.

Обращение Лодовико к французскому королю истолковано в романе как акция вполне естественная с точки зрения государей той эпохи: они привыкли заботиться, в первую очередь, о своих мелких интересах и интригах и о том, чтобы любой ценой причинить ущерб соседу, а не объединиться с ним, дабы остановить притязания более опасного и сильного врага.

Фриджени тщательно воспроизводит ту атмосферу недоверия, распри, соперничества, которая царила в отношениях между большими и малыми итальянскими государствами XV в. Лодовико действовал вполне обычно — он рассчитывал всего-навсего быстро и решительно одолеть своих ближайших соседей, зная, что и они помышляют только о том, чтобы ослабить Миланское

герцогство. В том, что Карл VIII овладел всем севером Италии, повинна, следовательно, не одна только недалекость Лодовико, но и также — в еще большей мере — неспособность итальянских правителей отрешиться от частных разногласий и обрести общую заинтересованность в сопротивлении чужой интервенции. А такое сопротивление было возможно: Фриджени не обходит вниманием того обстоятельства, что в первый поход силы Карла были малочисленны, их ничего не стоило разбить, если бы мелкие и крупные итальянские земли объединили свои усилия, а не торопились, в свою очередь, извлечь политические выгоды из этого похода. Не снимая с Лодовико личной ответственности за близорукую политику, традиционную для мелкого феодального властителя, Фриджени, таким образом, считает нужным отметить факт не столько личной, сколько «коллективной» политической слепоты, отсутствие единых межгосударственных интересов, способных противостоять военным притязаниям сильного внешнего врага. Этот момент симптоматичен. Жизнеописание блестящего коронованного вельможи XV в., в целом удовлетворяющее не слишком взыскательным читательским вкусам, уязвимое в интерпретации личности Лодовико, заостряет вопросы, особенно актуальные для европейцев сегодня ввиду очевидной необходимости коллективной бдительности и единой политической линии, способной предотвратить заокеанское военное проникновение, угрожающее Европе.

В пестром ряду созданных итальянскими литераторами произведений на исторические сюжеты повести Леонардо Шаши «Палермские убийцы» (1975) и Марио Ригони Стерна «История Тёнле» (1978) занимают особое место. Обращаясь к давним событиям, эти писатели, пожалуй, наиболее объективны в исследовании социальных факторов массовых человеческих трагедий.

«Все идет, как шло всегда, иначе и быть не может» — это вывод, звучащий в устах автора «Палермских убийц», на первый взгляд мало чем отличается от того пронизанного скепсисом идейного урока, к которому, как мы уже убедились, упорно возвращаются итальянские литераторы, исследуя исторические конфликты прошлых эпох. Но философия истории развивается у Шаши в ином плане. Из контекста повести становится очевидно, что ее идейное ядро, ее пафос, диктующий писателю и характерную для многих его книг форму документального очерка, — в скрупулезном зондировании социальных мотивов того, что «иначе и быть не может», пока существуют в Италии общественные силы, чьими ухищрениями ставятся преграды на пути прогрессивных преобразований.

Шаша восстанавливает с документальной точностью обстоятельства таинственных убийств, совершенных в Палермо в 1862 г., и тщательно разбирает ход проведенного тогда же судебного следствия над их виновниками. Это углубление в судебную хронику прошлого века нужно писателю для того, чтобы высветить общественную подоплеку давно забытых террористических акций и навести читателя на мысль о разительной аналогии в «механиз-

ме» террористической деятельности более чем столетней давности и самых последних лет. Не зря повести «Палермские убийцы» предпослан эпиграф из Боярдо: «Так утвердилось зла первоначало». Архивные и газетные материалы столетней давности — основа для точного анализа социальных сил, утвердивших «зла первоначало» и доныне поддерживающих его. Шаша выясняет, что тогда, в 1862 г., в только что освобожденной гарибальдийцами Сицилии правые реакционные силы составили заговор, чтобы создать напряженность, посеять панику и попытаться восстановить на острове власть изгнанного прежнего монарха из династии Бурбонов. Тринадцать ни в чем не повинных человек были одновременно убиты на улицах Палермо. Заговор и убийства были инспирированы одним из представителей богатой сицилийской знати и высокопоставленными священниками. Деятельность вдохновителей кровавой резни осталась совершенно безнаказанной: власти, газеты, суд сделали все для того, чтобы было осуждено как можно меньше истинных виновников происшедшего.

В этом-то торжестве насилия, обеспеченном и материально, и идейно крайне правыми антидемократическими кругами, Шаша и усматривает прямую аналогию с тем, что происходит в современной ему Италии, где не прекращаются террористические выступления. Насилие имеет в повести Шаши четко очерченные общественные и политические контуры, оно аргументировано вполне осознанными классовыми и политическими интересами. Это интересы тех, кто хотел бы помешать прогрессивным преобразованиям, отклонить поступательное движение истории. Написанная еще до экстремистского бума 1977—1978 гг., историческая повесть «Палермские убийцы» читается как прозорливое предупреждение о новых преступных акциях «правых» и как разоблачение враждебных демократии общественных интересов, на которых эти акции основаны.

Марио Ригони Стерн пишет в «Истории Тёнке» об австрийской интервенции в северных районах Италии в ходе мировой войны 1914 года и с большой художественной силой показывает, насколько чужды были трудящемуся человеку и тот культ военной силы, который насаждали правящие круги Италии в преддверии первой мировой войны, и пропаганда милитаристских амбиций, звучавшая тогда со страниц газет и книг, и, конечно, сама война, принесшая простым труженикам страшные лишения. Нравственную альтернативу насилию и произволу писатель усматривает в неистребимой привычке старого пастуха Тёнке к каждодневному крестьянскому труду, в его уверенности, что человек создан, чтобы трудиться на земле, а не уродовать ее траншеями. Отсюда героическое нежелание пастуха подчиниться реальности войны, которая отняла у Тёнке все, к чему за долгую жизнь он прикипел сердцем. Простой крестьянин не желает смириться и по-своему борется со стихией разрушения и кровопролития, собственным примером утверждая правоту мирной жизненной философии труженика.

Интерес к социальному содержанию конфликта двух несовместимых понятий — человечности и насилия — в произведениях последних лет гораздо чаще уступает место размышлениям о границах активного выбора отдельным человеком собственной линии поведения в обстановке торжествующей несправедливости. Показывая различные варианты индивидуальной реакции на те или иные формы насилия над личностью, современный итальянский роман о прошлом обнаруживает весьма широкий спектр идеологических оттенков.

Новое жизнеописание прославленной дочери знатного злодея Ченчи, составленное Н. Валентини и М. Бакиани («Беатриче Ченчи. Одна интрига XVI века», 1981), отличается от множества предыдущих ее биографий не только большей тяжеловесностью и документальной перегруженностью, но и подчеркнуто тщательной реконструкцией всех обстоятельств тех злодеяний, которые история связывает с семейством Ченчи. Авторы оказались особенно внимательными к исследованию, так сказать, «механики» протеста, естественно и необратимо следующего за злодейством и несправедливостью. Издевательства и унижения, которые много лет терпят от Франческо Ченчи все его домочадцы, вызывают в конце концов у его жертв жажду расправиться с мучителем; Беатриче лишь оказалась более упорной в осуществлении акта мести. Неправедность суда, не пожелавшего принять во внимание преступления Франческо, вновь побуждает Беатриче к решительному противодействию — она сама берется защищать себя на процессе и делает это успешно. Но Беатриче оказалось не под силу сопротивляться новому проявлению жестокости — на этот раз со стороны папы Климента VIII, который вознамерился присвоить себе или отдать своим родственникам земли и замки Ченчи, не посчитавшись с оправдывающими девушку доказательствами и вынес ей смертный приговор. Как закономерный акт протеста народа против этого насилия изображают авторы романа торжественные похороны Беатриче в Риме, при огромном стечении народа, открыто выражавшего свою симпатию к казненной и возмущение низостью папы.

Если в биографии отцеубийцы Беатриче Ченчи перед читателем со всей очевидностью предстает связь между насилием и протестом, то роман «Чистые руки» (1979) Ферруччо Уливи заостряет внимание на внутренней противоречивости самого акта борьбы со злом. Характерно, в частности, что в глазах писателя грань между активным сопротивлением произволу и терроризмом оказывается практически неразличимой. Уливи писал свой роман непосредственно после трагической развязки «дела Альдо Моро», и естественно, что история одного из первых заговоров (заговора Брута против Юлия Цезаря и его убийства заговорщиками в мартовские иды 44 года до н. э.) побудила писателя к размышлению об общественных и нравственных издержках экстремистской деятельности вообще. Романист подчеркивает справедливость того недовольства, которое породила в среде римских патрициев

диктаторская политика Цезаря, приведшая Римскую республику к порогу империи. Но писателя интересует не столько вопрос об исторической целесообразности убийства диктатора, сколько идеологическая и психологическая параболa заговора и духовная драма его вождя Марка Юния Брута.

Романист особенно акцентирует принадлежность своего героя к элите интеллигенции — отмечает его образованность, его выдающиеся способности философа, ученика Платона; читателю симпатичны нравственный максимализм, неподкупность Брута. Перед глазами Брута — пример его тестя, тоже философа, который не пожелал смириться с диктатурой и предпочел добровольно умереть, но не поступиться своими республиканскими убеждениями. Брут с гордостью говорил, что у него тоже «чистые руки» (т. е. чистая совесть), — он не преследовал корыстных интересов, его не толкали к убийству диктатора какие-либо идеологические иллюзии. Но просто чистой совести Бруту оказалось недостаточно, чтобы удержаться от терроризма. Брут был вовлечен в заговор и остался в памяти потомков именно как убийца Цезаря — он не мог не взяться за нож после того, как заговорщики сумели убедить его в том, что возглавить заговор должен образованный, неподкупный, пользующийся уважением вождь. Обстоятельства, которым Брут не смог психологически противостоять в самом начале, толкают его все дальше по пути экстремизма: друзья по заговору склоняют Брута возглавить уже целую армию, чтобы вернуть старые порядки. Начинается гражданская война. Брут участвует в ней против воли, так как после мартовских ид ему стало ясно, что заговорщики не сумеют сделать главного — уверить народ Рима в том, что они не новые узурпаторы власти, а действительные защитники свободы. С ужасом видит Брут, что необходимых для задуманного идеалов-то у него и нет, осталась одна ненависть. Убедившись, что его собственные солдаты не видят никакой разницы между ним и тираном Цезарем, Брут кончает с собой.

Роман написан католиком¹⁰, и поэтому естественно, что в нем акцентируется (в отличие от ранее упомянутой повести Л. Шаши) нравственная ущербность любого политического заговора. Такой подход к проблеме тоже был весьма злободневным. Описав историю утраты Брутом своего «я», Уливи внес вклад в дискуссию о возможностях политического участия интеллигенции в реальных конфликтах современной Италии. Он показал читателям общественную и нравственную бесперспективность одного из возможных путей такого участия — как мы знаем, не столь уж редкого в наши дни пути экстремизма.

Случайно ли, что в годы, когда сторонники прогрессивных преобразований во всех сферах итальянского общества развернули решительную битву за умы и вынуждены отстаивать демократические идеалы в условиях все усиливающегося нажима идеологической реакции, героем литературных произведений становится человек высокой духовной культуры, умеющий мыслить неорди-

нарно, критически оценивая ситуацию и потому особенно придирчиво выбирая свою линию поведения? Знаменательно, что, осудив в лице Брута экстремистский путь разрешения конфликтов, католический писатель Уливи, однако, весьма далек и от проповеди исконных добродетелей католика — поскорности, слепого подчинения официальной догме. Наоборот, для писателя характерен пафос утверждения критической мысли, духовного нонконформизма. Таков герой другого романа Уливи «Небесная твердыня» (1981) — тоже историческое лицо, монах-проповедник Франциск Ассизский, в свое время преследовавшийся католической церковью, а позднее причисленный ею к лику святых.

Выбор такого героя тоже не случаен. В 1982 г. католический мир отмечал 800-летний юбилей Франциска Ассизского. В год юбилея журналы, близкие к католическим кругам, много писали о том, насколько его проповеди и сам пример его жизни созвучны духовным исканиям людей нашей эпохи — их тревоге за сохранение мира, жизни на Земле, их стремлению уберечь природу от издержек научно-технического прогресса и противостоять несправедливости, жестокости и всем формам духовного подчинения человека¹¹. Думается, что в интересе к фигуре Франциска в какой-то мере отразились сложные процессы поиска современной католической интеллигенцией Италии своего места в усиливающейся борьбе за демократию¹².

Внимание читателя «Небесной твердыни» приковано к истории духовного становления героя в процессе его борьбы с традиционной церковной практикой оправдания интересов богачей и с официальной догмой, предписывающей людям покорность, признание собственного духовного ничтожества и греховности. Церковные власти видят во Франциске некоего «возмутителя общества»; сам же он считает себя рыцарем, отправившимся воевать против зла, где бы оно ни гнезилось. Даже небесный свод рисуется его воображению мрачной крепостью, неизбежность и непреступность которой таят угрозу человеку.

В этом романе Уливи явственно дает себя знать типичное для современных произведений на исторические темы пренебрежение традиционными элементами поэтики исторического повествования — историческими деталями, правдивым колоритом места и эпохи в судьбах и характерах персонажей. Уливи рассказывает не историю жизни Франциска, а как бы перечисляет основные вехи его нравственного спора с истинами, апробированными официальными церковными властями. В книге нет описаний событий, среды, подробностей быта и нравов средневековья. Перед читателем проходит лишь серия картин напряженной работы мысли ассизского проповедника. Рецензенты романа отметили характерную для Уливи-романиста тенденцию к созданию вневременного, обобщенного образа борца с рутинной официальной догмой и общепризнанных норм жизни¹³. Сама структура романа не оставляет читателю сомнений в том, что главное для Уливи в этом образе — неустанная критическая самопроверка мысли,

убежденность, бескомпромиссность слова и дела. Весьма показательно также, какие моменты учения Франциска Уливи считает нужным выделить, показав, как они воплотились в жизни героя: неутомимое духовное самосовершенствование, культ бедности, отказ от собственности. Особый, созвучный современности акцент романист делает на антивоенной деятельности Франциска: центральные эпизоды романа — беседа странствующего проповедника во время крестового похода с египетским султаном и затем беседа с епископом Уголино об Иерусалиме и злодеяниях крестоносцев. Франциск говорит о братстве людей разной веры и необходимости прекратить войны, одинаково губительные для людей всех вероисповеданий.

Среди романов о деятельном, критически осмысляющем жизнь герое, сумевшем твердо проложить свой путь в сложных идейных, социальных и политических лабиринтах его времени, бесспорной художественной удачей следует признать роман «Имя розы» (1980), написанный известным филологом и философом Умберто Эко. В нем рассказано о смутной эпохе религиозных и политических распрей в Италии XIV века, когда ожесточенно схлестнулись ущемленные политические интересы папства, жаждавшего снова обрести светскую власть и вернуться в Рим из своей вынужденной резиденции в Авиньоне, и притязания Людвига Баварского, питавшего надежду присоединить Рим и всю Италию к своей империи. Политическое противоборство церковной и светской власти происходит в обстановке идейных разногласий между сторонниками многочисленных еретических учений, сект и орденов церкви. В отличие от Уливи, автор «Имени розы» очень внимателен к воспроизведению колорита времени и среды и не опускает характерных подробностей, способных передать дух эпохи — ее богословские диспуты, ее суеверия, ее архитектуру и даже стиль речи представителей разных сословий. Историческая основа сюжета, таким образом, проработана Эко весьма тщательно. В то же время его роман — увлекательный детектив и при этом — многозначная политическая и философская аллегория, а к тому же еще и зашифрованный филологический ребус, составленный из разнообразных литературных реминисценций¹⁴. Но в соответствии с задачами данной работы в емком художественном пространстве романа нам здесь придется исследовать всего один его философско-аллегорический слой, свидетельствующий о стремлении Эко соотносить описанные в романе события с такими болезненными явлениями в общественной и политической жизни сегодняшней Италии, как разгул терроризма, коррупция в верхах, острейшая межпартийная борьба, заговоры, покушения, целенаправленная деятельность буржуазных властей по поддержанию охранительной культуры и идеологии и искоренению демократических тенденций.

В основу фабулы своего романа У. Эко кладет расследование серии странных убийств, совершенных в одном старинном аббатстве за семь дней пребывания там двух главных героев этой ув-

лекательной истории. Выясняется, что убийства санкционированы самим настоятелем святой обители, вознамерившимся во что бы то ни стало скрыть от гостей и от паствы некую неприкосновенную тайну, раскрытие которой будет угрожать самому существованию монастыря. К замыслам настоятеля причастны лишь очень немногие из самого близкого его окружения. Эти монахи (каждый из своих соображений) готовы на все — лишь бы запрет не был нарушен. С большой художественной убедительностью в романе показано, кому на руку террористические действия ревностных стражей тайны. Благодаря совершенным убийствам идеологи светской власти папы получили серьезный козырь, укрепляющий их позиции. Кровавые злодеяния в аббатстве спровоцировали приехавших туда сторонников папы на срыв намечавшихся переговоров с представителями одного неугодного папе монашеского ордена. В свою очередь отказ от этих переговоров должен неминуемо повлечь за собой новые гонения (а значит, новые процессы инквизиции) против членов этого ордена, а заодно и против всех, кто осмеливался критиковать папских приспешников за их неумеренную любовь к роскоши и к деньгам.

Но Эко отмечает не только провокаторскую сущность кровавых акций, на которые отважились обитатели монастыря, составившие заговор для защиты своего сокровища. Реакционнейшая роль заговора монастырских властей становится еще более очевидной, когда выясняется, что же именно так усердно скрывали духовные пастыри. Запретная тайна материализована в «Имени розы» в образе драгоценной, якобы единственной в мире копии некоей рукописи Аристотеля, в которой величайший философ древности говорил о позитивной, преобразующей роли смеха в человеческом познании. Таким образом, разговор о терроризме как способе поддержки сильной реакционной власти смыкается у Эко с раздумьями о той пагубной роли, которую построенная на такой сильной власти общественная система играет в судьбах культуры. Заговорщики-убийцы прячут рукопись из боязни, что записанные в ней истины, став достоянием многих, потеснят слепую веру в официальные религиозные догмы. А охрана безраздельного господства этих догм над умами людей — непременное условие безраздельного господства всей системы. Запретив доступ к книге, т. е. осуществляя террор в области идей, монастырские власти стараются не только задержать прогресс человеческого знания, но сознательно препятствуют тому, чтобы в мировоззрение ученых людей проникли элементы народного оптимистического мировоззрения (вспомним, что смеховая карнавальная культура была специфической культурой именно народных низов), а стихийно протестующие против социальной несправедливости низы получили, в свою очередь, необходимое им идейное подспорье от передовой науки.

В книге об оружии низов — смехе, способном освободить сознание людей от власти догм и дать им силу для борьбы с господствующей системой, видится емкий символ демократической

культуры, науки, искусства, враждебных обществу, основанием которого являются неравенство, гнет в области политической, духовной и социальной жизни. В истории заговора вокруг книги Аристотеля аллегорически зашифрованы раздумья Эко о пагубности тех охранительных путей, которые правящая верхушка хотела бы навязать культуре: романист показывает, что на этих путях культуру, науку, искусство ждет идейное оскудение, кастовая замкнутость, а в конечном счете — гибель. Ведь заговор молчания вокруг неудобных церковникам философских истин увенчался успехом: один из самых яростных проводников линии «идеологического насилия» в монастыре — слепой монах-убийца уничтожает рукопись, а вместе с нею в огне пожара погибает и вся богатейшая библиотека монастыря — хранилище веками накапливавшейся мудрости и культурных традиций разных эпох.

Правящая верхушка вроде бы преуспела в стремлении удерживать находящийся под ее контролем мир мысли и искусства на антидемократических путях. Однако цена этого успеха — непоправимый урон всему развитию культуры и фактическая гибель ее сокровищ. Экстремизм в политике напрямую связан, как показывает Эко, с мракобесием и вандализмом в области идей. Таков итог размышления автора романа о судьбах культуры в условиях давления на нее справа и о том, кому и почему выгодно поддерживать в среде интеллигенции настроения страха и пессимизма.

Развенчанию экстремистских устремлений реакции в области культуры служит и другая мысль Эко, тоже прямо соотносящаяся с современной писателю идеологической борьбой вокруг проблемы места интеллигенции в общественных конфликтах нашего времени. На страницах романа явственно прочитывается уверенность автора в огромных духовных потенциях интеллигенции, в закономерности ее стремления активно искать выход из социальных, политических, духовных тупиков. В этом отношении особенно значительными представляются образы двух главных героев романа, которым удается разгадать тайну творящихся в аббатстве беззаконий. Монах-эрудит Гульельмо Баскервиль, носитель самых прогрессивных, просветительских по своей сути взглядов, и его пытливый энергичный помощник Адсон обнаруживают необычайную аналитическую способность ума и беспримерную неутомимость мысли, и именно эти качества помогают им сначала проникнуть в смысл происшедших в стенах аббатства событий, а затем — вступить в единоборство с фанатиками, чтобы вырвать из их рук ценную рукопись. Мужество и бесстрашие активно ищущего человеческого разума оказываются в романе Эко достойными противниками насилия любого рода.

Мысль смело побеждает «чудищ», рожденных извращенным разумом мракобесов и убийц. Она толкает героев на решительные действия, на бесстрашный поиск. Но, как показывает финал книги, мысль не всегда может предугадать драматический поворот событий и держать их под своим контролем: опустошительный пожар (вновь многозначная метафора) уничтожил все ценности

книгохранилища, поверг в руины монастырь, поглотил и саму рукопись, содержащую вожделенную истину. Значит ли это, что усилия героев, подвиг их творческой мысли были вредны? В сложной системе аллегорий романа знаменательна финальная символическая сцена: через много лет самый молодой из участников событий посвящает остаток своей жизни тому, чтобы вновь по отдельным листкам, по обгоревшим обрывкам, разлетевшимся из разрушенной библиотеки, восстановить, соединить вместе крупицы мудрости и написать взамен утраченной новую книгу — обо всем, что произошло в монастыре. Так в истории, закончившейся трагедией, появляется новая перспектива; стремление к истине не умирает, вновь трудится и действует мысль героя, пробирая себе уже новый путь к людям.

«Смысл этого опыта героя — в изображении трудностей и бессилия интеллигента, действующего внутри аппарата власти или корпорации». Так определил актуальность романа Эко журнал итальянских коммунистов «Ринашита»¹⁵. Журнал нацеливает на многозначное прочтение «Имени розы», подчеркивая вневременной, универсальный смысл идеологического конфликта, зашифрованного автором в сложной системе метафор и аллегорий. В самом деле, все сюжетные коллизии романа, все его главные персонажи и даже тщательно прорисованный исторический фон не допускают, так сказать, «одномерного» идеологического истолкования. Символы Эко можно трактовать по-разному, в зависимости от избираемой самим читателем системы идеологических координат: читатель сам может наполнять их тем или иным конкретным социальным или политическим смыслом или придавать им отвлеченное сугубо философское толкование. Так, сам средневековый монастырь, представляющий собой замкнутую, регламентированную экономическую, социальную, идеологическую структуру, является у Эко как бы микромоделью любой современной системы — социальной, государственной, идеологической, но может быть символом любой общественной организации, союза, партии и т. п., а может быть понят как символ человеческого общества в самом широком смысле этого слова. Столь же «многомерны» и другие метафоры Эко — библиотеки с ее лабиринтом, всепожирающего огня, в котором гибнет и монастырь, и его святилище — библиотека; «многомерен», идеологически неоднозначен и образ драгоценной книги — средоточия тайны, высшей истины, мысли, скрытой от людей, но манящей их творческий разум и способной объединить, сплотить и интеллектуальную элиту, и темные стихийные, еретически настроенные «низы»...

В идеологическом плане роман «Имя розы» представляет собой своеобразный ребус, поддающийся расшифровке при посредстве разных «кодов»; однако главными «направляющими линиями» этого ребуса являются четко прослеживающиеся в сложной художественной ткани романа симпатии писателя к творчески мыслящей личности, смело идущей в бой против догмы, рутины, сухой умозрительности, против запретов любого рода. Писатель

показывает сложный путь аналитической мысли такой личности, путь побед и трагических срывов, поражений, вызванных тем, что в определенный момент (в сюжете романа это момент спора Гульельмо и слепого хранителя рукописей Борхеса в библиотеке за несколько минут до пожара) вечно экспериментировавший разум изменяет самому себе и ошибочно начинает воспринимать себя как истину в конечной инстанции. И хотя, как мы уже говорили, смысл многих ключевых понятий в романе Эко сознательно универсализован, однако главная обращенная ко всем мыслящим людям идея романа в условиях современной идеологической ситуации прочитывается вполне определенно и не оставляет сомнения в ее направленности против реакции, несущей с собою насилие над человеком. Роман Эко защищает право человеческой мысли идти вперед, преодолевая сопротивление реакции, отстаивать свою свободу и накопленные человечеством духовные ценности.

В обстановке необычайно приблизившейся атомной угрозы вопрос о защите человеческих ценностей и рамках участия интеллигента в этом жизненно важном деле приобрел особенную актуальность. Все большее число итальянцев осознают, что с этим вопросом неразрывно связана и проблема выбора общественной позиции, ибо в конечном счете это и есть выбор между войной и миром. В романах о прошлом эта мысль получает разное освещение в зависимости от идеологического ракурса, в котором предстают в глазах писателя исторические факты.

Решительная, ищущая пути к людям критическая мысль воплощена и в герое романа «Гусиная лапа» (1981). Его автор — один из старейших мастеров итальянской прозы Карло Кассола. Этот роман-притча — своеобразный отклик известного писателя на распространившиеся в наше время настроения отчаяния, пассивности и безверия, которые принесла с собой подступившая вплотную угроза всеобщей ядерной гибели. Перед нами вновь своеобразная аллегория современности. Кассола предлагает читателю свою «реконструкцию» идейной атмосферы того года, который, по предсказаниям церкви, должен был завершить первое тысячелетие и стать последним в истории человечества и всей вселенной, поскольку сразу вслед за ним церковь пророчила наступление Страшного суда.

Персонажи романа живут в атмосфере тревожного ожидания катастрофы, которая им представляется неминуемой, ибо церковь внушила людям, что таково предустановление самого творца вселенной, решившего наказать людей. Протагонист романа Кассолы — монах-отшельник Либорио, удалившийся от мира на вершину горы, чтобы укрепить дух и встретить суд божий духовно совершенным и нравственно незапятнанным, как этого и требовала церковь. Но, размышляя, Либорио убеждается в том, что мир не мог быть изначально предназначен для уничтожения; напротив, он создан для того, чтобы в нем жили и люди, и вся природа. В пророчествах «конца времен» Либорио видит лживую

догму, выдуманную клерикалами, чтоб держать людей в уезде и ограничивать их естественное стремление к жизни, радости и счастью.

Итак, Либорио избирает для себя альтернативную позицию, далекую от современного ему идеологического стереотипа. Отказавшись признать истинность ортодоксального учения церкви, он спускается со своей горы к людям, делит кров и заботы с простыми крестьянами, радуется всем радостям жизни и проповедует собственную доктрину (смесь христианской заповеди любить ближнего, пацифизма и языческого поклонения естеству). В ней нет места страху перед грехом и смертью, зато есть призыв отказаться от войн и от оружия, жить в мире. Для Либорио очевидно, что пока не сбылось страшное пророчество, людям надо торопиться защищать жизнь — а для этого герой Кассолы считает необходимым отказаться от всех философских теорий, от всех систем взглядов, в которых допускаются насилие, несправедливость, война.

Стремление найти в идеологическом конфликте некий «третий путь», отвечающий гуманистическим чаяниям героев, прочитывалось, как мы видели, и в аллегориях «Имени розы», есть этот мотив и в «Гусиной лапе»; но существенно, что и Эко и Кассола, ставя своих героев перед необходимостью решительно порвать связи с питавшей их до поры до времени идеологической почвой, заставляют их спасать высокие человеческие ценности — Гульельмо и Адсон спасают от мракобесов гуманистические традиции культуры и самое право на свободное приобщение к ее ценностям, а бывший отшельник Либорио движим желанием научить людей думать и жить так, чтобы не допустить тотального уничтожения.

К вопросу выбора жизненной позиции в остром идейном и политическом конфликте обратился и Итало Алигьеро Кьюзано в романе «La derrota» («Поражение», 1982). Рассказ о трагических событиях, происходивших в маленьком монастыре на границе Испании в 1936 г., сюжетно перекликается с «Именем розы» Эко; но Кьюзано, как мы увидим, весьма категоричен в своих идеологических пристрастиях и антипатиях, и идейная парабола его героев иная, нежели у героев Эко. Кьюзано выступает с позиций ревностного защитника таких консервативных ценностей, как религиозность (он написал как-то, что «религиозность — это компонент, без которого мир не мог бы существовать»¹⁶), и направляет свою полемику против атеистической идеологии. Практика революционной борьбы и идеалы социализма предстают у него в искаженном виде, как бессмысленная жестокость и откровенная демагогия.

Итак, перед нами опять микромодель современного мира, и это вновь уединенный монастырь. Сюда является вооруженная интернациональная бригада республиканской милиции под руководством полудатчанина, полунспанца Хуана Торка; бригада получила задание осторожно, без кровопролития выяснить, не является

ли это «гнездо клерикалов» очагом фашистского шпионажа. «Тонко» обделать дело бригаде не удастся, Хуан Торк терпит полное поражение как организатор и как вдохновитель «расследования», ибо в его нравственном багаже имеются только демагогия и жестокость. Из шести монахов один за другим погибают трое; льется кровь четвертого. В монастыре остается лишь один здоровый обитатель. Жертвы Торка благородны и человечны, так как вооружены верой. Даже священник Чекки, у которого нет истинной веры, а есть лишь честолюбие и практицизм преуспевающего дельца от религии, в минуту мученической гибели оказывается духовно выше Торка.

Автор тоже размышляет о «третьем» пути, уводящем от кровопролитных конфликтов эпохи, и усматривает его в возврате к религии. Под влиянием пережитого в монастыре обретает веру и духовно перерождается член бригады Люба — полька, работавшая в Политотделе республиканской армии; она порывает со своим революционным прошлым и покидает монастырь и Испанию, где ей могло бы лишь повредить обретенное ею религиозное рвение. И самое удивительное в том, что и в Хуане Торке тоже в итоге просыпается глубоко погребенное в его сознании христианское начало, и он возвращается в город в твердой уверенности, что после суда ему надлежит стойко нести уготованный ему венец мученика, призванного искупить содеянную в монастыре жестокость. В романе содержатся пророчества грядущих поражений революции из-за того, что она якобы не указывает человеку пути к его внутренней сущности — т. е. к богу. Построенная на материале прошлого аллегория Кьюзано, таким образом, предлагает чисто консервативный подход к проблеме защиты человеческих ценностей и выбора индивидуальной позиции в идеологической борьбе.

Те же вопросы, но в несколько иной идейной плоскости предстают перед читателем двух романов Луки Дезиато «Маркиз Грилло» (1981) и «Галилей, мой отец» (1983). Отказываясь от обобщенно-аллегорической формы романа и погружаясь, наоборот, в стихию колоритных подробностей быта, среды, нравов описываемых эпох, Дезиато стремится раскрыть конкретное содержание понятия «гуманистические ценности», найти в прошлом примеры гармонически развитой личности, жизнь которой была бы зримым воплощением этих ценностей. В историческом романе «Маркиз Грилло» рассказано о жизни молодого римского вельможи XVIII в. Маркиз Грилло наполнил свою короткую жизнь дерзкими авантюрами, таинственными любовными приключениями, бесстрашными эскападами, утонченными наслаждениями и превратил ее в своеобразную гуманистическую антитезу тому лицемерию, ханжеской морали, погоне за деньгами и титулами, которые процветали в папском Риме. В романе «Галилей, мой отец» известная из школьных учебников история суда над Галилеем и его отречения превратилась в драматическое повествование о трудном поединке смелой мысли с догматизмом церковной

идеологии, которая прибегает к прямой лжи и запугиванию, чтобы творческая самостоятельность исследователя не вышла за поставленные церковью рамки. Но и оболганная судьями-церковниками, попранная мысль Галилея находит понимание у других людей: дочь Галилея, монахиня (от ее лица и ведет повествование Дезиато) бесконечно сочувствует отцу, гордится тем, что «в свой мертвый век он зажжет яркий свет знания». Роман о Галилее заостряет внимание на гуманистическом содержании труда ученого, исследователя естественнонаучных проблем, показывает на конкретном историческом примере вклад научной мысли в преодоление реакционной идеологической системы мышления, враждебной гуманистическому миропониманию. Тем самым, думается, романист дал новый, очень существенный поворот проблеме выбора интеллигенцией своего места в борьбе за прогрессивные идеалы — поворот, показывающий идеологическое значение конкретной профессиональной деятельности человека науки в процессе создания гуманистической культуры.

Среди новинок последних лет на исторические темы не так уж много произведений, где вопрос о выборе прогрессивно мыслящим человеком своего пути непосредственно связывался бы с революционной деятельностью. Интересный пример такой связи находят, обратившись к национальному прошлому, М. Грилланди и Дж. Понтиджа. Каждый по-своему, эти романисты исследуют проблему выбора с точки зрения правомерности компромисса — компромисса как в сфере идей, так и в реальной конкретной работе революционера.

Роман Грилланди «Андреина» (1981) рассказывает о событиях Рисорджименто. Герой — участник итальянского национально-освободительного движения гарибальдиец Фабио Пеллегрини — безоговорочно примыкает к борцам за свободную и единую Италию; он живет надеждой на победу, его помыслы принадлежат родине. Но, сражаясь в рядах бойцов Гарибальди, отстаивая в 1848 г. республику в Риме, Фабио убеждается, что благородная революционная идея борьбы за свободную Италию, которой он готов отдать жизнь, в столкновении с реальной действительностью обнаруживает свою умозрительность: в реальной жизни проливается много крови, народ темен, апатичен, а республика не может дать того, что ему необходимо. Борясь за нее, Фабио утратил свои надежды и идеалы, он чувствует, что все жертвы напрасны. Великая идея национальной революции, воплощаясь в жизнь ценою тысяч жертв, неузнаваемо, парадоксально переродилась: она пошла на компромисс с буржуазией и монархами, и в результате гарибальдийских войн многие ловкачи обогатились и составили «новую аристократию», а народу по-прежнему осталась чужда Италия, объединенная под властью пьемонтского короля. Сам Фабио, прежде воевавший в армии Гарибальди, в 1861 г. идет в составе карательного отряда жечь восставшие против новых порядков южные деревни и стрелять в крестьян, соединившихся в партизанский отряд под водительством своего земляка.

В трагической истории Фабио автор выявляет опасность умозрительных построений и компромиссов для революционера. Его деятельность не найдет тогда отклика в народе, не будет принята массами; в свою очередь, массы без революционной идеи — это косная, жаждущая крови толпа — такая, какую и видят в свой смертный час Фабио и его берсальеры, окруженные крестьянским войском.

В романе Джузеппе Понтиджи «Луч мрака» (1983) тоже идет речь о поражении, об идейном просчете, повлекшем за собой драматические последствия. Понтиджи пишет об ошибке, которую совершил коммунист-подпольщик Трави, когда у членов его группы возникло подозрение, что один из бежавших из тюрьмы товарищей — предатель и наводчик, подосланный в группу фашистской полицией. Трави тогда медлил с решительным действием, стремился достичь компромисса, верил словам предателя, и в результате на много лет попали в фашистскую тюрьму и он сам, и его друзья, и далекий от политики врач, предоставивший кров изменнику. Впоследствии, уже после войны, Трави пытался преследовать предателя; но полиция хранила его местопребывание в секрете и «навела» Трави на верный след только тогда, когда его противник уже покоился под могильной плитой.

История, рассказанная Понтиджи, вносит в активно обсуждающуюся итальянскими романистами проблему идейного и социального выбора вполне четкий акцент: путь борьбы не терпит компромиссов и притом не позволяет упускать момента для действия; и компромисс, и неспособность вовремя решительно действовать будут использованы реакцией.

Обращаясь к прошлому, литература призывает современного читателя подумать о смысле исторических явлений, помогает ему оценить различные возможности идейного и нравственного выбора в противоречивых идеологических коллизиях.

Разрабатывая исторические темы, писатели размышляют о том, каковы пути борьбы за прогресс, в чем состоят опасности, подстерегающие наших современников на этих путях, и что именно может сделать каждый перед лицом угрозы, которую несут человечеству война, терроризм, попрание демократических традиций культуры.

Нередко, как мы видели, размышления литераторов обо всем этом оказываются в идеологическом отношении весьма противоречивыми. Одни писатели, обратившись к прошлому и находя в нем аргументы для развенчания милитаризма и других форм насилия над человеком, поддаются пессимистическим настроениям, неверию в способность сил прогресса победить торжествующее в истории зло. Другие склонны более дифференцированно подходить к анализу и оценке социальных, политических, нравственных аспектов этого зла и в связи с этим заостряют внимание на моментах личной и коллективной ответственности за ход событий. Раздумья о границах активного выбора отдельным человеком собственной линии поведения побуждают писателей, как пра-

вило, обращаться к герою критически мыслящему; но в оценке его возможностей авторы нередко приходят к диаметрально противоположным идейным результатам: в одних романах на историческую тему читатель находит нравственное осуждение любой формы протеста и защиту консервативных идеалов, в других, напротив, черпает уверенность в том, что активность и идейная убежденность способствуют преодолению идейного, политического, социального насилия. Словом, уроки, извлекаемые литературой из прошлого, различны. Тем очевиднее та активная роль, которую они играют в идейном климате наших дней.

- ¹ *Рейзов Б. Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.; Л., 1965. С. 488—497.
- ² *Laforge F.* «Salammbô» a les mythes et la révolution // *Rev. hist. lit. franç.* 1985. N 1. P. 26—40.
- ³ Известия. 1985. 7 дек.
- ⁴ *Наркирьер Ф. С.* Французский роман наших дней. М., 1980. С. 76—82.
- ⁵ Иностран. лит. 1981. № 11. С. 256.
- ⁶ *Кин Ц. И.* Писать книги или заниматься политикой? (Заметки об итальянской литературе сегодня) // *Вопр. лит.* 1978. № 2; *Она же.* Романы трагического года // Там же. 1979. № 1.
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Титаренко А. И.* Антиидеи: Опыт социально-этического анализа. М., 1984. С. 445—470.
- ⁹ *Потанова З. М.* Итальянский роман сегодня. М., 1977. С. 171—178.
- ¹⁰ Сам Уливи в одном из интервью указал на «христианскую нацеленность» всех своих сочинений. См.: *Ragguaglio librario.* 1981. N 11. P. 370.
- ¹¹ *Cristini G.* L'attualità di San Francesco // *Ragguaglio librario.* 1982. N 8. P. 246.
- ¹² *Кин Ц.* Алхимия и реальность. М., 1984.
- ¹³ *Salerno M.* «Le mura del cielo» di F. Ulivi // *Lecture.* 1982. N 2. P. 114—115; *Lombardi O. F.* Ulivi «Le mura del cielo» // *Nuova Antol.* 1981. N 2138. P. 357—359.
- ¹⁴ О возможностях множественного толкования этого романа удачно, на наш взгляд, написала в своей рецензии Е. А. Костюкович. См.: *Соврем. худож. лит. за рубежом.* 1982. № 5. С. 40—46.
- ¹⁵ *Ferretti G. C.* Opus causum // *Rinascita.* 1980. 14 nov. N 45. P. 19—20.
- ¹⁶ *Ragguaglio librario.* 1982. N 8. P. 261.

В. А. РЯПОЛОВА

Вопросы жизни — вопросы политики

Если потребовалось бы одним словом определить самую значительную и самую общую линию в развитии современной английской драмы, то этим словом была бы «политизация». Процесс, начавшийся на рубеже 60—70-х годов, с тех пор шел по нарастающей. Едва ли не каждая значительная современная пьеса, идущая на английской сцене, посвящена политической теме. О том, насколько органично политика вошла в драматургию, можно судить, например, по одной из недавних пьес Гарольда Пинтера, носящей название «Посошок на дорожку» (1984). Маститый

писатель, в чьем творчестве социальные проблемы неизменно представляли в сложном, опосредованном психологическом и нравственном преломлении, а проблемы политические и вовсе отсутствовали, создал короткое, страстное (при всей внешней сдержанности) произведение, клеймящее фашистскую диктатуру. Типичный пинтеровский диалог, полный недомолвок, подтекста, неясных угроз, в этой пьесе преобразован изнутри: у читателя и зрителя нет ни малейшего сомнения в том, что изображен допрос в фашистском застенке, что действие происходит в одной из латиноамериканских стран. Для Пинтера обращение к открыто политической теме стало результатом длительной эволюции. Другие драматурги — а их десятки — с этой темой связали все свое творчество. Политическая драма приобрела серьезное общественное значение — недаром она вызывает раздражение реакционных и консервативных кругов. Дискуссии вокруг тех или иных постановок неизменно выходят за эстетические рамки и перерастают в обсуждение наболевших социальных и политических вопросов.

Злободневность вообще присуща драме, а политической — тем более. На английской сцене 70–80-х годов нашли отражение буквально все острые проблемы, волновавшие общество: инфляция, безработица, расовые конфликты, коррупция, антирабочие законы, социальная дискриминация женщин, преступность среди несовершеннолетних, терроризм, усиление партий и группировок фашистского толка... Драматургия, театр быстро реагировали и на конкретные события и факты. Такие, например, названия, как «Борьба за „Шелтон-Бар“»¹ (Питер Чизмен, 1974), «Закрытие мотоциклетной фабрики» (Дэвид Эдгар, 1976), «Автомобильное шоу» (Стив Гуч и Пол Томпсон, 1975), говорят сами за себя: это пьесы о реальных эпизодах тех классовых битв, которые сотрясали Британию в 70-е годы. Пьеса Д. Ф. Ньюмена «Операция „Гнилое яблоко“» (1982) была не только построена на материале настоящей полицейской операции «Провинциал» (целью которой было выявить коррупцию среди лондонских стражей порядка), но и шла в те самые дни, когда дело взяточников-полицейских разбиралось в суде. В пьесах Дэвида Эдгара «Майские дни» и Говарда Брентона «Гений» (обе — 1983) финальные сцены происходят у ворот американской ракетной базы в Гринэм-Коммон, среди мужественных участниц антивоенной акции, прогремевшей на весь мир. Говард Брентон и Тони Хауард («Короткий резкий шок!», 1980) вывели на сцену главу правительства консерваторов Маргарет Тэтчер и ее министров под их собственными именами.

В том, что драма оперативно откликалась на актуальные политические события, большую роль играло и играет движение «фринджа» в английском театре, начало которого относится к рубежу 60-х и 70-х годов. Фриндж (англ. fringe — край, кромка, в переносном смысле — то, что не входит в основное ядро) — это огромная масса небольших театральных коллективов, возникших и существующих независимо от сложившейся организационной системы театра. В том, что фриндж родился практически одно-

временно с политической драмой, нет случайного совпадения: немало трупп фринджа для того и было образовано, чтобы создать боевое, политически активное театральное искусство, и в числе основателей таких коллективов были многие из ныне широко известных авторов политической темы. Красноречивы уже названия многих групп фринджа: «7:84» (расшифровка: 7% населения Великобритании владеют 84% национального богатства), «Пиратка Дженни» (отсылка к зонгу из «Трехгрошовой оперы» Брехта), «Общая воля», «Театр агитпропа», «Театр Первомай», «Знамя» и т. д.

Благодаря фринджу бурно развилась политическая драма малых форм, в особенности сатира — хлесткая, оперативная, предельно доходчивая. Фриндж — это его принципиальная установка — часто показывает свои представления вне традиционных театральных зданий. Драматурги получили возможность говорить о злободневных событиях и проблемах с самой широкой и демократической аудиторией: их пьесы разыгрывались в рабочих и молодежных клубах, в цехах, во время обеденного перерыва и прямо на улице, спектакли органически вписывались в демонстрации и поднимали дух забастовщиков на захваченных фабриках. Движение политического театра малых форм не было чисто английским явлением. В 60-е годы оно возникло на Западе повсеместно и было порождено бурной и ожесточенной социально-политической борьбой. В Англии пора открытых схваток пришла позже, чем в США, Франции, ФРГ; соответственно позже началось развитие политического театра, который опирался на опыт других стран.

Огромный массив политической драматургии малых форм — скетчи, фельетоны, памфлеты — по своей природе не рассчитан на сколько-нибудь продолжительную сценическую жизнь. Пьесы этого типа играют, как правило, ту же роль, что газетная статья на актуальную тему. Но лучшие произведения малых жанров в то же время содержат в себе и нечто большее — они не устарели и по сей день. Так, одноактная комедия Джона Ардена и Маргаретты д'Арси «Правдивая история о сквайре Джонатане и его злосчастных сокровищах», созданная в контексте английской политической обстановки 1968 года и содержащая вполне прозрачные намеки на тогдашнюю политическую жизнь, на премьера-лейбориста Вильсона и т. д., сохраняет свое значение как сатира на половинчатый, компромиссный характер политики лейбористской партии. Короткие пьесы Эдварда Бонда «Черная месса» (1970), написанная в память жертв расстрела южноафриканскими расистами демонстрации в Шарпевиле, и «Страсти» (1971) — для Фестиваля жизни, организованного Движением за ядерное разоружение, остаются страстными, волнующими политическими драмами и теперь, потому что в них автор выступает против самой сути расизма и военного безумия.

В начальный период развития английской политической драмы малые формы играли особенно важную роль (хотя таких пьес

много и сейчас). Дело в том, что политическая тема потребовала новых художественных средств, и пока «полнометражная» драматургия перестраивалась, искала новых путей и чаще всего не достигала подлинного результата, в коротких пьесах были с успехом опробованы творческие принципы, вошедшие затем в практику всей английской политической драмы. Разнообразные приемы служат одной цели — открытой тенденциозности. В этом качественное отличие от предыдущего этапа истории английской драматургии, когда господствовал стиль «поэтического натурализма», когда авторская позиция выражалась опосредованно, в том выводе, который должны были сделать сами читатели и зрители из объективно представленной картины жизни. Но ничто не возникает на пустом месте: и в то время, вразрез с общим направлением, существовали пьесы с активно выраженной тенденцией. Известный драматург Джон Арден (выступивший в 50-е годы, но с самого начала не следовавший принципам «поэтического натурализма») точно объяснил причины и смысл открытой тенденциозности, говоря о своей пьесе «Пляска сержанта Масгрейва» (1959): «Конечно, скажут, что мэр, священник и полицейский в „Масгрейве“ — картонные фигуры. Так вот, это потому, что они вовлечены в ситуацию, где проявляется только общественная сторона их личности, и, по-моему, я не окарикатурил их, изобразив эту общественную сторону»².

Естественно, что, создавая произведения на политические темы, драматурги часто берут ситуации, «где проявляется только общественная сторона личности». Они отказываются видеть личность, индивидуальность в тех своих персонажах, чья социальная роль одиозна, и судят их самым суровым судом. Широко используются такие средства, как социальная маска, сатирическое заострение — вплоть до гротеска, открытое авторское комментирование происходящего. Английские авторы черпают из богатого и разнообразного наследия всего политического театра XX века, в том числе (опосредованным путем) советского: известно, что в 20—30-е годы прогрессивный западный театр усвоил опыт коллективов «Синей блузы» и представлений «живой газеты». Среди собственных национальных традиций на первый план вышли те, что связаны с пародийно-сатирической линией, воплощенной в таких «неканонических» жанрах, как балладная опера XVIII века, ярмарочный театр, так называемая английская пантомима — жанр сатирического обозрения, развившийся из комедии дель арте, наконец — мюзик-холл. Судьба этих жанров была различна. Балладная опера как таковая стала достоянием истории, но блестяще возродилась в новом качестве в «Трехгрошовой опере» Брехта—Вайля, и, опираясь сегодня на опыт Брехта, английские драматурги тем самым обращаются и к своей давней традиции. Мюзик-холл (возникший как самостоятельная эстрадная форма к середине XIX века) дожил до нашего столетия, но под натиском новейших, «индустриальных» видов массового искусства (кино, граммофонная запись, телевидение) быстро начал терять

аудиторию и сейчас фактически прекратил существование. Однако лучшее из его традиций, особенно острая, эксцентрическая комедийность³, перешло в театр и на экран, а английские эстрадные комики по-прежнему пользуются заслуженной славой. Что касается «пантомимы», то она оказалась очень устойчивым жанром: представления этого типа, по традиции приуроченные к рождеству, имеют многовековую родословную. Существует «детская» разновидность пантомимы, но так же популярен и жизнеспособен оказался жанр в варианте, предназначенном для взрослых. В рождественских сатирических обозрениях иронически, в соответствии со злобой дня переиначиваются популярные сказочные сюжеты и герои. Как и в искусстве английских эстрадных комиков, здесь царит стихия откровенного и грубоватого лицедейства, пародии, эксцентрики, буффонады (так, обязательный признак жанра — исполнение определенных мужских ролей женщинами и наоборот; в расчете на это драматурги создают текст для будущего спектакля).

«Короткий резкий шок!» Г. Брентона и Т. Хауарда — одно из тех драматических произведений, в которых средства популярных сценических жанров были использованы в целях политической сатиры: для создания крайне резкого памфлета, направленного персонально против Маргарет Тэтчер и ее кабинета министров. (Пьеса, в согласии со своим названием, действительно вызвала шок в близких к правительству кругах.) В правителях Англии, выведенных в пьесе, нет ничего «просто человеческого»: это ходячие рупоры реакционных идей, доведенных до абсурда. «Лейбористская партия — это нацисты», «Назад к XIX веку! Капиталисты были тогда свободны. А ужасы трущоб привлекали в Англию толпы туристов. Ах, паровой двигатель! Ах, холера! Ах, счастливое время, вернись!» — в таком духе выражаются в «Шоке» столпы консервативной партии. А вот образец высказываний самой Тэтчер. Об Ирландии она говорит: «Это моя Куба», а по поводу Чили заявляет: «Думаю, что Чили — не такая уж плохая страна. Конфедерации британских промышленников она тоже нравится». Министры-консерваторы, появляясь на сцене, представляются зрителям совершенно в духе эстрадных комиков (при этом их роли исполняют женщины, что усиливает пародийный момент). Рядовые же члены парламентской фракции вообще лишены каких-либо человеческих черт: в сцене избрания лидера партии на сцене, согласно ремарке, должны находиться 240 манекенов, а вместо человеческой речи слышен лай и вой. Высмеяны и порядки, заведенные «железной леди» в собственной партии. В одном из эпизодов пьесы во время заседания кабинета министров два дюжих молодца гангстерского вида вталкивают на сцену человека с завязанными глазами, петлей на шее, с явными следами перенесенных пыток. Выясняется, что это консервативный депутат-заднескамеечник, а «преступление» его в том, что он опубликовал статью в «Обсервере». Впрочем, монстры-реакционеры, каковыми представлены в пьесе премьер-министр и ее

окружение, видят «левую опасность» не только в известном либеральном еженедельнике. В сцене выборов лидера решающим становится тест на реакционность взглядов. «Макмиллан — коммунист!» — заявляет Тэтчер и выигрывает соревнование, а вместе с ним и звание главы консерваторов у своего соперника Кита Джозефа. Впрочем, она опередила его ненамного: приведенный выше монолог о славном прошлом капитализма принадлежит Джозефу.

Желчный, негодующий тон авторов этого драматического памфлета вызван не только политикой правительства, но и тем, что подобное правительство смогло прийти к власти. В финале Брентон и Хауард устами сценического двойника Маргарет Тэтчер бросают прямо в зал открытое и резкое обвинение: «...а знаете, хотя я недалекая, невежественная и доведу вас до краха, вы проголосуете за меня в 1984 году.

Или британцам придется устроить у себя социализм. Но вы же не посмеете — не так ли?»

Как известно, горький прогноз авторов «Шока», сделанный в 1980 г., оказался даже слишком верным: консерваторы во главе с Тэтчер были переизбраны в качестве правящей партии не в 1984, а в 1983 г., назначив в удобный для себя момент досрочные выборы. Одной из причин их успеха была волна шовинизма, захватившая часть избирателей после победы Великобритании в войне с Аргентиной из-за Фолклендских (Мальвинских) островов в 1982 г. Тем, кто поддерживал курс правительства, казалось, что Британия вновь заявила о себе как о владычице морей, что возродились имперские принципы викторианской эпохи. Поэтому такой своевременной была постановка антивикторианской и антивоенной политической сатиры Питера Николса «Мак» — она состоялась в самый разгар шовинистической эйфории⁴.

«Золотой век» Британской империи, воспетый буржуазной историографией, постоянно и последовательно развенчивается в английской политической драме, причем авторы, как правило, обращаются к арсеналу популярных театральных жанров. Но Николс был, пожалуй, первым, кто с начала до конца выдержал структуру и стиль рождественской сатиры и в то же время критически переосмыслил некоторые ее штампы, имея в виду цели не столько литературные, сколько политические.

Среди персонажей «Мака» — такие традиционные персонажи «пантомимы», как Дик Уиттингтон и Ленивый Джек (первый из них — юноша-ремесленник, которому природный ум и везенье помогли стать лорд-мэром Лондона: так трансформировались в народной легенде образ и биография подлинного исторического лица, жившего в XIV—XV вв.). Присутствует и весьма типичный для этого жанра «ориентальный» колорит: от китайского императора с его двором до ... слона и тигра. В сюжете рождественского представления любовная линия должна быть центральной — и у Николса также есть молодая пара: Дик и влюбленная в него Салли. В то же время в числе действующих лиц значатся коро-

лева Виктория, ее муж принц-консорт Альберт, министр лорд Пальмерстон. Две вроде бы несовместимые группы персонажей — исторические личности и вымышленные, театральные фигуры — объединены авторской трактовкой: маски театральные становятся также масками социальными, а исторические деятели обретают черты героев сатиры-экстраваганцы.

Дик Уиттингтон предстает в пьесе Николса в облике трезвого и деловитого сквайра, одного из тех, что идут в ногу со временем и легко расстаются с сословными предрассудками ради наживы. Дик покидает свое поместье, давно не приносящее доходов, и является в Лондон к богатому купцу Обадии Бысчочке, который когда-то задолжал отцу Дика. В компенсацию этого долга Дик просит Обадия принять его на службу, что тот с удовольствием и делает: ведь для солидной фирмы служащий-дворянин — ценное приобретение. Никаких нежных чувств Дик не ведает, о преданной любви Салли, скромной сельской учительницы, которая всюду следует за ним, он и не подозревает, зато с истинным увлечением говорит об акциях и дивидендах, а в конце пьесы женится на дочери Обадии. Союз дворянства и капитала скрепляется еще одним браком: самого Обадии и мамыши Дика, вдовствующей леди. Этот иронический «хэппи энд» дополняет третья свадьба: Салли, Золушка викторианских времен, напрасно вздыхала о своем принце; в мужья она получает слугу Дика, Ленивого Джека (который, впрочем, вовсе не ленив, а по своим душевным качествам намного превосходит хозяина).

Как показывает автор, дух наживы — главный двигатель не только в частных делах купцов и дворян, но и в государственной политике. В прологе, представляющем собой разговор китайского богдыхана и королевы Виктории, это обозначено предельно четко: английскому капиталу нужны новые рынки сбыта, и он получит их, несмотря на сопротивление старинной восточной империи. В дальнейшем так оно и происходит: главные события пьесы разворачиваются вокруг «опиумной войны» 1839—1842 гг. между Англией и Китаем. Николс напоминает об одной из самых позорных страниц английской имперской истории. Война началась из-за того, что китайское правительство попыталось пресечь нелегальную торговлю опиумом, которой занималась, — получая баснословные прибыли, — британская Ост-Индская компания. Все действующие лица пьесы, по воле автора, вовлекаются в грязный опиумный бизнес (отсюда название пьесы — «Мак»). Фирма Обадии процветает потому, что ей принадлежат плантации мака в Индии, где производится опиум. Туда, в Индию, в качестве представителя фирмы и отправляется Дик (вместе с Джеком и Салли). Перед читателем проходят картины тяжелого труда, нищеты, унижений — такой ценой порабощенное индийское население платит за прибыли страны-завоевательницы. Путь опиума прослежен и дальше, до самого Китая: Дик по делам фирмы переезжает в Кантон и столь же энергично занимается тайным сбытом наркотика, как до того руководил его производством. В эпизодах,

происходящих в Индии и Китае, краски пьесы явственно темнеют. Автор уже не столько смеется, сколько негодует и обличает. Особенно мрачны сцены «опиумной войны»: когда речь идет о подлинных лишениях, голоде, смерти, шутки вряд ли уместны. В финальной песне о «славной победе» 1842 года подытоживается все, что уже было сказано в самой пьесе о давней несправедливой войне, которую Англия вела ради корыстных целей против заведомо слабого противника. В контексте 1982 года публика, смотревшая «Мак» в Лондоне, не нуждалась в дополнительных комментариях. Параллели с недавно окончившейся «фолклендской войной» были очевидны.

Случаи такого точного «попадания в ситуацию» политических драм о прошлом были не так уж часты, но главное в этих пьесах, в том числе в «Маке», — злободневность более широкого плана. Острое недовольство настоящим определяет собой и взгляд на прошлое, в особенности на те периоды, которые в официально-парадной интерпретации принято считать славными, блестящими. Поэтому так язвительно и гневно изображается викторианская эпоха. Как уже говорилось, создана целая «антивикторианская серия» пьес, предтечей которой еще в 60-е годы была сатира-фантазмагория Эдварда Бонда «Раннее утро» (1968). В недавнее время Бонд обратился к другому периоду английской истории — к эпохе Реставрации, ознаменовавшейся возвращением к власти династии Стюартов (1660), свергнутой во время английской буржуазной революции. Теперь написана уже не одна пьеса на материале этого времени, но драма Бонда 1981 года — самое яркое и сильное произведение.

Эпоха Реставрации, как и викторианская, отнесена буржуазной наукой к разряду наиболее благополучных. Хрестоматийное представление о ней усилено распространенными трактовками комедии эпохи Реставрации. Существует стойкая (идущая от XIX века) традиция рассматривать и играть эти популярнейшие в английском театре пьесы в легковесно-салонном стиле, видеть в них лишь словесную дуэль остроумцев и чехарду комедийных положений. Вот почему Бонд иронически обозначил жанр своей пьесы как пастораль. Ее название — «Реставрация». Уже по этим двум словам можно понять, что драматург берется дать обобщенный образ эпохи Реставрации, притом в духе, прямо противоположном расхожим представлениям.

Свои намерения Бонд обнаруживает не сразу. Его пьеса начинается как блестящая стилизация классических комедий XVII—XVIII вв. Завязка — женитьба разорившегося аристократа на дочери богатого торговца — типичный сюжетный мотив комедии Реставрации. Так же типична обрисовка персонажей. Лорд Ар — остроумный и циничный щеголь, прожигатель жизни. Его жена Энн — крепкая и здоровая провинциалка, наивная и вульгарная. Она предвкушает удовольствия столичной жизни и откровенно надеется, что нелюбимый муж скоро умрет и даст ей возможность веселиться без помех. Лорд Ар, со своей стороны, получив

богатое приданое, намеревается оставить неотесанную жену-провинциалку в деревне и продолжать свою прежнюю лондонскую жизнь на ее деньги. Комические перепалки супругов, выдержанные вполне в духе драматургии эпохи Реставрации, составляют содержание первых сцен «пасторали». В сюжет вплетается интрига с переодеванием (характерный прием комедии Реставрации): Энн решает, надев саван, изобразить фамильное привидение Аров и потребовать от теперешнего представителя рода, чтобы он был примерным мужем. Сцена с «призраком» так же комедийна, как предыдущие. Эффекта, задуманного молодой женой, не получилось: муж ничуть не испуган, а только раздражен тем, что назойливый гость из загробного мира отвлекает его от утреннего кофе и газеты. Энн вне себя от досады. Внезапно движение сюжета резко сворачивает с накатанной колеи: лорд Ар, видя, что «привидение» не желает от него отстать, пронзает его рапирой — и убивает жену. Комедия срывается в кровавую уловщину.

Здесь происходит вторая и подлинная завязка пьесы Бонда: лорд Ар с помощью хитрости заставляет своего молодого слугу Боба поверить в то, что это он, слуга, нечаянно убил госпожу. Боба арестуют и увозят в тюрьму. Лорд Ар обещает ему свое покровительство и скорое освобождение. На самом же деле он намерен отправить Боба на виселицу.

В экспозиционных сценах пьесы Боб уже появлялся перед зрителем как герой побочной сюжетной линии: в то время, как лорд Ар красовался перед Энн и обсуждал брачный контракт с будущим тестем, Боб также встретил свою невесту, чернокожую служанку Розу (в следующей сцене молодые люди предстали уже мужем и женой). Но линия Боба оказалась центральной в пьесе. Таким образом композиционный принцип комедии Реставрации, отводящий лицам низших сословий роль персонажей фона, перевернут Бондом. В то же время драматург развил то, что реально содержалось в пьесах эпохи Реставрации, хотя отсутствовало в их поверхностных трактовках. Слуги, крестьяне, простые горожане в комедиях Реставрации — не условные, функциональные фигуры, а люди своего времени и своей среды, и их судьбы, задетые по касательной главной интригой, нередко складываются драматично. Самый, пожалуй, яркий пример этого дает пьеса Джорджа Фаркера «Офицер-вербовщик»: в то время как влюбленные джентльмены и их дамы через комедийную путаницу идут к счастливому финалу, бедняги-простолюдины попадают в сети вербовщика и становятся пушечным мясом.

В «Реставрации» Бонда сюжет после ареста Боба неумолимо движется к трагическому концу, а обманчивые повороты к лучшему только резче подчеркивают основную мысль пьесы: в мире, разделенном на бедных и богатых, слуг и господ, бедный всегда в проигрыше, и бесполезно уповать на справедливость, счастливый случай или удачную интригу. Трагическая беда Боба в том, что он верит в законы и в мораль своего общества, а они, как

демонстрирует автор пьесы, лишь узда, надетая властью пмущи-ми на людей из низов. (Боб до последней минуты верит, что его господин спасет его, и покорно идет к гибели.) Для тех же, кто наверху, не писаны никакие законы. Воплощение этой мысли — лорд Ар, торжествующий и процветающий циник, эгоист, убийца.

Время и место действия своей «пасторали» Бонд определил в ремарке как «Англия, XVIII век — или какая-нибудь другая страна в другую эпоху». Это напоминает условность обозначения исторического и географического антуража в брехтовском «Добром человеке из Сезуана» или в драмах-притчах самого Бонда (например: «Япония. Около XVII, XVIII или XIX века» — в пьесе «Узкой дорогой на дальний Север», 1968), но в данном случае автор в основном обходится без откровенной условности и анахронизма. Заметное исключение — фигура Розы, жены Боба. Служанка-«арапка» сама по себе — довольно обычное лицо в домашнем обиходе английских высших классов XVII и XVIII веков, но у Бонда Роза — нечто вроде представителя XX века, перенесенного в эпоху Реставрации в машине времени. Она говорит и ведет себя как современная женщина, которая хорошо разбирается в экономике, политике, юриспруденции; она могла бы быть африканкой, на время попавшей в Европу, или активисткой движения за расовое равноправие в той же Англии. Все попытки спасти Боба исходит от Розы; она же старается открыть ему глаза на истинное положение дел в обществе. Роза — как бы промежуточный персонаж: и в сюжете, и вне его, и действующее лицо, и комментатор.

Главное же средство прямого комментирования в «Реставрации» — зонги, обращенные непосредственно к зрителю. Раньше Бонд не использовал этот прием, но свои последние драмы сопровождал целыми циклами стихов, по сути представляющих собой зонги. Теперь же он ввел их непосредственно в драматургическую ткань и тем усилил эмоциональное и идейное звучание пьесы.

Большинство зонгов «Реставрации» — гневные обличения социального зла во всех его проявлениях. Одна из самых резких и сильных песен-комментариев — «Джентльмен», звучащая как бы в ответ на слова Боба о том, что обходительный лорд Ар не может быть плохим человеком:

Он сторонится, чтобы дать ей пройти.
Одной рукой она прижимает к себе ребенка,
В другой несет потрепанный чемодан
С сорванными петлями,
Перетянутый ремнем.
Он берет у нее ребенка и сажает к себе на плечо,
Он пропускает жепщину в ворота.
Он раньше никогда ее не видел.
Как он вежлив с незнакомкой!
В руках у него ружье.

У двери газовой камеры
Он возвращает ей ребенка.

В своих зонгах автор соединяет Реставрацию с XX веком, предельно расширяет смысл того, что изображено в пьесе, страстно убеждая читателя и зрителя задуматься о прошлом, чтобы не повторились ужасы, пережитые человечеством.

Мысль о неумолимой логике в связи времен, о том, что зло не исчезнет, а вырастет до огромных размеров, если его не пресечь вовремя, звучит и в других пьесах о прошлом, идет ли речь о сравнительно недавнем периоде истории или о древних, легендарных временах. Еще большей тревогой проникнуты современные английские пьесы о будущем — пьесы-антиутопии, пьесы-предостережения. Во всех них, за очень редкими исключениями, в качестве времени действия названо самое недалекое будущее (в этом отношении рекорд принадлежит Джону Энтробусу, чья гротескная сатира-антиутопия «Академия миссис Грабовской», поставленная в 1975 г., имеет ремарку: «Действие происходит в 1976 году»). По мысли авторов антиутопий, современным британцам не придется долго ждать, чтобы увидеть, как сбудутся мрачные прогнозы, основанные на тенденциях настоящего. Как правило, в пьесах о будущем предстает достаточно знакомый мир. Их авторы не стремятся поразить читателя и зрителя фантастическим уровнем техники и науки, необычными именами, странностью общественных отношений и правов. Напротив: буржуазная социальная система показана не изменившейся в своей основе, лишь предельно заострены ее противоречия.

Английские пьесы-антиутопии, взятые в целом, дают некую единую воображаемую картину страны через пять-десять лет. Англия превратилась в полицейское государство. Забастовки, терроризм, тайная полиция и антиправительственные заговоры, атмосфера всеобщего недоверия, вражды, жестокости... Глубоко иронично звучит название одной из пьес — «Добрые чувства между нами» (Говард Баркер, 1977): никаких добрых чувств ни у кого не осталось. Природные богатства истощились, и система распределения благ стала еще более несправедливой, роскошная жизнь богатых выглядит вопиюще безнравственной на фоне обнищания трудового большинства, классовый антагонизм достиг предела. В пьесе Г. Баркера «Выявить соглашателя» Англия охвачена гражданской войной, правительство и восставшие ведут переговоры о перемирии, отводе войск, демаркационной линии...⁵

В английской политической драме есть произведение, в котором соединились темы прошлого и будущего, предостережение и развенчание фальшивых мифов национальной истории. Это «Пьеса о Черчилле» Г. Брентона (1974).

Драматургом в самых мрачных красках изображена Англия 1980-х годов: все демократические свободы подавлены, государство перешло в открытое наступление на трудящихся (консерваторы и лейбористы объединились в одну, антинародную, партию),

людей по малейшему подозрению арестовывают и направляют в лагеря «для исправления». В одном из таких мест заключения, «Лагере Черчилля», и происходит действие пьесы. Ее сюжетный стержень — подготовка спектакля о Черчилле силами заключенных. Лагерное начальство хочет блеснуть перед государственной комиссией, арестанты же намерены использовать спектакль для того, чтобы поднять восстание.

Миф о Черчилле — национальном герое опровергается яростно и безоговорочно. На репетиции пьесы (с этого начинается действие) актеры-заключенные произносят официально апробированный текст, а на спектакле, перед членами комиссии, — свой собственный, и в этой новой пьесе о Черчилле они развенчивают и проклинают героя буржуазной Англии. Еще более разрушительное опровержение легенды о Черчилле — сама окружающая обстановка: заключенные доведены до предела побоями, издевательствами, угрозами расправы, а в конце второго акта становится известно, что один из участников спектакля, позволивший себе сказать со сцены, еще во время репетиции, правду о Черчилле, убит охранниками. Лагерь, в котором происходит действие, — не исключение: имперские идеалы, которые последовательно отстаивал Черчилль, закономерно привели к антинародной диктатуре, и «Лагерем Черчилля» стала вся страна.

Все симпатии автора — на стороне заключенных (среди них рабочие и интеллигенты, люди разных возрастов, англичане, шотландцы, валлийцы, ирландцы — Британия в миниатюре). Остальные — охранники, от сержанта до начальника лагеря, члены комиссии — изображены в резко негативном духе. Не сделано исключения и для капитана Томсона, колеблющегося между двумя непримиримыми группами: в ожесточенной классовой борьбе не на жизнь, а на смерть эта позиция, согласно автору, становится преступной. Действие пьесы, от сцены к сцене все более напряженное, достигает трагической кульминации в финале. Заключенные-актеры, вооружившись, пытаются силой прорваться из лагеря, но заключенных горстка, а против них — вся лагерная охрана, оснащенная мощной военной техникой. К тому же спастись негде — вся Англия превращена в концлагерь...

Сигнал тревоги, поданный в «Пьесе о Черчилле», продолжал оставаться актуальным и дальше (спустя четыре года после премьеры пьесу поставил Королевский Шекспировский театр), так же, как и уничтожающая критика, которой автор подверг один из самых любимых и почитаемых официальных мифов о прошлом. «Пьеса о Черчилле» стала одним из лучших достижений Брентона и всей английской политической драмы в целом.

Многие современные английские пьесы, посвященные политическим проблемам, весьма мрачны по колориту. О том, насколько верно они отражают настроения англичан, можно судить по рецензиям на спектакли: авторов самых резких пьес нередко упрекают за недостаточную остроту социальной критики. Но есть и другие настроения, иной подход. Об этом свидетельствуют те

произведения, которые вслед за Эдвардом Бондом (хотя он говорил только о своей собственной драматургии) можно условно назвать «пьесами ответов». Если «пьесы вопросов» (также выражение Бонда), анализируя состояние общества, бьют тревогу, то в «пьесах ответов» выражается вера в общественные силы, противостоящие угнетению, реакции, войне.

Один из самых популярных жанров политической драмы и театра в Англии, «документальный мюзикл», — яркое и своеобразное явление среди «пьес ответов». Рождение этого жанра можно датировать 1963 годом, когда лондонский «Тизтр Уоркшоп» под руководством Джоан Литтлвуд поставил свой знаменитый спектакль о первой мировой войне «Ах, что за чудная война!». Пример театра вдохновил и других (несколько документальных мюзиклов было создано в 60-е годы), но именно в минувшее десятилетие, на волне общей политизации театра, этот жанр стал целым театральным направлением.

Документальный мюзикл — это политическое обозрение, соединяющее традиции популярного театра (и их преломление в театре предвоенного времени) с опытом послевоенной документальной драмы.

Цель документального мюзикла — связать прошлое с актуальными современными событиями, представить историю в нефальсифицированном свете. Это общее для всех политических пьес, использующих материал прошлых эпох, но есть и отличия. Во-первых, в документальных мюзиклах историческая правда присутствует в самой осязаемой форме — в подлинных документах времени (отсюда эпитет «документальный» в обозначении жанра). Во-вторых, авторов документальных мюзиклов, как правило, интересует не официальная, а «альтернативная» история, содержание которой — борьба рабочего класса за свои права. Обращаясь к ней, драматурги утверждают красоту и достоинство людей труда, силу их солидарности, — какой бы тяжелой ни была борьба в прошлом и в настоящем. Характер документального мюзикла тесно связан с тем, как создаются произведения этого жанра. Над ними работает целый коллектив единомышленников — актеры и режиссер (обычно группа «фринджа»), историк, драматург, композитор. Отправной точкой служит конкретное злободневное событие — в 70-е годы, отмеченные в Англии размахом классовых боев, таким событием чаще всего была забастовка. Создатели и участники будущего спектакля собирают документальный материал, который дает возможность представить эпизод сегодняшней борьбы в контексте истории, понять смысл и перспективу происходящего. Факты истории, экономики, политики активно и открыто комментируются (зонги — неотъемлемая и важнейшая часть документальных мюзиклов), а в роли комментатора в спектакле выступает весь состав исполнителей. Такой метод работы не отменяет авторства, поскольку окончательный литературный текст принадлежит драматургу; важно здесь то, что автор изначально является выразителем точки зрения коллектива.

В свою очередь, группа создателей документального мюзикла ощущает себя единомышленниками тех, кто своим трудом и борьбой пишет подлинную историю страны; демократическая, рабочая аудитория — главный адресат сценических произведений этого жанра. Отсюда исторический и социальный оптимизм документального мюзикла.

Эти же качества присущи драматургии Джона Мак-Грата, который является не только известным писателем, но и руководителем театральной группы «7:84», образованной в 1971 г. Коллектив поставил себе целью создать «театр, базирующийся на социалистических ценностях и обращенный к рабочей аудитории»⁶. Драматическое творчество Мак-Грата, основного автора «7:84», — живое воплощение идеи, ради которой работают он и его товарищи. В пьесах Мак-Грата (в том числе и в документальных мюзиклах) говорится о повседневной жизни рабочих и об истории пролетарского движения в Великобритании, о победах и поражениях, о том, что путь к лучшей жизни — в борьбе и единстве. Подобно другим авторам политической драмы, Мак-Грат широко использует средства популярного театра и эстрады, но он также прекрасно владеет методом психологической драмы, создает полнокровные и многогранные характеры. Одна из самых сильных и привлекательных сторон дарования Мак-Грата — пафос утверждения истинных человеческих ценностей, воплощенных в действующих лицах его пьес. При этом он не склонен к идеализации, критикует недостатки и заблуждения своих героев, но критика всегда ведется с позиций единомышленника.

Мак-Грат умеет также увидеть в личном и частном — общее и общественное. В ряде пьес («Рыба в море», 1972, вторая редакция — 1975; «Красная курочка», 1977; «Кроваво-красные розы», 1980) разворачивается история рабочей семьи, а через нее — история социальной борьбы.

«Рыба в море» — особенно цельное и в то же время полифоническое произведение. Семья Маконоки — мать, отец, их три дочери и сын — живет на сцене так естественно и непринужденно, что создается впечатление полной жизненной достоверности. Жизнь этой рабочей семьи вполне обыденна и в то же время, как во всякой живой жизни, в ней есть прелесть и тайна. Маконоки привыкли к трудностям, они не любят жалоб и сантиментов, обычный стиль их разговора — шутивно-иронический, часто грубоватый, но за этим скрывается и привязанность друг к другу, и ранимость, и спокойное, негромкое мужество. «Рыбу в море» можно назвать пьесой о счастье. С этой темой напрямую связаны судьбы молодых героев Мак-Грата: трех красавиц-сестер и их брата Дерека, студента Йорри, рабочих Энди и Вилли. Безоблачный роман Сандры и Вилли, драматизм отношений Мери с Энди и с Йорри предстают во всей психологической полноте. Драматург показывает, что в поисках счастья, в любви выражается весь человек, — каким его создали природа и общество. Мятающаяся, беспокойная натура Энди содержит в себе много хорошего и

много дурного, но, заразившись ядом господствующих представлений — индивидуализмом и скепсисом, Энди вступает на путь, где его ждет разрушение личности, а в конце, скорее всего, — бессмысленная гибель. По контрасту с Энди, Вилли выглядит обычным, даже заурядным, но на поверку это не заурядность, а та простота, честность и человеческая надежность, которые ценятся на вес золота и в личных, и в общественных отношениях. Гонимая за острыми ощущениями, Энди попадает в Северную Ирландию, в отряд протестантских «ультра», становится убийцей; любовь к Мери не может возродить его, а ей причиняет одни страдания. Вилли же находит счастье в любви, в семье, а когда для него и его товарищей наступает час испытаний, не колеблясь, становится в ряды бастующих.

Мак-Грат далек от прямолинейного дидактизма. В его пьесе нет идеальных героев, а гармония личного и общественного — скорее исключение, чем правило. Маконоки, потомственный пролетарий, проглядел единственного сына: Дерек, одержимый желанием «выбиться в люди», становится полицейским, и, может быть, недалек тот день, когда сын пойдет против отца... В душе Маконоки-старшего накопилось немало горечи: он трудился всю жизнь, не покладая рук, но не может по-настоящему обеспечить семью, надеялся, что увидит торжество социальной справедливости в Англии, но это оказалось утопией.

Однако в целом пьеса имеет мужественное, мажорное звучание. Драматург верит в разум, волю, нравственные ценности человека труда, верит, что борьба за лучшее будущее не напрасна. Центральное событие пьесы, к которому стянуты все линии и мотивы, — стачка на заводе, где работают глава семьи Маконоки и Вилли. Забастовка, как лакмусовая бумажка, проявляет сущность людей — и большинство героев Мак-Грата с честью выдерживают испытание. Ни долгие, трудные месяцы забастовки, ни репрессии хозяев после нее, ни соглашательство профсоюзных боссов не могут сломить духа рабочих, осознавших свою силу в процессе общей борьбы. Кульминация и смысловой центр пьесы — зонг, в котором говорится о том, что «рыба в море» — простые люди, — объединившись, победят мелких и крупных хищников-акул.

Мак-Грат остается верен своим постоянным темам и героям. Так, «Кроваво-красные розы» — история женщины-работницы, ставшей сознательным политическим борцом, рабочим вожакom. Это свое произведение Мак-Грат назвал «пьесой для 80-х годов», что имеет вполне определенный идейный смысл. Автор писал в предисловии к «Розам»: «Рабочие продолжают бороться, отстаивая те социальные завоевания, которых они уже добились. Но в этой борьбе не обошлось и не обходится без серьезных неудач ... Я подумал, что в таких условиях было бы очень важно ... пристальнее взглянуть на одного из активистов рабочего движения...»⁷ Действительно, пьеса Мак-Грата была очень своевременной: среди гневных и тревожных голосов необ-

ходимо было услышать и напоминание о том, что борьба продолжается, что выстоять надо до конца.

В творчестве Эдварда Бонда вопрос об участии в общей борьбе поставлен особенно остро. Речь идет о самом главном: о войне и мире, о жизни и смерти. Эти темы всегда волновали Бонда, автора суровых и жестоких пьес-иносказаний, но со второй половины 70-х годов в его творчестве зазвучали новые мотивы. Как сказал сам драматург, он от «пьес вопросов» перешел к «пьесам ответов». Характерно, что в 1977 г. Бонд счел необходимым вернуться к своей давней «пьесе вопросов» — «Узкой дорогой на дальний Север», рисовавшей ужасы колониальных и гражданских войн, и развил ее исходную ситуацию по-новому, в духе социального оптимизма. Теперь действие завершалось победоносным народным восстанием, представленным как сила освобождения и обновления. Эта новая версия, «Сверток», стала первой из «пьес ответов». За ней последовала целая серия произведений, в том числе известная советскому читателю пьеса «Летом» (1982).

Во всех этих пьесах в полную силу звучит тема мужества и стойкости человека в борьбе со злом. Враги человека, враги жизни названы прямо: это классовая система и ее неизбежные порождения — фашизм и война. Бонд видит мир в резких и четких очертаниях. Он безоговорочно осуждает тех, кто не противится злу или идет на компромисс с ним, — как в пьесе «Летом» осуждена Ксения, пытавшаяся во время фашистской оккупации найти некий «достойный» способ сосуществования с палачами своего народа. Столь же безоговорочно восхищение драматурга людьми-борцами. Особенно значительную роль в его творчестве начинают играть женские образы. Традиционное для искусства изображение женщины как хранительницы очага, мира, жизни стало благодаря самой действительности 70—80-х годов политически злободневным: именно в последнее время на Западе необычайно возросла активность женщин в общественных движениях и особенно — в антивоенной борьбе. Бонд — среди тех, кто рассказал об этом средствами искусства. Одно из его наиболее ярких и сильных антивоенных произведений так и называется — «Женщина» (1978).

Эта пьеса — современный вариант повествования о Троянской войне. Ее сюжетный стержень составляет борьба между партиями войны и мира. Причины войны изображены Бондом с реалистической трезвостью. Она ведется из-за корыстных целей правителей обоих государств, из-за нелепых представлений о национальном престиже. Никакой Елены Прекрасной в пьесе нет: война началась из-за статуи богини удачи, похищенной Приамом у греков (которые ранее захватили статую в качестве трофея в колониальной войне).

Военному безумию, охватившему и троянцев, и греков, противостоят две женщины: троянская царица Гекуба и Исмена, жена предводителя греков⁸. Только они видят в войне то,

к чему слепы остальные: страдания, кровь, смерть ни в чем не повинных людей. Они всеми силами пытаются предотвратить хотя бы худшее: еще есть возможность заставить греков уйти, а троянцев — выдать им статую. Однако ужасный механизм войны делает свое дело: статуя отдана грекам, но Троию это не спасает, греки учиняют в городе чудовищную резню, грабят его, а затем поджигают, чтобы навсегда стереть с лица земли. Исмению как предательницу заживо замуровывают в стене. Гекуба, пережившая гибель всех своих близких, видевшая зверства победителей, в горе и ужасе ослепляет себя.

В своем рассказе о гибели Трои Бонд, при всех отклонениях от античного сюжета, в общем следует его канве. Во второй части пьесы он дает действию совершенно оригинальное развитие.

Драматург переносит своего читателя на небольшой, затерянный в море остров. Здесь уже двенадцать лет живут чудом спасшиеся Исмения и Гекуба. Исмения вследствие всего пережитого потеряла рассудок, а Гекуба слепа; они живут такой же простой жизнью, что и рыбаки-островитяне, но они свободны и почти счастливы. Однако эхо Троянской войны настигает женщин и в этом убежище. К берегу пристает греческий корабль. Вновь появляется Герос.

Начиная с этого момента, антивоенная пьеса Бонда приобретает особенно современный и острый характер. Драматург предупреждает: захватнические, военные амбиции безмерны, они ведут все к новым разрушениям и жертвам. Геросу мало славы победителя Трои и награбленного богатства. Он буквально одержим новым честолюбивым замыслом — захватить статую богини удачи, которая двенадцать лет назад затонула во время шторма возле острова. Если статуя не будет найдена, мирному рыбацкому селению грозит участь Трои.

Пьеса-притча о противостоянии сил войны и мира завершается оптимистическим, хотя и драматичным, финалом. Совершен акт суровой справедливости — казнен Герос, олицетворение духа войны, а орудием возмездия становятся Гекуба и троянец, бежавший с рудника — один из тех, кого захватчики-греки обратили в рабство и обрекли на медленную смерть. Сама Гекуба тоже погибает во время внезапно налетевшего смерча, но остался спасенный ею остров, а к Исмении под благотворным воздействием любви беглеца-троянца медленно возвращается разум.

Заключительная сцена «Женщины» перекликается с финалом пьесы «Сверток»: мир и свобода восстановлены, но торжествовать и отдыхать рано, нужно быть готовыми к новым испытаниям. В этой готовности, в сплочении всех, кто живет на острове, в воскресении души Исмении — тот реальный ответ, который дает автор на «проклятые вопросы» своей суровой притчи.

В пьесах 80-х годов Бонд продолжает оставаться на позициях исторического оптимизма, верить в силу и разум простых

людей. Эту уверенность Бонд распространяет на все человечество. Яркое свидетельство тому — зонг из «Реставрации», названный «Большой светлый солнечный день»:

Да, ракеты в своих шахтах готовы поразить цель,
Но на этот раз они не выстрелят,
На этот раз преступление не совершится,
На этот раз мы скажем «нет»,
На этот раз мы не дадим себя провести
И велим этим подонкам убираться...

В наши дни вопросы политики стали в буквальном смысле слова вопросами жизни. Эта идея звучит в произведениях многих английских драматургов, честных и талантливых художников. Они достойно выполняют свой общественный долг.

¹ Название металлургического завода.

² *Arden J. «Who's for a Revolution?»*: Interview with Walter Wager // *Tulane Drama Rev.* 1966. Winter. P. 45.

³ Она, как известно, была отмечена и оценена Лениным. См.: Ленин о культуре и искусстве. М., 1956. С. 516.

⁴ Спектакль был поставлен в одном из ведущих театров страны, Королевском Шекспировском, в сентябре 1982 г.

⁵ Пьеса впервые поставлена в 1979 г., а действие в ней происходит в 1975-м. Это, если можно так выразиться, антиутопия настоящего — в современной английской драматургии случается и такое!

⁶ См. предисловие Джона Мак-Грата в кн.: *McGrath J. Little Red Hen. L., 1977.*

⁷ *McGrath J. Tho plays for the eighties. Aberdeen, 1981. P. 5.*

⁸ Его зовут Герос (что по-гречески значит «герой»). Ахилл, как и многие другие знаменитые персонажи «Илиады», в пьесе не фигурирует — Бонд подчеркивает этим, что он создал свободную вариацию на темы первоисточника.

Д. М. УРНОВ

Разрушение истории.

Неомифологические концепции

в англо-американском литературоведении

Как же следует сегодня понимать «миф»? С этого начинаются многие современные английские и американские работы, словно вопрос в самом деле неясен. Симпозиум, состоявшийся в США в 50-е годы, демонстрирует множество разнообразных вариантов использования мифологии в литературе и, соответственно, разноречие в истолковании термина¹. Сборник, вышедший там же в 60-е годы, в свою очередь, подсказывает вывод о многозначности понятия «миф», о полисемантизме почти неуловимом, «протеевском»². Обзор 80-х годов также говорит прежде всего о многозначности³.

Данная работа написана ради некоторых уточнений на этот счет⁴. «Вы говорите о чувстве мифа. Но где же тут миф?»⁵, — приводит недоуменный вопрос собеседника американский литературовед Дж. Л. Луcente, пишущий о Верге, Лоуренсе, Фолкнере и Павезе, видимо, надеясь, что ему удалось развеять высказанные сомнения. Однако, ознакомившись с книгой Луcente «Повествование и миф» (1979), мы готовы повторить тот же вопрос. Хотя материал подается автором как некое открытие, по существу это мифологические реминисценции, отыскиваемые в современных текстах (разве что подчас там, где их прежде не замечали). Важнейший же вопрос, в каком, собственно, смысле это миф, даже не затрагивается⁶.

Американский литературовед, занимающийся проблемой мифа, пишет: «Что бы ни говорили антропологи о значении слова „миф“, но литературоведы вполне законно расширяют или изменяют смысл этого понятия в применении к собственной области. Например, они говорят о мифе в творчестве Франца Кафки, имея в виду проекцию во вне личных особенностей психики автора. В отношении джойсовского „Улисса“ миф может означать, скажем, повествовательное использование или же повествовательную параллель древнему преданию. В некоторых рассказах и повестях Д. Г. Лоуренса так же, как в пьесах Ионеско, миф используется в качестве сатирического приема, создавая одновременно впечатление контраста и ощущение преемственности между древним и современным человечеством. Или же миф может относиться к новым вариантам старого сюжета, как это мы находим в „Царе Иисусе“ Роберта Грейвза, в серии романов Томаса Манна об Иосифе, в „Тезее“ Андре Жюда, в „Свете в августе“ Фолкнера или в „Повелителе мух“ Уильяма Голдинга... Короче говоря, многосложные связи мифа и литературы показывают, что это понятие может относиться к автору, к его творчеству или к обществу, связанному и с тем и с другим. Соответственно, миф требует разносторонних измерений: психологических, риторических, семантических или социальных. Важно не сведение к одному определению, но искусное выделение смысла, подходящего к данному случаю»⁷.

Разумеется, конкретизация смысла в обращении с давним и многозначным понятием необходима. Но, как отмечает другой американский автор, посвятивший целую работу разнообразным значениям «мифа» в современном литературоведении, эти уточнения немного дадут, если не учитывать некоего общего для всех значений семантического поля, контекста, некоей централизующей идеи, стягивающей к себе все значения⁸. Указываются ли в приведенном выше суждении действительно разные «измерения» (или варианты) современной мифологии? Разве и у Джойса, и у Томаса Манна нет «переодевания», травестирования древних преданий? «Проекция... психики автора... повествовательная параллель... сатирический прием... впечатление контраста... ощущение преемственности... новые варианты ста-

рого сюжета»: разве все это не то же возрождение мифологии, по которому получила название целая эпоха? Чем, в этом смысле, шекспировская трагикомедия «Троил и Крессида» отличается от «Антигоны» Ануя? И разве Лоуренс обращался к мифу только ради сатиры? Нет необходимости втискивать в одно определение разные варианты, новейшей и прежней мифологии, но есть необходимость выделить сугубо современные особенности обращения к мифу, чего мы здесь, однако, не находим, несмотря на видимое разнообразие измерений и вариантов.

Какие, собственно, указываются варианты? Ведь психика или семантика — это различие лишь в материале; контраст или параллель — только разные цели или приемы, а должна быть еще, кроме того и прежде всего, выделена внутренняя установка, принцип, основа обращения современных писателей к мифу.

Очевидно, что не бессознательным и не случайным являлся интерес к мифологии в прежние эпохи, начиная с Возрождения, когда сложилась определенная система представлений о древности, в том числе о мифах. И к созданию собственной мифологии прежде тоже стремились, например, романтики, скажем, Уильям Блейк, сотворивший свой причудливый Олимп, или Пантеон, включавший мифологию каноническую и самодельную, языческую и христианскую. Обращение к мифологии сегодня это, в сущности, подражание романтикам, очередной неоромантизм, но — какова его направленность?

«Конечно, нет какой-либо отчетливо определившейся школы, занимающейся мифом и символом, — говорится в еще одном коллективном сборнике относительно литературоведения, занимающегося сегодня мифологией, — и мы с самого начала должны признать, что в границах подобного литературоведения даже ключевые термины употребляются по-разному. „Миф“ относят иногда к известному в классике сюжету, иногда к создаваемым формам верований, либо этот термин используется для обозначения художественной или символической метафоры. Миф включает архетип, он точно так же граничит с аллегорией»⁹.

Наблюдая эти разноречия, американский литературовед делает вывод: «Видимо, существенная особенность современной мифомании состоит в том, что ее сторонники оказываются намеренно невразумительными. Когда кто-нибудь из них дает себе труд определить свои понятия и прояснить исходные положения, то мы должны быть благодарны»¹⁰. Его коллега как бы продолжает ту же мысль: «Мы должны, я полагаю, придерживаться крайне жестких разграничений в нашем обращении к мифу. Нам следует оставить надежду на какие-либо надежные обобщения и обратить пристальное внимание на некоторые из многих форм, в каких миф действительно живет в нашей литературе»¹¹.

Данная установка напоминает до некоторой степени уже известный нам взгляд на многообразие в использовании мифа современными писателями, но в отличие от автора, смотревшего

на это многообразие в единой плоскости, цитируемый литературовед предлагает это многообразие как-то разграничить, выделив в нем основное. Согласно своему намерению, он прежде всего обращается к истории и говорит вполне определенно: «Эти ранние романтические поэты и философы основали современный культ мифа»¹². Романтики, по его словам, видели в мифе противоположность рациональным способам постижения мира и противопоставляли мифологическое мышление научному, они искали в мифологии некое убежище от мира, который становился индустриальным, и, наконец, мифология им представлялась новой религией, способной заменить традиционную, очевидно, омирщенную, приходящую в упадок. Романтический культ мифа качественно отличался, как отмечает тот же автор, от представленный классицизма о мифе, который для классицистов являлся литературной условностью — сказкой или инсказанием. «Но романтический и постромантический культ мифа не удовлетворялся этими классицистическими подходами»¹³. Хотя романтики подобно нынешним *«мифологам»* не всегда определяли свои понятия о мифе достаточно ясно или же выражали их образно, метафорически, они, тем не менее, вполне отчетливо проявляли свое отношение к мифу как некоей реальности, действительному сосуществованию духа. «Это поиски религиозного мифа или же попытки придать мифу метафизическое значение»¹⁴.

Автор не утверждает, будто миф представлен в современной литературе только этой своей стороной. Он выделяет две основные тенденции — использование и воссоздание мифа. В первом случае мы имеем нечто декоративное: миф — оболочка, метафора, аллюзия; во втором — перед нами попытка создать мифологическую стихию, стремление погрузиться в эту стихию. Часто обе тенденции совмещаются, но различить их вполне возможно. Для иллюстрации автор берет два уже классических примера, стоящих у истоков современности: мифология у Поля Валери и у Рихарда Вагнера. Валери — неоклассик, Вагнер — нео- или даже поздний романтик, и цели их обращения к мифологии, соответственно, различны. Обращаясь, допустим, к мифу о Нарциссе, Валери создает изысканный символ, это для него «упражнение на тему», в данном случае мифологическую, миф — общеизвестный ориентир, воплощение некоей «вечной темы», и современный поэт-мастер тему обрабатывает, вникая в нее и в то же время держась от нее в отдалении, как бы измеряя всепонимающим, умудренным взглядом многовековое расстояние от мифологических времен до новейшей эпохи. Вагнер, напротив, стремится приблизить миф, слиться с ним, заразить свою аудиторию мифологическим настроением. Вечность мифа — это для него совсем иное измерение, чем для Валери. Миф, по Вагнеру, вечен в прямом смысле, это не «вечная тема», получившая однажды мифологическое воплощение, которым пользуются как эмблемой для обозначения сходной ситуации. Это — действующая сила, стихия, которую надо разве что разбудить. Ваг-

неровское отношение к мифологии цитируемый автор и считает характерным для современных писателей.

Это не означает, что другое, в духе Валери, обращение к мифу сейчас вовсе не характерно. Другое, так сказать, менее чревато различными проблемами. Зато, говоря о Вагнере, автор не забывает упомянуть, что он был любимым композитором Гитлера, и говорится это не для того, конечно, чтобы бросить какую-либо тень на репутацию великого музыканта, а чтобы отчетливее представить себе проблематику, неизбежно возникающую в связи с неомифологизмом этого типа.

Природу или роль каких бы то ни было литературных явлений нельзя измерять исключительно последующими симпатиями (или антипатиями) по адресу данных явлений, но причину подобных чувств понять необходимо, иначе будет оправдана грустная максима Гегеля: «История ничему не учит народы». Если в музыке Гитлер испытывал слабость к Вагнеру, то в литературе он имел пристрастие к Лоуренсу. Почему? «Мыслить надо кровью», — сказал этот писатель, чем и заслужил вышеозначенные симпатии.

В «Словаре современной мысли», изданном в Англии и переизданном в США, выделен именно тот смысл усиленно обсуждаемого термина, который и заставляет говорить о мифе сегодня. Являющийся своего рода вместилищем прописных истин, которые циркулируют сейчас на Западе, «Словарь» поясняет: «Миф рассматривается уже не как священное повествование, а как вся, что называется, ценностно определяемая область убеждений и верований»¹⁵. Иными словами, миф не умер, не остался где-то в древности, он, напротив, еще даже расширил свою сферу, стал чуть ли не тождествен мировоззрению.

Современность интересуется мифом не только фольклорно-этнографически¹⁶, но главным образом антропологически. Для философов-антропологов, придерживающихся позиции планетарной, человек в масштабах «всей истории» остается все тем же, меняются, различные лишь с трудом, некоторые формы его существования, как это, например, стремился показать в своих романах видный американский писатель Торнтон Уайдлер (1897—1975), историк-археолог по образованию и «мифолог» по методу творчества. Соответственно, если нечто конкретно-историческое в современном интересе к мифу присутствует, то в подчинении представлениям глобальным, согласно которым человек сегодня, как и тысячелетия назад, живет в «мифе», во власти им самим творимой мифологии. Дебатируется, таким образом, принципиальная возможность существования мифологии как формы общественного сознания в условиях современности¹⁷.

Литературоведение, которое, так сказать, по старинке изыскивает мифологические отзвуки в литературе, может продолжать свои занятия, оставаясь при этом вне проблематики, связанной с мифотворчеством в современном смысле. Трудность

заключается, действительно, не в том, чтобы проследить, как современный писатель пользуется мифологическими или фольклорными мотивами, а в том, чтобы установить, насколько писатель (какими бы мотивами и образами он ни пользовался) похож или не похож на мифотворца. «Существо проблемы сводится, следовательно, не к самому обращению художественной мысли к мифу, который входит в культурно-эстетическое наследие человечества, а к толкованию мифа, к тем представлениям, которые вкладываются в наше время в самое понятие мифа»¹⁸.

По сравнению с употреблением историческим или проницательным (какое это понятие имело, преимущественно, в прошлом веке) мифотворчество ныне целым рядом идеологов, ученых, писателей воспринимается всерьез, современно, не как наследие, а как особенность новейшего мышления, принадлежность духовной атмосферы нашего века, точнее, как неотъемлемая особенность сознания наряду с биологической сущностью человека.

Учитывая и принимая данную постановку проблемы, сразу сделаем вытекающий из этого существенный вывод: проблема не укладывается в границы литературоведения. Она должна поступить к литературоведу в уже решенном виде от соответствующих специалистов (антропологов, этнографов, социологов, психологов), обязанных выяснить, как же работало и работает человеческое сознание — в каких формах и категориях. Если литературовед как таковой возьмется за решение подобных вопросов, он рискует впасть в дилетантизм.

Не претендуя на самостоятельное решение проблем социально-этнографических, литературовед, однако, должен быть осторожен и внимателен при использовании каких бы то ни было готовых результатов. Он, со своей стороны, обязан хорошо сознавать, какими понятиями о мифе пользуется: применимы ли эти понятия к современной литературе?

«Разумеется, здесь мы имеем нечто более глубокое по значению, чем стремление к литературной декоративности»¹⁹, — пишет автор монографии об одном из писателей-мифотворцев, англо-канадском прозаике Малкольме Лаури. Что же именно? Имеем ли мы дело с литературным приемом, в котором используется мифологический материал, или же с качеством, состоянием сознания, сотворившим современные тексты? Что это — условность или же, напротив, безусловность: сознание, для которого мифологические представления, подобно всяким метафизическим, абстрактным понятиям, обретают, по ленинским словам, «законченную объективность»?²⁰

Автор, пишущий конкретно о М. Лаури, в свою очередь, не выдвигает каких-либо общих положений. Он уже исходит из них, имея в виду в его среде принятые, пусть разноречивые и неотчетливые, но все же устойчивые представления. Нам же сейчас важны именно общие предпосылки, которые необходимо прояснить.

Важнейшая из предпосылок заключается в следующем. Если с нашей точки зрения мифология в целом все-таки изжила себя²¹, то буржуазная антропология, или социология, придерживается, как мы видели, другой позиции, подчеркивая родственную связь сколь угодно новых убеждений с древней мифологией. На пронический вопрос Маркса: «Что случилось бы с богиней Фамой при наличии Printing house square?»²² — буржуазная социология совершенно серьезно отвечает, что Фама теперь вооружена типографией. Это состояние признается нормальным, естественным. Этому состоянию способствуют идеологи, писатели, литературоведы, так сказать, «уважающие» мифологическое мышление, — в заблуждении они видят силу и создают мистифицированное представление об истории.

Таков магистральный путь буржуазной мысли, начавшей еще в прошлом веке ревизию основных идей, которые привели к торжеству буржуазии, а затем подверглись переоценке по мере того, как буржуазия, исчерпавшая заряд своей прогрессивности, повернула назад и вправо. Это форма буржуазной самокритики — одновременно покаянной и оборонительной. Ее важнейшие вехи и пункты — консервативный утопизм, идеализирующий «старое доброе время»; критика разума и нравственности за их «мещанскую» ограниченность; борьба с наукой во славу интуиции; подмена представлений о классовой борьбе и исторической диалектике «социологическими», «системными» представлениями, призванными оправдать устойчивость, равновесие, целесообразность статус-кво, различные элитарные теории, которые, рассматривая демократию как «торжество хамья», призывают к отбору и организации «лучших людей». Это, наконец, всевозможные идеологические теории, в свете которых общественное сознание и предстает как «современный миф».

Известное историческое оправдание каждая из этих позиций, в прежнем или обновленном виде, имеет постольку, поскольку в каждой из них содержится полемический заряд. Здесь можно обнаружить поправку к прямолинейным, идеализированным представлениям о прогрессе, укрощении излишней «самоуверенности разума», пропущен по адресу цехового «ученого зазнайства». Но столь же неустранимо во всех этих позициях присутствие реальной реакционности, безусловного исторического ренегатства, совершаемого по мере перехода от «прогрессивно-буржуазной критики общественного строя к декадентской романтике»²³.

К реакционно-романтической критике буржуазного прогресса Маркс и Энгельс относились на ее самом раннем и на более позднем этапе по-разному. Ранняя критика, будучи консервативной, тем не менее находила у них относительную, частичную поддержку. Последующая вызвала полное неприятие. Почему? Потому что эта критика оказывается на поверку апологетикой, только она ведется «теперь более сложным путем: темные стороны жизни, ее противоречия не отрицаются или же объявляют-

ся чем-то несущественным (как в традиционной литературе старых буржуазных апологетов), наоборот, факт существования этих отрицательных сторон, их неизбежности безоговорочно признается и даже резко выдвигается на первый план. Отрицается „всего лишь“ какая бы то ни было связь всех этих зол с капиталистическим строем. Они превращаются в неизбежные последствия „воли к жизни“, в неизбежные основы всякого существования»²⁴.

Эта специфическая критика-апологетика и формирует новую «мифологию», представляющую собой «атеистическую религию». Признается неизбежным распад религиозной ортодоксии и в то же время утверждается необходимость сохранить самую сущность религии. «Таким образом, глубочайший источник современного мифотворчества заключается, по Марксу, в страхе перед действительным раскрытием корней общественных явлений, а этот страх все усиливается в официальной идеологии по мере обострения классовой борьбы между буржуазией и пролетариатом. По мере усиления апологетики капиталистического строя в буржуазной экономической науке увеличивается и склонность к мифическому объяснению общественной действительности, к идеализированию капитализма с помощью новых или подогретых мифов»²⁵.

Со ссылкой на Маркса и Энгельса здесь идет речь об условно-прописном понимании новейшей «мифологии» как магии общественного сознания, проводимой сверху. «Политической сказкой» назвал Маркс прудоновские суждения о «новом Прометее»²⁶.

В отличие от сказки или предания, которые были подлинно общественным достоянием и заключали в себе героически-созидательный пафос, «политическая сказка» представляет собой только мистификацию: из нее (как из исторической диалектики вообще) «удаляется все, что связано с революционным скачком, все элементы прогрессивного преобразования истории»²⁷.

Так, Карлейль демистифицировал буржуазное богатство — критика, нашедшая в марксизме не только поддержку, но и развитие²⁸.

Однако следующим шагом Карлейля явилось прославление той же плутократии, только более сильной и лучше организованной — возглавляемой «капитанами промышленности», вооруженной «культом великих людей» и внушающей массам идею о «гении послушания». Суть этой идеологии Маркс и Энгельс выразили следующим образом: «Плеть... начинает воображать себя гениальной»²⁹.

Сокрушителем прежних мифологических представлений и одновременно создателем новых точно так же выступил Ницше. Подвергая уничтожающей критике Винкельмана и Буркхардта, писавших об античности и Возрождении, он разбивал, прежде всего и главным образом, «старое теоретическое представление о вершине классического совершенства, возвышающегося над пе-

развитостью и упадком», и результатом разлагающей критики «явился всеобщий релятивизм норм и оценок»³⁰.

При анализе различных неомифологических, иррационалистических течений XIX—XX вв. обычно подчеркивается их антипозитивистская направленность. Конечно, позитивизм заслуживал критики. Но необходимо учитывать, что именно отвергалось в позитивизме, который ведь явился основой важнейших научных достижений. Борьба с так называемой фактографией, понимаемой в позитивистском духе, велась зачастую на уничтожение — до полного попрания, неизучения фактов. Подрывая веру в позитивистское исследование и объяснение фактов, взамен предлагали мифы.

Все это, как известно, и было началом той линии не только мысли, но и действия, которая прямо, по выражению Бертрама Рассела, «вела к Виши»³¹, т. е. торжеству фашизма над европейским либерализмом.

В марксистской литературе эта линия мысли была подвергнута критике изначально и — до ее позднейших проявлений. К тому, что здесь уже упомянуто и процитировано, можно еще добавить статьи А. В. Луначарского о Гундольфе³², основоположнике духовно-исторической школы, которая стремилась заменить историю мифом и в свою очередь внесла свой вклад на пути к Виши, а еще раньше — в Мюнхен. Мы ссылались на книгу Лукача 30-х годов, охватившую главным образом материал прошлого века, — следует назвать его же «Разрушение разума» (1955), работу, которую теперь, когда мы издаем поздние эстетические труды Лукача, справедливо считают уже «классической во всех отношениях как по глубине и непримиримости критики современного сознания, так и по охвату критикуемых течений в современной буржуазной философии»³³. Так что можно считать вполне освещенным это явление, называемое то «самоотречением разума» (Т. Манн), то «сном разума» (Ч. П. Сноу), и отличающееся от естественного неразумия именно своим добровольным, подчас — подневольным, но неизменно искусственным характером. В отличие от мифологии исторически уместной и нормальной, это — гримаса, схема, не прорыв через заблуждение к знанию, а усиленное забвение известного.

Что можно возразить против использования и сохранения мифов, которые, кстати, никогда бесследно не умирали? Если это не литературная условность и не естественно уцелевшая архаическая экзотика, а созпательная ставка на миф и мифологию как форму сознания, которую следует культивировать, то другого результата, кроме модернизированного мракобесия, быть не может. Ведь, манипулируя «массовым сознанием», нацизм искал опоры не там, где могли каким-то чудом преемственно сохраниться традиционные представления о Гудрун и Зигфриде, но там, где (как фашистские идеологи надеялись) еще живо само мифологическое мышление, какими бы образами

оно ни питалось³⁴. В своем «Мифе XX века» Альфред Розенберг разглагольствовал не о возрождении мифов собственно, но о гальванизации мифотворчества как движущей духовной силы, основанной, по его словам, на «заблуждении»³⁵. Тьма вообразила себя светом.

«Не трудно увидеть бегство от современной истории в обращении к мифу крупнейших писателей в литературе (XX в. — Д. У.) на английском языке»³⁶. Не только о словесности на английском языке это может быть сказано, но для английских, а также американских писателей особенность заключалась в практическом соприкосновении с миром мифологическим — при наличии Британской империи, ее «дел и забот» (по выражению Киплинга), в которые люди литературы и науки вовлекались своим чередом.

Антропология философская развивалась прежде всего в Германии, а так называемая «культурная антропология», или «антропология культуры», занимавшаяся на основе полевой работы сравнением различных цивилизаций, была прежде всего английской. Э. Б. Тейлор, автор «Первобытной культуры», называется теперь в числе непосредственных предшественников новейших воззрений на миф³⁷. Были и другие антропологи, этнографы, фольклористы, которые своими исследованиями или непосредственным общением с писателями (как, например, Эндрю Лэнг) подсказывали, направляли и определяли интерес к мифу.

Исключительное место здесь занимает Джеймс Фрэзер и его «Золотая ветвь» (1915—1936)³⁸. Фрэзер завершил позитивистскую критику религии, начатую еще «Жизнью Иисуса» Дэвида Штрауса, но не упразднял религии. «Золотая ветвь» — образец атеистической религии, которую берет на вооружение изысканный интеллект вместо простодушной веры предков. Этот многолетний и многолетний труд, по словам одного исследователя, «побуждал читателей принять культурный агностицизм как единственно возможную позицию в наше время»³⁹.

Абсурдная жестокость религиозных обрядов, которые с кропотливой детальностью описывал Фрэзер, у него не столько разоблачается, сколько оправдывается в своем организующем, сплачивающем значении. Показывая со всей позитивистски-исследовательской тщательностью преходящий характер верований, Фрэзер тут же переутверждает все это в своем социальном значении. Именно так и был воспринят его труд, не отвративший английскую интеллигенцию от религии, но обративший ее к религии. «Золотая ветвь», по выражению того же исследователя, доказала законность соединения науки и веры. Идея исторического круговорота, ставшая к началу нашего века необычайно популярной на Западе, конкретизировалась у Фрэзера в мысли о единстве знания и магии на современном этапе.

Подводя итоги всей сумме распространившихся в первой трети века влияний, ведущий англо-американский литературный

авторитет Т. С. Элиот писал: «Психология, такая, какую мы имеем на сегодняшний день (т. е. психоаналитическая, прежде всего фрейдизм.— Д. У.), как бы мы к ней ни относились, насмешливо или серьезно, этнология и „Золотая ветвь“ соединенными усилиями делают возможным то, что еще несколько лет тому назад представлялось невозможным. Вместо повествовательного метода мы теперь можем пользоваться мифическим методом. И это является, я серьезно убежден, шагом к тому, чтобы сделать современный мир пригодным для искусства»⁴⁰.

«Вместо повествовательного метода» — «мифический метод»: в чем суть данного противопоставления?

Именно те английские писатели, которые соприкасались с миром колоний, доносили до читателей первобытно-арханческий колорит как нечто близкое, соседствующее и участвующее в жизни современного, цивилизованного мира, но все же исторически, т. е. по времени, отдаленное от него. Поэтому их метод оставался повествовательным — постольку, поскольку был подчинен времени, причинно-следственным представлениям.

Крупнейшими из этих писателей были Редьярд Киплинг и Джозеф Конрад, имевшие к периферии Британской империи самое прямое, биографическое отношение: Киплинг родился в Индии и считался собственно не англичанином, а так называемым англоиндусом; Конрад же исходил всю империю до самых отдаленных уголков в качестве капитана дальнего плавания. В литературу они вступили следом друг за другом, как бы дополняя и поправляя один другого. В некоторых отношениях они — антиподы. Так, «исторический бред» хотя и тревожил Киплинга, но в конечном итоге представлялся ему необходимым. Всякий его персонаж в какой-то момент готов отключить сознание, подчинившись «закону джунглей», «зову крови», «уставу», «кодексу» (служебному, солдатскому, пиратскому, грабительскому). У Конрада, напротив, каждое сознание сопротивляется до конца, из последних сил: сопротивляемость сознания есть признак человеческого достоинства. Но общей для них служит идея внешней дисциплины, власти, способной укротить хаос, дикость. В отличие от интеллигентски-дряблого, кабинетного, комнатного преклонения перед экзотикой они, знавшие все это не из вторых рук, той же экзотикой скорее запугивали, чем привлекали и развлекали, если, конечно, читать их не по-детски, а вполне понимая ими написанное (данная оговорка необходима, поскольку по жанру они призваны были именно развлекать и увлекать, и другой, серьезный смысл ускользал от множества читателей, потому что как бы по определению, по жанру должен был в их произведениях отсутствовать).

Культурная антропология на рубеже XIX—XX вв. в отличие от более раннего этапа, когда империалистической экспансии служила идея необходимости «цивиловать дикарей», теперь на основе релятивизма учила уважать или хотя бы понимать «дикость». По существу это должно было способствовать сохра-

нению статус-кво — колониализма. К этой идеологии Киплинг и Конрад как художники вносили поправку, изображая реальную сложность взаимоотношений (столкновений) различных общественно-исторических, этнических миров. Их пафос тоже был охранительным, и не только охранительным, но — агрессивным, в особенности у Киплинга. Их идеал — это, в сущности, умеющий разделять и властвовать колонизатор. В то же время и тот и другой видели действительную диалектику «ноши белого человека» (стихи Киплинга) или «аванпостов цивилизации» (рассказ Конрада): узкокорыстный, ради личного обогащения грабеж вместо широкой государственной политики; возвратная сила воздействия самой «дикости» на «цивилизаторов», приходящие в движение, разбуженные силы...

И все-таки и у Конрада, и у Киплинга мифологический мир, при всей его опасной близости, существует на известной дистанции от современности. Будь это киплинговская Индия или Южная Африка, будь то конрадовское «сердце тьмы» — в Конго, или его же Костангуана («Ностромо»: символический роман о революции в Латинской Америке), требуется, по меньшей мере, путешествие, «поездка» (по Э. М. Форстеру), чтобы попасть туда, чтобы очутиться в этих первозданно-мифических условиях. И для Киплинга, и для Конрада мифологические состояния — наблюдаемое, и они, соответственно, повествуют о нем.

Мы сейчас оставляем в стороне вопрос о том, в какой мере и Киплинг, и Конрад были близки к «мифотворчеству» в другом, уже сугубо современном смысле слова, предполагающем мифондеологию. Не касаемся этого вопроса не только потому, что он увел бы нас в сторону, но главным образом потому, что и в этих своих притязаниях они оставались на почве «повествовательного метода». Нам же сейчас важно прочертить границу между этим методом и тем, который принято теперь называть «мифологическим» (или «фабуляцией»).

Джойс, на опыте которого основывал свои соображения Т. С. Элиот, тоже не весь подчинен «мифологическому методу». Сильнейшая сторона его дарования — психологизм, и тот же роман «Улисс», который был провозглашен образцом новейшего «мифологизма», содержит страницы и целые главы, не имеющие никакого видимого отношения к мифологии (потребовалась целая армия истолкователей, чтобы эту связь показать) и являющиеся лучшим из всего, что этот писатель создал. Однако не эти страницы или главы заставили говорить о нем как о провозвестнике нового метода. Эти главы и страницы в свою очередь оказали заметное воздействие на зарубежную (да и не только зарубежную) литературу нашего века: они были небесследно прочитаны многими современными мастерами. Но, повторим, речь — о «мифологическом методе», который от «метода повествовательного» отличается именно в отношении времени, истории: с помощью «мифологического метода» исто-

рическая дистанция, а вместе с ней и поступательное, причинно-следственное представление об истории устраняются.

Джойс, как указывает советский литературовед, «моделирует не мифологическую „систему“, а ее метод, манеру, стиль мифотворческого мышления»⁴¹.

Помимо описательно-изобразительных задач, которые он себе ставил и которые, как уже сказано, не имели отношения к мифологии, он хотел создать у читателя ощущение постоянного нахождения в мифе, в исторической фантазмагории*. Вернее, в антиисторической мистерии, лишенной границ и поступательного движения. «История это кошмар, от которого я хотел бы очнуться» — такую задачу поначалу устами одного из своих персонажей ставил Джойс и — неуклонно отказывался от нее, погружаясь в беспросветный кошмар. «„Мильтон и Шекспир“, — проясняет английский критик, — переполнены традиционными заимствованиями из античной классики, как ими был в свою очередь переполнен Вергилий две тысячи лет тому назад. Однако в произведениях, заряженных подобным образом, в конечном счете действует метод противопоставления. А роман, вроде джойсовского „Улисса“, буквально погруженный в круговоротно-замкнутую ситуацию, имеет уже другую цель, если проследить за проводимыми Джойсом параллелями с „Одиссеей“. Здесь время замкнулось, прошлое и настоящее совершаются по существу одновременно, и, таким образом, устраняя все преходящее, автор обнаруживает ложность нашего нынешнего ощущения распада»⁴².

Под «распадом» здесь понимается «разрыв времен», но о преодолении распада или разрыва говорится не в смысле какой-либо прогрессивно-поступательной преемственности. Имеется в виду неподвижность истории, ее мифическое состояние. За параллелями с гомеровским эпосом в джойсовском романе, собст-

* Мы также не будем касаться причин, которые побудили Джойса обратиться к «мифологическому методу». Лишь укажем, что среди причин одной из самых существенных являлась неудача или недостаточная удача при использовании метода «повествовательного». Недостаточная соразмерно замыслам Джойса, весьма дерзновенным. Он хотел создать свой «мир» по тому же принципу, какой удалось осуществить целому ряду крупнейших писателей до него, «мир под переплетом». По его собственным словам, он стремился сделать для своего родного Дублина нечто подобное тому, что для Парижа сделал Бальзак, для Лондона — Диккенс и, можно добавить, для Петербурга — Достоевский (известный Джойсу, и если он в тот раз русского писателя не назвал, то лишь потому, что был осмотрителен в выведении своей литературной родословной). Притом, что Джойс написал сборник «дублинских» рассказов и «дублинский» роман («Портрет художника в юности»), получившие вполне высокую оценку в узком, но авторитетном кругу, он убедился, что поставленная цель не достигнута: выстроенный им «мир» не отличался достаточной жизнеспособностью, достаточной проблемной вместимостью и художественной выразительностью, хотя отдельные лица из этого «мира» и некоторые его уголки выдерживали сравнения с классикой. И тогда ради масштабности и в поисках централизованной идеи Джойс обратился к мифу.

венно, можно и не следить. Во-первых, за ними и нельзя уследить без подсказки комментаторов. Кроме того, суть не в параллелях — в методе, основанном на представлении об истории как хаосе или кошмаре.

Но если Джойс все же оперировал классическим, уже олитературенным представлением о мифе, то Лоуренс стал искать мифы в их непосредственной живучести — под покровом цивилизации. Лоуренс придал мифотворчеству «почвенный» характер, как бы играя с огнем в опасную игру, стремясь оказаться как можно ближе к царству темных инстинктов. Неоромантик и неоруссоист Лоуренс стал на путь реакционного утопизма.

Идея лоуренсовского романа «Пернатый змей» (1926) сводилась к мысли о неизбежности и целесообразности высвобождения мифотворческой энергии, таящейся в сознании современного человека.

Установкой Лоуренса являлся реакционный возврат, его манила к себе «та звезда, что ведет к человеческой сути, управляя силой крови, с одной стороны, а с другой — силой духа. И это превыше всех сил в человеке, а вместе с тем и есть сила. Сила, превосходящая любое значение, странная звезда меж небом и водой в первозданном космосе: здесь и таится божественность человека» («Пернатый змей», гл. XXIV).

Действительно, это очень странно, что, взявшись за изучение роли мифологии в творчестве Лоуренса, американский исследователь даже не упомянул этого романа, ограничившись все теми же параллелями в другом лоуренсовском романе, и, в свою очередь, на параллелях («ради сатиры») основал характеристику мифа у Лоуренса еще один американский исследователь. Анализируя роман «Пернатый змей», наш исследователь отметил: «Стремление возвеличить „изначальное“, „исконное“, „бессознательное“ заставляет Лоуренса обратиться к идее возрождения древних культов. Центральные персонажи романа — помещик дон Рамон Карраско и генерал Сиприано, мексиканский индеец по происхождению, — возглавляют движение за возрождение культа ацтекских богов — Кветцалькоатля и Уитцлипоцли. Это одновременно и культ сексуального начала, в котором Лоуренс видит средство спасения для человечества. В жестокости сцен религиозных обрядов, „культе крови“, в идеале „сильной личности“, связанном с образами Рамона и Сиприано, проступают тенденции, близкие идеологии фашизма. В поисках „откровений“ автор видит в мексиканцах людей, обладающих примитивной мистической силой, таинственной интуицией, которая стоит выше интеллекта»⁴³.

Второстепенное явление в ряду романов Лоуренса, «Пернатый змей» тем не менее оказал заметное литературное влияние. Это не означает, что всякий автор, испытавший это влияние, становится близок к фашизму. Например, Малькольм Лаури убежденный антифашист. Но предпринятый им в романе «У подножия вулкана» (1947) опыт соединения — на латиноамериканском ма-

тернале — дикойсовского и лоуренсовского мифотворчества — дал в результате еще одну фантазмагорию, в которой единственным спасением от кошмара или бреда исторического оказывается белая горячка. Так что, безусловно, усваивается все тот же метод мифологизации современного мира и современного сознания.

На этом типологию новейшего мифотворчества можно считать исчерпанной, и исследователь, обращающийся к тому же материалу в известной системе, приходит к выводу, что современный писатель «создает не миф, но личную фантазию, выражающую некий символический акт, соответствующий мифическому выражению общественного ритуала»⁴⁴.

Мы всегда имеем дело в конечном счете со стилизацией, осуществляемой, однако, ради различных целей. И когда цель не ставится дальше декоративной стилизации, мы имеем известную с ренессансных времен и естественную во всякую эпоху композиционно-смысловую ориентацию на мифологию: ее эффект может быть и патетическим, и сатирическим, смотря по задачам всего повествования. Другое дело — стилизация с претензией на «возрождение мифа», на «мифотворчество» как символично-возбудительное средство, применяемое с целью погасить разум и возбудить инстинкты. Этого типа неомифология, пользующаяся в современной литературе определенным авторитетом и не всегда характеризруемая литературоведами с отчетливостью, ищет в мифе оправдание устрашающей противоречивости мира, стремясь представить мир сегодня в том же статично-мифическом состоянии, как и тысячи лет тому назад.

¹ Myth. A symposium / Ed. T. A. Sebeok (1955). Bloomington, 1958.

² Myth and literature. Contemporary theory and practice / Ed. J. B. Vickery. Lincoln, 1966.

³ Vickery J. B. Literature and myth // Interrelations of literature. N. Y., 1982. P. 67—89.

⁴ Отчасти это уже было сделано автором данной работы в статье, вошедшей в кн.: Современная литературная критика: Семидесятые годы. М.: Наука, 1985. С. 46—50.

⁵ Lucente G. L. The Narrative of realism and myth (1979). Baltimore, 1981. P. IX. Вопрос принадлежит Фредерику Джеймсону, известному литературоведу, автору работ о литературе и идеологии.

⁶ Характерно, что, обращаясь к Д. Г. Лоуренсу, автор монографии сосредоточивает свое внимание на романе «Влюбленные женщины», который с мифологической проблематикой не связан, но зато лоуренсовский «Пернатый змей», который был со стороны писателя опытом сознательного мифотворчества, просто отсутствует и — безо всяких оговорок.

⁷ Vickery J. B. Literature and myth // Interrelations of literature. P. 82—83.

⁸ Douglas W. W. The meaning of «myth» in modern criticism // Myth and literature. P. 120.

⁹ Myth and symbol: Critical approaches and applications / Ed. B. Stole. Lincoln, 1963. P. V.

¹⁰ Block H. M. Cultural anthropology and contemporary literary criticism // Myth and literature. P. 135.

¹¹ Fergusson F. «Myth» and literary scruple // Ibid. P. 140.

¹² Ibid. P. 139.

¹³ Ibid. P. 141.

- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Dictionary of modern thought / Ed. A. Bullock. D. Sallubass. N. Y.; L., 1977. P. 407.
- ¹⁶ Все отмечаемые на сегодня представления о мифе и связанные с этим проблемы не только сосуществуют, но и взаимодействуют. Миф как сакральное повествование, предание, толкующее обычно о начале вещей, о происхождении мира, о богах, титанах и героях, — область этнографии, фольклористики. Однако и фольклористика модернизируется, меняя узкоспециальные представления о мифе под воздействием новейших идеологических тенденций. С другой стороны, сама фольклористика (или этнография) оказывается источником идеологических течений. Фольклористика входит в философскую антропологию, некую сверхспециальность, метанауку, которая претендует на постижение феномена «человек» в целом, как явление в мире и во вселенной, как звено «великой цепи бытия».
- ¹⁷ См.: Гуревич П. С. Социальная мифология. М., 1983. С. 7.
- ¹⁸ Сучков Б. Л. Роман и миф (1971) // Сучков Б. Л. Лики времени. М., 1976. Т. 1. С. 381.
- ¹⁹ Markson D. Malcolm Lowry's volcano: Myth. Symbol. Meaning. N. Y., 1976. P. 4.
- ²⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 177.
- ²¹ См., напр., статью «Миф» в «Философском энциклопедическом словаре» (М., 1983. С. 377).
- ²² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 737. Принтинг-хаус-сквер — типография лондонской газеты «Таймс».
- ²³ Лукач Д. Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937. С. 43.
- ²⁴ Там же. С. 50.
- ²⁵ Там же. С. 138.
- ²⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 123.
- ²⁷ Лукач Д. Указ. соч. С. 147.
- ²⁸ Подробнее автор данной статьи написал об этом в статье «О социально-исторической ориентации писателя». См.: Контекст — 1981. М.: Наука, 1982. С. 236—238.
- ²⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 7. С. 278.
- ³⁰ Лифшиц М. Вопросы искусства и философии. М., 1935. С. 52.
- ³¹ Б. Рассел говорил это об А. Бергсоне и его «интуитивистском» антирационализме (см.: Russel B. History of Western philosophy and its connection with political and social circumstances from the earliest times to the present day (1946). L., 1957. P. 819). Правда, здесь же Рассел делает оговорку, отмечая, что бергсонизмский иррационализм вызывал к себе интерес «помимо политики», но ему на это очень четко возражали: речь ведь идет не просто об иррационализме, но о ставке на иррационализм, что неизбежно должно иметь своей кульминацией (слово Рассела) — Вшши.
- ³² См.: Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 6.
- ³³ Долгов К. М. Эстетика Дьердя Лукача: (Послесловие) // Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1985. Т. 1. С. 301. Полное название книги Лукача — «Разрушение разума. Путь иррационализма от Шеллинга до Гитлера». Естественно здесь вспомнить и книгу М. Лифшица «Мифология древняя и современная» (М., 1980).
- ³⁴ См. об этом: Шиллер Ф. П. Литературоведение в Германии. М., 1934. С. 230—324.
- ³⁵ Цит. по кн.: Давыдов Ю. Н. Бегство от свободы: Философское мифотворчество и литературный авангард. М., 1978. См. статью того же автора «„Интеллектуальный роман“ и философское мифотворчество» (Вопр. лит., 1977. № 9).
- ³⁶ Eagleton T. Literary theory. Minneapolis, 1983. P. 110.
- ³⁷ Hyman E. S. The ritual view of myth and the mythic and the mythic myth and literature // Myth and literature. P. 47.
- ³⁸ См.: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1980 (Б-ка атеист. лит.). Первый русский перевод этой книги, тогда

- еще не законченной, появился в 1928 г. Недавнее переиздание или, точнее, первое основательное издание у нас этой книги — существенное культурное событие, восполнение важного пробела, несмотря на несколько странное обстоятельство, в силу которого книга вышла в серии «Библиотека атеистической литературы», что способно вместе с исключением авторского предисловия несколько дезориентировать читателя.
- ³⁹ *Vickery J. The literary impact of the «Golden Bough».* Princeton. 1973. P. 34.
- ⁴⁰ *Eliot T. S. «Ulysses», order and myth (1923) // Eliot. T. S. Selected prose.* L., 1975. P. 178.
- ⁴¹ *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.* М.: Наука, 1976. С. 526.
- ⁴² *Markson D. Op. cit. P. 4.* См. об этом также: *Миллер-Будницкая Р. Философия культуры Джеймса Джойса // Интерп. лит. 1937. № 2.*
- ⁴³ *Жантеева Д. Г. Английский роман XX века.* М.: Наука, 1965. С. 149—150.
- ⁴⁴ *Hyman S. E. Op. cit. P. 57.*

А. С. МУЛЯРЧИК

Вокруг «нового консерватизма»

Наблюдавшееся в США с середины 70-х годов наступление идеологии «нового консерватизма» сопровождалось определенной и далеко не однозначной перестройкой идейных приоритетов в художественной литературе. В общем виде реакцию американских писателей на неоконсерватизм можно определить следующим образом: почти единодушное несогласие с его внутри- и внешнеполитическими установками и гораздо более сложное отношение к морально-этическим и культурологическим аспектам складывавшейся доктрины.

Резко сузить сферу «государственного патернализма», предоставить большую свободу частному бизнесу, положить конец «эксцессам демократии» — таковы типичные социально-экономические и общеполитические лозунги неоконсерватизма, тесно сближавшие его сторонников с давней традицией консерваторов как таковых, которым, как правило, приходилось ютиться на обочине идейно-политического развития Америки. Эта сторона неоконсервативных воззрений подробно освещена в целом ряде работ советских и зарубежных исследователей¹. С не меньшей основательностью анализировались у нас и внешнеполитические рецепты «новых консерваторов», выступавших за высокий уровень вооружений, за «неослабевающую активность» США во многих концах света. Еще в 1976 г. социолог И. Кристол требовал, задавая тон громкому хору голосов, «критически относиться к изоляционизму, столь популярному в конгрессе после Вьетнама, и вместе с тем с недоверием воспринимать философию разрядки». Примерно с этого времени резко сместилась вправо позиция влиятельного ежемесячника «Комментари», а его редактор, некогда литературный критик, Н. Подгорец приобрел шумную известность циклом статей «Сегодняшняя опасность» и «Завтраш-

няя опасность», объявленных правыми кругами в год избрания президентом США Р. Рейгана «вполне реальным планом разрешения наших внешнеполитических трудностей»².

Пытаясь заручиться возможностью более широкой поддержки общественности, признавшей к середине 70-х годов факт поражения «новых левых», неоконсерваторы в полемике с последними делали особый акцент на вопросах культуры, морали, повседневного поведения, образа жизни. Ретроградность их призывов к урезыванию демократической самостоятельности и к возрождению религии, обскурантизм заверений в том, что «разум не всесилен и не безграничен», не подлежали сомнению. В то же время постоянно звучавшие со страниц неоконсервативных изданий протесты против «саморазрушительного гедонизма» и «этической безответственности», возведение в ранг абсолютных ценностей триады «Семья — Работа — Честолюбие» оказались в самой общей форме (при всей подчас спекулятивности и демагогичности подобных выступлений) достаточно близки демократическим силам американской литературы, нащупывавшим в сложной исторической обстановке «точки опоры» для обновления своего нравственного кредо. И уж тем более созвучным этим поискам представлялся лозунг «моральности», воспринимавшейся чаще всего как противоположность дезавуировавшему себя «морализму» слишком непоследовательной внешней политики президента Дж. Картера.

Не разобравшись в весьма существенных различиях идейных позиций, массовая пресса США и ряда других стран поспешила одно время зачислить в стан последователей нерасчлененно воспринимавшихся «новых правых» некоторых видных прозаиков-реалистов. Между тем не было ровно никаких оснований ставить знак равенства между, скажем, архиконсерватизмом движения «Моральное большинство» (именуемого ныне «Федерацией за свободу») и вновь выдвинувшимся на литературную авансцену жанром «семейного», социально-психологического романа в творчестве Р. Прайса, Л. Войвоуди, Дж. Гарднера, Т. Моррисон. К тому же, что весьма существенно, в течение первой половины 80-х годов наметились дальнейшие перемены в собственно идеологической, философско-этической сфере «американского духа».

Казавшийся единым консервативный фронт, приведший Р. Рейгана к победе на выборах 1980 года, утратил былую монолитность, и, что еще важнее, на протяжении этих лет выявилась вся относительность «сдвига вправо», о котором как о непреложном факте писали и порой все еще пишут многие наблюдатели. «Консервативная волна» расщепилась, причем в явном меньшинстве, как и бывало обычно в ходе американской истории, остались «новые правые», эти ревнители символов веры ортодоксального, ретроградного консерватизма. Что же касается собственно неоконсерваторов, то наименее догматичная часть их (за вычетом И. Кристола, Н. Подгореца, Х. Крамера и некоторых других), усвоив определенный багаж либерально-демократи-

ческих представлений, приобрела и новое наименование. К середине текущего десятилетия в США все чаще стали говорить о прагматичных, или же «просвещенных», консерваторах, убежденных, помимо прочего, в том, что «история и традиция с большим эффектом в состоянии сформировать нынешние нормы и формы поведения человека, нежели доказавшие свою утопичность непродуманные эксперименты»³. «Великий вопрос» конца XX столетия (и не только в применении к Соединенным Штатам) заключается, однако, в том, что именно из обобщенно трактуемой «традиции» может оказаться наиболее жизнеспособным, согласующимся с гуманистическими духовными идеалами человечества. И поскольку речь идет именно о человеке как о центральном факторе исторического процесса, реалистическая литература США стремится в наши дни быть на уровне ведущихся дебатов и вносить свою лепту в поиски возможных ответов.

Идеи неоконсерватизма в том виде, как они складывались на протяжении первой половины 70-х годов, не обошли стороной американскую литературу, но показательно, что безоговорочную поддержку они получили почти исключительно в «литературном полусвете», у некоторых представителей этой промежуточной зоны между настоящим искусством и откровенным чтивом. Так, в романах преимущественно исторического склада «Сэнтепниел» (1976) и «Чесапик» (1978) Дж. Миченер, исходя из возможностей более чем скромного таланта, как мог обосновывал главную заботу своих идейных вдохновителей — стремление к неизблемости буржуазных устоев. Писатель не скрывал, что его социальной философии близок и мил полицейский пароль «закон и порядок», провозглашенный для борьбы с оппозиционными выступлениями. Слегка смягченный и «эстетизированный», перенесенный из уличных конфронтаций под кущи изящной словесности, он выглядел у Миченера несколько иначе — как «уважение к нетленным заветам и авторитету».

Аналогичным по духу откликом на тревожащие очень многих американцев социально-экономические проблемы явился роман «Перегрузка» (1979) Ар. Хейли, специализирующегося, как известно, в области своего рода беллетризованных социологических исследований. Первые главы «Перегрузки» сразу же приводили на память завязку и дальнейшее развитие сюжета в широко известном «Аэропорте»: стихийное бедствие, пиковая ситуация, неожиданная авария, усугубляющая и без того критическое положение. Но если в «Аэропорте» бушевал снежный буран и выходили из строя взлетно-посадочные полосы аэродрома, расположенного на Среднем Западе, то в «Перегрузке» действие было перенесено в пораженную сильной засухой Калифорнию, испытывающую поэтому особую нужду в электричестве, производство которого находится в руках могущественной монополии.

В отличие от «Аэропорта», одна из ведущих сюжетных линий которого была связана с аварией мексиканского лайнера, перего-

родившего полосу для разбега другим самолетам, в «Перегрузке» те, кому положено, быстро справлялись с поломкой генератора на электростанции, и читательский интерес переключался с этого чисто внешнего драматического узла на обстоятельства, получившие далеко не локальное звучание. В центре внимания автора была проблема ныне почти забытого «энергетического кризиса», в течение ряда лет занимавшего одно из центральных мест на внутривнутриполитической повестке дня в Соединенных Штатах. В конце же 70-х годов эта тема постоянно обростала новыми подробностями, выдвигала дополнительные аспекты и неизменно (а особенно во время холодных зим и после очередного повышения цен на нефть на мировом рынке) будоражила американскую общественность. Препирательства между Белым домом и конгрессом по поводу энергетической программы, планы отмены контроля за ценами на горючее и перспективы рационализации бензина, нападки на тогдашнего министра энергетики Шлессинджера и «нефтяных шейхов» Ближнего Востока — все эти новости газетной полосы создавали соответствующий фон романа Хейли и подчеркивали его актуальность.

Какова, однако, позиция автора в отношении поднятой им важной глобальной проблемы и насколько ее освещение соответствовало положению дел, сложившемуся в капиталистической Америке? Как выяснялось, современный калифорнийский «спрут» представлял в трактовке писателя всеобщим благодетелем, пекущимся исключительно об интересах потребителя, о техническом прогрессе и о неомраченном будущем человечества. Герои романа Хейли вынуждены вести непрестанную полемику с невежественными, наивно-беспечными, но иногда и злокозненными противниками, начиная от бесхитростных любителей попользоваться краденым электричеством вплоть до мрачного подполья левацких «борцов за свободу», обрушившихся террором против энергетической монополии как оплота «фашистского империализма», согласно их терминологии.

Характерно, что, если не считать мелких неурядиц, все руководители и служащие корпорации выступают единым фронтом в поддержку политики, которая суммарно сводится к давней доктрине «бизнес знает лучше, что требуется Америке». С этих позиций, в значительной мере соответствовавших идеологии республиканской партии, пришедшей к власти на выборах 1980 года, в романе осуждался «вероломный союз фанатиков и своекорыстных политиков», включающий самые разнообразные элементы американского общества. Тут и вашингтонское правительство демократов, ответственное за инфляцию и небывалую бюрократизацию государственного аппарата, и местные власти, неповоротливые и нерешительные, ставящие палки в колеса технического прогресса, и утописты-экологи, приносящие в жертву эстетическим соображениям насущные жизненные интересы миллионов, и безответственная либеральная пресса, априорно настроенная против бизнесменов и высмеивающая каждое их начинание,

и беззащитные демагоги, разжигающие аппетит толпы радикалистскими лозунгами, но неспособные, в отличие от «капитанов большого бизнеса», удовлетворить вызванную отчасти их же агитацией «революцию растущих требований».

Критика со стороны Хейли отмеченных негативных или по меньшей мере двусмысленных факторов современной американской жизни, безусловно, содержала в себе рациональное зерно и сообщала его производству определенную разоблачительную силу. Однако так же, как и в более ранних «Менялах» (1975), эта критика выражала взгляды консервативных кругов, которые в эти годы все чаще поднимали голос против того, что, по их словам, относилось к «издержкам демократического процесса». Само слово «перегрузка», вынесенное в заголовок романа, получало тем самым расширительное значение. Это не просто вызванное нехваткой энергии перенапряжение электрической сети, но и «чрезмерная» нагрузка на американские общественные институты, «избыточность» демократии, приводящая к разгулу прессы и уличных демонстраций, слишком мягкой судебной системе, неповоротливости административных органов, а также к экономическому застою. Пафос романа Хейли — в предостережении против нежелательных, с его точки зрения, тенденций современного развития, и активно проводимая им защита «имиджа» капиталистического предпринимательства была одним из признаков дальнейшей активизации стимулировавшихся «новым» консерватизмом настроений.

Сам Хейли остался верен этим веяниям и в своем следующем романе «Сильнодействующее средство» (1984), рассказав в нем историю современной Золушки по имени Селия Джордан, которая исключительно благодаря личным качествам проходит путь от помощницы провизора из захудалой аптеки до руководителя крупнейшей фармацевтической фирмы. В сезоне 1984/85 г. «Сильнодействующее средство» имело определенный успех, но в еще большей степени симпатии массового читателя были отданы другому, отчасти близкому в своих идейных посылах сочинению — едва ли не самому пространному по объему и длительному по срокам написания во всей современной издательской практике. Насчитывавший 1176 страниц роман Х. Сантмейер «Леди из нашего клуба» находился в работе свыше полустолетия, и к моменту публикации книги массовым тиражом поздней весной 1984 г. ее автору исполнилось 89 лет.

Выход в свет произведения, которое не столько художественным умением, сколько числом страниц утверждало «истинно американские ценности», явился дополнительным аккордом в провозглашенной правительством Рейгана и поддержанной значительной частью общественности доктрине «нового патриотизма». Задуманный как полемический ответ на знаменитую «Главную улицу» С. Льюиса, опубликованную еще в 1920 г., роман Х. Сантмейер охватывал почти три четверти века американской истории, начиная с первых лет по завершении гражданской вой-

ны между Севером и Югом. Как и ее предшественник, писательница стремилась показать Соединенные Штаты «изнутри», через мысли, чувства и настроения американских женщин, принадлежащих к «зажиточному классу». В 18 лет две замужние дамы Энн Александер и Салли Кокрен становятся членами женского клуба в городке Уэйнсборо, штат Огайо, и пребывают в этом качестве на протяжении долгих десятилетий. Рассказ о деятельности клуба, ставящего своей целью, подобно тысячам таких же заведений, «поддержание тонуса интеллектуальной и культурной жизни» города, составлял основное содержание неспешно развертывавшегося повествования.

Своим идеологическим пафосом эта книга оказалась во многом близка пашумевшему в свое время роману М. Митчелл «Унесенные ветром» (1937). Вот какой была «наша Америка», которую мы в значительной мере утратили, словно хотела сказать Сантмейер. Страницы ее произведения порой напоминали чуть ли не каталог, информировавший о том, как одевались и чем интересовались американцы в «прежние времена», что представляли собой их жилища, праздники, школы, религия, их общественная жизнь, которой сопутствовали не менее воинствующее, чем сегодня, движение феминисток, борьба с неграмотностью и алкоголизмом. Немаловажным для героинь книги был и собственно духовный аспект. Так, предметом обсуждения на регулярных встречах в клубе становились, помимо обязательных Библии и Шекспира, исторические сочинения Геродота и Фукидида, философия Марка Аврелия, а также сверхсовременная для того времени и чуть ли не «сомнительная» поэзия Роберта Браунинга.

Восторженный гимн во славу «старой доброй Америки» относился, однако, не ко всей нации, а лишь к ее определенной прослойке, включающей американцев белого цвета кожи, исповедующих протестантство, хорошо воспитанных, получивших достаточное по тогдашним меркам образование. Нетрудно заметить, что в романе Сантмейер возникал как бы коллективный портрет прародителей нынешних «средних американцев», которые в своей массе образуют прочную социально-политическую базу для различных инициатив республиканской администрации. Именно к этой влиятельной фракции общественности США и апеллировала в своей лишенной особых художественных достоинств книге престарелая писательница, утверждая, что «еще не все потеряно, и надо сделать максимум для того, чтобы уютное, ухоженное, счастливое прошлое не исчезло бы безвозвратно»⁴.

Принадлежность Миченера, Хейли и Сантмейер в лучшем случае ко «второму разряду» современной американской прозы лишь подчеркивала оппозицию подавляющего большинства ее представителей тому «крепу вправо», на который рассчитывали консервативные идеологи. Примечательно также, что антикоммунизм внешнеполитических установок, объединяющий, по сути, платформы как неоконсерваторов, так и «традиционных» либералов, получил безоговорочную поддержку разве что у того же

Дж. Миченера в романе «Польша» (1983), а также у С. Беллоу, который еще с конца 60-х годов резко противопоставил себя в этом смысле многим своим коллегам. В романе «Декабрь декана» (1981) Беллоу чуть ли не половину текста посвятил описанию жизни в социалистических странах Восточной Европы. Сюжетным поводом для такого поворота становился приезд в Бухарест к постели умирающей матери бывшей румынской эмигрантки вместе с мужем, деканом чикагского колледжа. Развитие печальных событий доставляет Альберту Корду и его жене немало хлопот, и все же под нажимом авторской воли им оказывается вполне достаточно пяти скоротечных дней, чтобы не только вникнуть в проблемы страны, но и навесить на нее ярлык «полицейского государства».

Парадокс, однако, заключался в том, что, критикуя общественный строй в странах социализма, чикагский профессор выступал оплотом ретроградной концепции «закона и порядка» у себя дома. Его требование примерно наказать убийц белого студента Рика Лестера встречалось в штыки леворадикальной и либеральной общественностью. Убийц двое — проститутка и уличный хулиган, но все дело в том, что они негры и посему пользуются, в изображении Беллоу, слепой симпатией у американских либералов. Как элементы фабулы, так и открыто публицистические отступления представляли в книге своего рода беллетристической оркестровкой речей на внутриполитические темы Р. Рейгана и других деятелей еще более правого толка. «Довольно плодить нищих мародеров и подкармливать их за счет общества!» — с этим парочито огрубленным лозунгом социально-экономической программы республиканцев спешил солидаризироваться вместе со своими главными героями автор романа.

Не сумев вовлечь в свои берега сколько-нибудь значительного числа влиятельных, ответственно мыслящих литераторов старших поколений, поток консервативной идеологии вместе с тем оказал депрессивное давление на умонастроение известной части писательской молодежи. Многие из тех, чья юность совпала с «девятым валом» оппозиционных антибуржуазных выступлений, были склонны полагать, что нынешний этап американской истории ознаменован в социальном плане отступлением с достигнутых рубежей, а в психологическом — упадком духовных сил и разочарованием в высоких идеалах. Дополнительный акцент в возникшую идейную сумятицу был внесен публикацией книги «радикала-романтика» К. Лэша «Культура нарциссизма» (1978), в которой утверждалось, что ведущей характеристикой общественного сознания Америки после «новых левых» сделалось повсеместное распространение узкоэгоистического «самовлюбленного гедонизма». Сходные утверждения о том, что «нигилистический модернизм, безответственный гедонизм и причудливый экстремизм находятся в центре повседневной жизни», можно было встретить и в работах «живого классика» неоконсерватизма Д. Белла, составивших книгу «Извилистый путь» (1980).

Аргументация Лэша, опиравшаяся на определенные объективные данные, казалась настолько убедительной, что увлекла за собой и Дж. Картера, который в июле 1979 г. пригласил автора пашумевшего социологического бестселлера в Белый дом для консультаций, а спустя несколько дней в чрезвычайном обращении к стране возвестил об охватившем Соединенные Штаты «кризисе веры». «Это кризис, который затрагивает самое сердце, душу и дух нашей национальной воли,— сказал президент.— Мы можем видеть этот кризис в растущих сомнениях в смысле нашей жизни и в утрате единства целей нашего народа. Подрыв нашей веры в будущее чреват угрозой уничтожения самого социального и политического строя Соединенных Штатов»⁵. Драматизм этих гипертрофированных «откровений» и самообвинений неудачливого и малопопулярного политика был умело использован неоконсерваторами в своих требованиях решительных мер для восстановления «сильной Америки». Вместе с тем невротическое восприятие мира и апокалиптические пророчества близости его конца, возникнув не на пустом месте, в течение достаточно долгого времени удерживали в своей власти многих представителей творческой интеллигенции.

«Я не хочу сказать, что мы живем в худшее из времен, но впечатление таково, что все вокруг нас разваливается на куски» — эта фраза из романа С. Беллоу «Планета мистера Сэмлера» (1970) сделалась как бы камертоном, на который была настроена известная часть американской прозы в течение по меньшей мере десятилетия. Общую интонацию книг даровитых дебютанток конца 70-х годов М. Гордон и Э. Битти определяла душевная усталость их персонажей, прошедших когда-то через увлечение «левым бунтом» и испытывающих неловкость при мысли о бесцельно прожитых затем годах. Действие в романе Гордон «Прощальный долг» (1978) было напрочь отрезано от внешнего мира. Маленький, на одну семью, домик в пригороде Нью-Йорка превращался в сценическую площадку для демонстрации эмоционального кризиса героини, привязанной к своему отцу и застигнутой врасплох одиночеством после его смерти. Тональность следующей книги писательницы, романа «В компании женщин» (1981), отличалась уже не столько психологической камерностью, сколько унылой ностальгичностью. Рамки повествования здесь несколько расширились, но лишь для того, чтобы в полном соответствии с рекомендациями «позднего» Д. Белла в его упомянутой выше книге привести бывшую студенческую активистку в тихую гавань добропорядочного буржуазного брака и католической религии.

Показательным для возникшего в какой-то момент замешательства при определении морально-этических ориентиров явился и роман Э. Битти, многозначительное название которого можно было бы перевести как «Шаг на месте» или — еще более подчеркнуто — «Замурованность» (1980). Узловая проблема книги — драма несостоявшейся человеческой жизни, и под такое

определение вполне подходило судьбы каждого из персонажей — как взрослых, так и детей, десяти-двенадцатилетних школьников. Не могут обрести себя в безрадостной обстановке две хорошенькие девушки — продавщица Нинна и учительница Цинтия, убого и пошло выглядит полубогемный мир их приятелей Джонатана и Питера Спенглеров, но еще более утрашающим и абсурдным представало в романе бытие «обыкновенных американцев», принадлежащих к сравнительно зажиточной части общества.

Буквально все до единого персонажи прозы Битти заражены вирусом неудовлетворенности. Отцы семейств разочарованы в своем домашнем очаге, жены давно разлюбили мужей и не удосужились вовремя обзавестись любовниками, дети же, глядя на выбитых из колеи родителей, не хотят становиться взрослыми. Семейные обеды превращаются в поле битвы, перебранки то и дело вспыхивают между когда-то влюбленными, а теперь лишь по инерции поддерживающими прежние отношения парами. «Что их мучит?» — задает вопрос Битти и отвечает совсем в духе неоконсерваторов: безграничность личной свободы. Работа, брак, давние привязанности, взаимные обязательства родителей и детей — все подхвачено и сметено единым ураганом стремления к удовольствиям. И тем не менее ничто не веселит душу — ни изощренный секс, новизна которого осталась в далеком прошлом, ни интеллектуальные разговоры, потерявшие всякий смысл в обстановке общественной стагнации, ни такие неприятельские сельские развлечения, как хождение по ягоды или пикники на открытом воздухе.

Унылая жизнь «обитателей пригорода» не заслуживает, по мнению писательницы, ни малейшей романтизации или списхождения — тут-то проходила черта, разделявшая ее подход к изображаемой действительности и воспроизведение той же социальной среды в почти одновременно публиковавшихся произведениях Дж. Апдайка и Дж. Чивера, речь о которых пойдет ниже. Внимая спремам неоконсерватизма, Битти воспринимала современный американский быт как торжество «разрушительных импульсов», и вместе с тем она все же не была готова, следуя настоятельным советам «справа», продиктовать своим героям последовательную и четкую программу в поддержку постепенно приобретающей статус официоза идеологии. Отмежевываясь от ортодоксального консерватизма, Битти оставалась в сфере бесстрастной фактографии, когда автор взирает на своих персонажей с холодной отрешенностью естествоиспытателя либо судебного патологоанатома. «Ее герои, — справедливо отмечала известная канадская писательница М. Этвуд в рецензии на сборник рассказов Битти „Горящий дом“ (1982), — ведут себя сугубо функционально, существуя ото дня ко дню, переходя от одной любовной связи к другой. Они напоминают человека, поднимающегося по лестнице без всякой мысли, куда и зачем он идет»⁶.

По выходе «Замурованности» в свет популярный «женский» журнал «Вог» утверждал, что для нынешней Америки роман

Битти может означать то же самое, чем оказалась некогда повесть Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» — манифестом целого поколения. Параллель не была лишена известных оснований, но если Сэлинджер стоял у истоков эмоционального протеста, отголоски которого долго звучали в Соединенных Штатах, то книга Битти отразила лишь «маргинальные» настроения, к тому же ушедшие в прошлое. И унылому пораженчеству и безответственному самолюбованию реалистическая литература США 80-х годов смогла противопоставить облеченные в эстетическую форму трезвые понятия о своем времени, отнюдь не сводимые к плоскому «благоразумию» записных консерваторов. Мера идейной и духовной зрелости бывала при этом, разумеется, разной, лишь в некоторых случаях достигая того соответствия жизненной правде, что неизменно служит неоспоримой приметой высокохудожественного произведения.

Наиболее недвусмысленный вызов всем оттенкам консервативной мысли был брошен по проблеме войны и мира — там, где проходит передний край идеологической борьбы нашего времени. Войнственные внешнеполитические декларации Р. Рейгана в первые годы пребывания в должности и в особенности его антиникарагуанская кампания получали фактически единодушный отпор со стороны литературной общественности. Осуждению политики США в Латинской Америке было в значительной мере подчинено содержание романа Р. Стоуна «Флаг на заре» (1981) и документальной книги Д. Дидион «Сальвадор» (1983). Осознание угрозы ядерного самоуничтожения также объединяло многих прозаиков традиционно либеральных убеждений, и эта обеспокоенность не имела ничего общего с нарочитым алармизмом ветеранов тенденциозного «политического романа» вроде А. Друри и Дж. Хэккета, которые и в 80-е годы продолжали снабжать книжный рынок все новыми вариантами «атомных утопий» с отчетливой антисоветской направленностью. В романе-притче Б. Маламуда «Божья благодать» (1982) главным наряду с богом и наделенными речью животными действующим лицом был некий современный Ной, по имени Кэлвин Коп, которому удалось уцелеть после разразившейся на Земле термоядерной катастрофы. Одновременно та же тема возникала у К. Воннегута в романе «Малый-не-промах» (1982), а в своей книге «Галапагос» (1985) известный сатирик-фантаст переносил действие на миллион лет вперед, когда человечество, надо полагать, только-только начнет восстанавливать свои силы после ядерной войны в конце XX века.

Еще более прямой злободневностью был отмечен роман-памфлет Дж. К. Оутс «Ангел света» (1981), в котором с позиций традиционного либерализма и, пожалуй, чересчур перечислительно затрагивалось немало важных внутриполитических аспектов американской действительности. Самоубийство при непроясненных обстоятельствах видного вашингтонского чиновника Мориса Хэллека, главного героя книги, случилось вскоре после того, как

он был отстранен от руководства влиятельной комиссией по делам министерства юстиции, а в его отношениях с женой Айсабел произошел непоправимый надлом. В предсмертной записке Хэллек ссыался на великое множество причин, вынудивших его решиться на последнее средство. Несмотря на всю убедительность, записка таила и педоговоренность, которую сразу же уловили дети Хэллека Оуэн и Кирстен. И они не стали довольствоваться лежащими на поверхности обстоятельствами, а сочли необходимым проследить движение событий, приведших к давно назревавшей трагедии.

Сорокадевятилетний Хэллек был всегда известен как либеральный деятель, как «недреманное око», препятствовавшее сомнительным операциям большого бизнеса. За годы своей работы в комиссии, хотя и с вымышленным названием, но имеющей вполне реальные прототипы в американском административном аппарате, он восстановил против себя могущественные силы реакции — ку-клукс-клан в южных штатах, мафию в городах Северо-Востока, а главное, ряд крупнейших корпораций, задетых его скрупулезным выискиванием отклонений от антитрестовских законов.

Оутс не без основания ссыалась в романе на подлинные случаи скандальных разоблачений, затронувших в 70-е годы такие индустриальные гиганты, как «Локхид», «Кенникот», «Анаконда». Вместе с руководителями этих компаний на заднем плане произведения проходили и другие «обыкновенные преступники», среди которых немало влиятельных лиц из правительственного окружения.

Идейный потенциал «Ангела света» не исчерпывался лишь критикой «верхних эшелонов» американского общества. К мотивам социального обличения у Оутс присоединялся настойчивый поиск положительного, активного героя среди сегодняшней американской молодежи. Дети Хэллека, Оуэн и Кирстен, хорошо понимают, что за спиной врагов их отца стоит вся структура власти, или «инстэблишмент», кровно заинтересованный в сохранении своего контроля над всеми сторонами жизни в Соединенных Штатах. Справедливость должна восторжествовать, не мщение, но подлинная справедливость — на этой посылке основывалась идейная концепция романа. Жаждой справедливости были преисполнены некогда, по мнению Оутс, партизанские действия капитана Джона Брауна, первым высекшего искру, из которой разгорелось пламя Гражданской войны между Севером и Югом. В середине прошлого века рабовладение представляло собой зло, которое надо было искоренить по причинам как социального, так и морального свойства. Сто с лишним лет спустя перед страной стоят не менее сложные задачи, и для того, чтобы подчеркнуть преемственность освободительной борьбы разных поколений американцев, Оутс отваживалась на дерзкое художественное допущение. Она не просто вводила в свою книгу воспоминания о Джоне Брауне, этом «ангеле света», как называл его другой ве-

ликий американский бунтовщик Генри Дэвид Торо, но и прочерчивала прямую генеалогическую линию от аболиционистов XIX столетия к началу 80-х годов нашего века. Молодые Оуэн и Кирстен Хэллеки — прямые потомки в шестом или седьмом колене легендарного революционера, и так же, как их великий пращур, они, по велению автора, объявляли свой «крестовый поход» за обновление и очищение погрязшего во всевозможной скверне буржуазного мира.

К сожалению, публицистическая острота «Ангела света» оказалась изолированным явлением в нынешнем творчестве Сутс. С типичной для либерального склада ума непоследовательностью она вновь обратилась в романе «Тайны Уинтертерна» (1984) к той смеси псевдоромантической готики и откровенной литературщины, что преобладала в ее художественной прозе на протяжении целого десятилетия. Но очерченный в «Ангеле света» пример активного сопротивления негативным факторам американской действительности получил поддержку в ряде писательских выступлений, среди которых следует особо выделить повесть «Как прекрасен этот мир» (1982) Дж. Чивера, явившуюся фактически его творческим завещанием.

Обрисованный в повести локальный «экологический» конфликт давал писателю возможность перейти к более широким социально-философским обобщениям. Что делать, как поступить, если на глазах у благонамеренного, наделенного гражданской совестью человека творится несправедливость, которая наносит ущерб не только ему, но и целой группе его соотечественников? Своего героя, пожилого джентльмена Лемюэла Сирса, Чивер наделил драгоценной и особо необходимой по нынешним временам чертой — активным интересом ко всему, что встречается на его жизненном пути. Неистощимый оптимизм Сирса, столь часто полагаемый ныне наивным и старомодным, не был лишь личной особенностью данного характера. За спиной персонажа стоял автор, и это ему принадлежала мировоззренческая программа, отвечающая лучшим традициям американской демократии.

Работая в фирме по производству компьютеров, Сирс мог похвастаться многочисленными заграничными командировками. Ему часто приходилось пересекать океан и наведываться в разные страны Западной и Восточной Европы. Однако самой притягательной для него оставалась двухчасовая поездка из Нью-Йорка в Джэнис, на окраине которого находился большой пруд, названный по имени бывшего владельца прудом Бисли. В хорошую зиму там можно было всласть покататься на коньках, а людям с образованием и художественной жилкой — почувствовать себе ожившей фигуркой с пейзажа Брейгеля или какого-нибудь другого художника старой голландской школы. Каким же было негодование Сирса, когда в один прекрасный день он узнал, что решением местных властей, подкупленных беззащитными бизнесменами, прекрасная водная гладь обречена на то, чтобы превратиться в зловонную свалку.

Борьба за очищение пруда Бисли превращалась у Чивера в борьбу за душу Америки, и ставки в этом состязании высоки. Юридическая процедура, на которую рассчитывал Спрс, оказалась затяжной и запутанной. Его противники между тем не дремали и, перехватив инициативу, по-подлому, из-за угла расправились с помощником Спрса биологом Чисхольмом. Держа единый фронт с большинством американских литераторов, писатель не пренебрег возможностью подпустить в своей книге шпильку консервативным поборникам возвращения Америки к «истинному капитализму». Явным отголоском речей президента Р. Рейгана выглядело выступление в суде мэра поселка Джэнниса в защиту решения сделать из пруда отстойник для промышленных отходов. Обрушившись на «вдохновляемых коммунистами экологов», он отвергал любое вмешательство в действия манипулируемого им городского совета. «Те улучшения, на которые мы пошли в связи с прудом Бисли,— самозабвенно изрекал мэр-республиканец,— являются прекрасным примером свободного предпринимательства, ориентиром для экономики и всего образа жизни нашей великой нации»⁷.

В финале повести победа приходила к Спрсу, хотя и несколько неожиданным образом. Битву за спасение природы выигрывал не просвещенный либерал, апеллирующий к общественному мнению, а простая домохозяйка, которая пригрозила в подметном письме отравить все пищевые продукты в супермаркетах, если пруд не оставят в покое. Угрозу восприняли всерьез, и трест по эксплуатации казавшейся бездонной свалки лопнул. Затем в дело вступила инженерная мысль, воду обогатили кислородом, и уже через год ее можно было пить без всякой опасности. А следующей зимой пруд Бисли снова превратился в огромное ледяное поле, радовавшее сердца любителей коньков и хоккея.

Ироническая развязка повествования делала честь гуманным чувствам его героя, но в то же время и подчеркивала явную уязвимость его практических устремлений, не выходивших за пределы добродетелей буржуазного либерала. Сдававший в США на рубеже 70—80-х годов пядь за пядью свои позиции «традиционный либерализм», ассоциируемый в политической сфере с демократической партией, все чаще становился объектом сатирического изображения. Яркой сатирой на непоследовательность правительственной политики при Дж. Картере стал роман Дж. Хеллера «Великолепный Голод» (1979). Развенчание дутых авторитетов среди политиков, тяготеющих к демократической партии, составило наиболее важный элемент идейной концепции романа Дж. Диднон «Демократия» (1984). С не меньшей остротой критика различных оттенков либеральной мысли нашла литературное продолжение и на таком важном участке идеологических столкновений, как оценка современного состояния расовой проблемы.

«Он никогда не был мелочным или алчным, а его политические симпатии отличались разумностью и гуманностью»⁸ —

так характеризовался в романе негритянской писательницы Т. Моррисон «Смоляное чучелко» (1981) один из центральных персонажей произведения, Валериан Стрит. Владелец значительного состояния, в недавнем прошлом руководитель крупного промышленного концерна, он после выхода в отставку решил искать уединения и полной чашей вкушать от удовольствий ничем не обеспокоенного досуга.

Трудно представить себе другой столь же безмятежный и, казалось бы, отрешенный от кипения страстей в современных Соединенных Штатах уголок, как купленный Стритом клочок земли, омываемый водами Карибского моря. Островок этот получил название Рыцарского острова, но с не меньшим основанием его можно было бы именовать Эрмитажем или Парадизом. Полнейшая пирвана не нарушалась здесь ни гудками пароходов, для которых на острове нет подходящей гавани, ни шумом незнакомых шагов. Жена Стрита Маргарет, которая когда-то пленила заезжего бизнесмена обликом Белоснежки на зимнем карнавале, моложе своего мужа лет на двадцать пять, но их совместная жизнь на удивление слуг и нечастых визитеров сложилась вполне гармонично. Правда, содержание ежедневных застольных бесед в доме Стритов, наверное, быстро нагнало бы тоску на случайного свидетеля. Обсуждение сравнительных достоинств плодов манго и ананасного дерева, спор вокруг главного блюда для приближающегося рождественского обеда, легкая пикировка по поводу других столь же «весомых» предметов — такова обстановка, в которой читатель впервые знакомился с действующими лицами романа.

Пространные описания привольного житья четы Стритов на райском острове под сенью тропика Рака читались в «Смоляном чучелке» как своего рода иллюстрации к написанной в начале XX века известной работе леворадикального экономиста и социолога Т. Веблена «Теория праздного класса». Целиком в духе минувшей эпохи выдержана и психология слуг в доме Стритов — Ондины и Синди. Как свидетельствует Моррисон, черты раболепства по примеру классических дяди Тома и тетюшки Хлои еще живы у сегодняшних американских негров. «Что может делать ниггер в доме белого джентльмена?» — задает вопрос Синдина и сама отвечает: «Чистить его ванну, менять белье, приносить в постель завтрак, прибавлять к каждому слову „сэр“, отступать в сторону при встрече в холле, чиркать зажигалкой, менять в комнатах цветы...» Иная идеологическая позиция связана в романе с образом молодого Майкла, сына Валериана Стрита.

«Поэт в душе и социалист в мечтах», Майкл претендует на то, чтобы быть выразителем новейших «неолиберальных» взглядов на негритянскую проблему в Соединенных Штатах. Поскольку лозунги «негритянской революции» развитием событий оказались снятыми с повестки дня, в ход пошли разнообразные теории и предложения, очень близкие в совокупности к тому, что в практике рабочего движения в Европе получило название «экономиз-

ма». Сосредоточенность на материальных проблемах, забвение широких политических и социальных горизонтов, прикрываемое ссылками на ревностное следование «черной» специфике,— к этому в общем виде сводились рецепты буржуазных реформаторов, решивших, что «воинственная фаза» борьбы за расовое равноправие осталась далеко позади. Американским неграм, считает Майкл, надо обратиться к ремеслу и стать чем-то вроде брюссельских кружевниц, живущих ручным трудом. «Это все равно что вернуться в средневековье»⁹,— по справедливости судит о проектах своего сына его отец.

Неосторожное замечание и последовавший отказ Майкла приехать на рождественские праздники привели к нешуточным осложнениям во взаимоотношениях супругов Стритов. Последовало объяснение, звон разбитой посуды, и великолепное суфле, которым должна была завершиться трапеза, осталось в неприкосновенности. Но еще большим шоком для присутствующих стало неожиданное появление в стенах виллы таинственного незнакомца. Темнокожий «человек нигде» вдруг вырос в дверях столовой, перепугав до смерти всех, за исключением старика Стрита. Как джентльмен и либерал он просто не мог позволить себе выдворить восвояси незваного гостя. Несмотря на негодование слуг и слабый протест женщин, незнакомец (назвавшись Уильямом Грином, он предпочел откликаться на прозвище Сынок) не только задержался у Стритов на неопределенное время, но и вызвал к себе неподдельный интерес всех своих новых знакомых.

В глазах обитателей усадьбы Сынок казался такой же редкостью, как если бы он был пришельцем с другой планеты. «Он был человеком, но лишь в антропологическом, а не в социальном смысле,— пишет Моррисон о своем герое, сравнивая его со Смоляным чулком из „Сказок дядюшки Римуса“ Дж. Харриса.— Некрещеный, неженатый, но и не разведенный, он не принадлежал к какой-нибудь церкви. У него не было ни дома, ни собственности; там, откуда он был родом, его разыскивали, но лишь по долгу службы, а не по велению сердца»¹⁰.

Пребывание Сынка в доме Стритов не могло не привести к острому конфликту, который обнажил резкую грань, по-прежнему разделяющую в расовом вопросе многих американцев. Демаркационная линия пролегла между слугами-неграми, к которым присоединился Сынок, и белыми господами, чья терпимость инисходительность оказались не беспределными. Благодушные Стрита, как выяснилось, имели свои границы. Первое же твердое слово, сказанное благодетельствованным им Сынком,— и недавний фаворит виделся ему уже смертельным врагом. Таким был бесславный конец эксперимента по стиранию расовых и социальных противоречий, предпринятого «либеральной Америкой» в идеальных, чуть ли не лабораторных условиях.

Пронизывая над белыми либералами, негритянская писательница вместе с тем хорошо осознавала и внутреннюю слабость современных отпрысков левацкой контркультуры, которая своим

мншурным блеском и мнимой революционностью смогла привлечь к себе одно время немалое число увлеченных поклонников. С начала 80-х годов, однако, как традиционный либерализм, так и анархический леворадикализм переживают особенно сложные времена. Сразу же после победы Р. Рейгана один из органов «старых левых», ежеквартальник «Партизан ревью», сокрушенно констатировал: «Настоящий момент выглядит... исключительно малообещающим для какой бы то ни было инициативы слева»¹¹. Не так давно в работе советских исследователей была подтверждена мысль о том, что «в последние годы либерализм (в США.— А. М.) вступил в пору серьезных трудностей идейного и организационного порядка»¹². Свидетельств в пользу подобных заключений накопилось за это время немало, причем в ряде случаев они приобретали особо подчеркнутую, едва ли не символическую форму.

Подавляющее большинство лидеров «новых левых» (и прежде всего экстремистского крыла движения) радикально пересмотрели былые убеждения еще в годы президентства Дж. Картера. Публично дезавуировал свои взгляды Э. Кливер, отказались от участия в общественной жизни Б. Спл и Ст. Кармайкл, а Дж. Рубин даже «пошел в услужение» к банкирам Уолл-стрита, поступив на работу в одну из маклерских контор, расположенных на знаменитой улице. Исключение в этом процессе «смены вех» составил разве что Э. Хоффман, опубликовавший в 1980 г. проникнутую прежним непримиримым духом автобиографию, предисловие к которой написал Н. Мейлер. Сам Мейлер, который не только сочувствовал контркультуре, но и в значительной степени подготовил ее морально-философское обоснование, впервые, однако, распростился в 80-е годы со своей давней ролью «впередсмотрящего» американской литературы. В творческом плане это нашло выражение в полном фиаско идейной концепции романа «Стоящие парни по мелочам не размениваются» (1984), а в общественном — в той довольно двусмысленной роли, которую писатель сыграл в известном «деле Эббота».

Личность Дж. Эббота и обстоятельства этой судьбы воспринимались Мейлером по явной аналогии с героем его только что законченного тогда документального романа «Песнь палача» (1979) Гэрри Гилмором, которого кое-кто в США склонен был считать «Раскольниковым Скалистых гор», бросающим вызов бесчеловечному обществу. В мошеннике-рецидивисте, осужденном на дополнительный срок за убийство своего собрата-заключенного, писатель увидел жертву американской пенитенциарной системы, а кроме того, способного литератора. Публикация книги «В чреве у зверя» (1981) помогла выходу Эббота из тюрьмы на поруки, после чего он сделался героем леволиберальных литературных кругов Нью-Йорка. Эббота, которого Мейлер взял к себе на службу в качестве секретаря, фотографировали, расспрашивали, приглашали на публичные обеды, ангажировали на новые литературные деяния. Развязка, однако, оказалась неожиданной:

спустя некоторое время он совершил очередное убийство в одном из нью-йоркских ресторанов, причем на этот раз на его пути оказался молодой актер, подрабатывающий в летние месяцы в качестве официанта.

При всем драматизме возникшего казуса он был прежде всего примечателен несостоятельностью идейной позиции Эббота и тех, кто его поддерживал. Провозглашая в своей книге приверженность «вольному», «несистематизированному» марксизму, Эббот ополчался против репрессивности «полицейского государства» и считал себя вправе использовать любые средства для эмоционального протеста. Эта основная идея полностью соответствовала давней, предвосхищавшей контркультуру концепции «хипстеризма», которую Н. Мейлер выдвинул в конце 50-х годов в эссе «Белый негр» и облек в беллетристическую форму в романе «Американская мечта» (1965). В дискуссии, возникшей после исчезновения Эббота, который вскоре был все-таки схвачен на другом конце Соединенных Штатов, Дж. К. Оутс объясняла психологическое состояние Мейлера и ряда его коллег проявлением «неизжитого комплекса либеральной вины», а прозаик Е. Косински резонно напоминал о том, что «быть преступником еще не означает знать всю правду о мире и о жизни». «Долгое время м-р Мейлер вынашивал и лелеял интеллектуальную теорию об оправданности насилия, для того чтобы в конце концов осознать, что практическое следование этим принципам может иметь ужасные последствия»¹³ — так в простоте душевной подвела черту под случившимся журналистка из «Нью-Йорк таймс» М. Какутани.

Дезинтеграция не только дела, но и духа «новых левых» и близко стоящих к ним либеральных идеологов была еще раз подчеркнута другим прискорбным инцидентом — убийством в марте 1980 года известного «опекуна» многих студенческих и антирасистских выступлений пятидесятилетнего А. Левенштайна одним из его питомцев. Но, даже абстрагируясь от подобных, не лишенных элемента случайности фактов, нельзя было не заметить тяги к «перемене декораций» даже у самых испытанных ветеранов либеральной мысли. Разочарованием в программных установках партии демократов была окрашена книга Т. Уайта «Америка в поисках себя» (1982), которая заключила серию его ярких описаний президентских кампаний. «Энергичной эпитафией левому движению в США» явилась, по всеобщему мнению, «интеллектуальная автобиография» редактора журнала «Диссент» И. Хау «На краю надежды» (1982), а многолетний соратник Хау в рядах «старых левых» У. Филлипс заявил примерно в те же дни в редактируемом им «Партизан ревью» буквально следующее: «Мы не боимся прослыть неоконсерваторами... Мы признаем, что они правы во многих вопросах, хотя мы и будем критиковать их по ряду культурно-идеологических аспектов»¹⁴.

Размывание «левого фланга» идейно-политического спектра США сопровождалось близкими явлениями в литературной обла-

сти. В романе Э. Л. Доктору «Гагачье озеро» (1980), например, прослеживались очевидные генетические связи с «пролетарской литературой» 30-х годов, да и само действие произведения было приурочено к «красному десятилетию». Но чувством, овладевавшим в финале книги как ее героем, «вольным странником» Джо, так и автором, была растерянность, которая в плане эстетическом выдавала себя обилием мифологизированных, «остраненных» построений. Более поздняя повесть Доктору, давшая название его прозаическому сборнику «Жизни поэтов» (1984), подтверждала движение мысли писателя в сторону принятия аполитичного, «вибрирующего» существования. В картинах нью-йоркского житья-бытья, обрисованных Доктору, не было, впрочем, той мертвящей пошлости, что вставала со страниц уже анализировавшихся книг Э. Битти и М. Гордон, но по сути наблюдения и известного мастера и молодых дебютанток сходились в одной плоскости.

«Мы слышим бесконечные призывы и иногда видим эпизодические проявления того, что газетчики успели окрестить неолиберализмом, но пока содержание этой платформы остается непроясненным. В основном она сводится к фразе: „Мы сделаем это не хуже...“ Сегодня демократы обещают, что они будут делать то же, что и Рейган, только более человечно»¹⁵ — в таких пелестных и вместе с тем не лишенных правоты выражениях характеризовала неоконсервативная пресса претензии объявивших себя «неолибералами» буржуазных идеологов. О «неолиберализме» и его идейных лидерах, сенаторах П. Тсонгесе, Г. Харте и других, о противоречивости социально-экономических постулатов этого течения писалось в США много — особенно в ходе предвыборной кампании 1984 года, когда Г. Харт пытался оспорить руководство партийной машиной демократов у считавшегося приверженцем «традиционного» либерализма У. Мондейла. Гораздо меньше внимания обращалось на эволюцию в годы президентства Р. Рейгана самих неоконсерваторов — на выделение из их числа тех, кто пополнял ряды «новых правых», или «твердолобых консерваторов», и, с другой стороны, на возникновение посреди идейно-политического ландшафта США тех, кого за неимением более подходящего слова нередко в первом приближении именуют «альтернативистами».

Существует точка зрения, что это понятие связано исключительно с положением в среде западной молодежи¹⁶, однако «альтернативизм» как крепнущая идеологическая тенденция в США 80-х годов характерен прежде всего для образованных слоев общества. Его специфика яснее всего видна на, так сказать, цивилизационном уровне, т. е. в сфере культурно-идеологических и морально-нравственных представлений. Суммируя многосоставные перечни, характеризующие то, «за» и «против» чего выступают альтернативисты, можно сказать, что их нынешние взгляды являют собой своего рода амальгаму элементов, почерпнутых как у «новых левых», так и в первую очередь у подверг-

шихся процессу «просвещения» неоконсерваторов. Общим знаменателем при этом служит концепция духовной и физической гармонии, отказа от полемических крайностей, поистине «чеховский» идеал свободного человека, предполагающий равновесие между правами личности и коллективистским началом.

Подобно «новым левым», альтернативисты выступают против эгоистического потребительства, против капиталистической ориентации на прибыли и стремления любой ценой добиться победы в битве жизни. Но так же, как и неоконсерваторы, они высоко ставят труд и экономическую самостоятельность, не без основания усматривая в них основу благополучия всякого общества. Осуждая вслед за Р. Рейганом такие приметы Соединенных Штатов 70-х годов, как бюрократизация государственного аппарата и иждивенчество целых групп населения, они призывают к решению многих социально-экономических проблем в местных рамках, фактически солидаризируясь с провозглашенной президентом доктриной «нового федерализма». Еще больше точек соприкосновения с сегодняшними «реформированными» неоконсерваторами альтернативисты усматривают в сфере повседневной этики. Семья, взаимопомощь, живое общение — все это находится в тесной связи, органически «перетекая» в более высокие, трансцендентные категории духовности, гуманизма, самореализации.

Обрисованные «альтернативные ценности» активно обозначили свое присутствие на умственных горизонтах Америки примерно к 1983 г., и уже тогда известным анахронизмом выглядели работы, отвечающие «традиционным» либеральным, консервативным и леворадикальным представлениям. Каждое из этих направлений американской мысли (с добавлением «новых правых» и неолибералов) продолжало, впрочем, напоминать о своем существовании, но уже скорее по инерции. Между тем новейшие веяния не прошли бесследно для Р. Рейгана и его окружения. С помощью лозунгов «нового патриотизма» и «духовного возрождения», а также благодаря тактическому лавированию по ключевым внешнеполитическим вопросам он, подобно гамельнскому крысолову, сумел обезоружить своих противников, что, в частности, сказалось на результатах президентских выборов в ноябре 1984 г.

При рассмотрении концепций «альтернативизма» в жестком логическом плане не составляет труда не только выявить длинную цепочку противоречий, но и поставить под сомнение его состоятельность в целом. Альтернативисты не просто обходят молчанием либо не дают убедительного ответа на многие острые социально-экономические вопросы в современных Соединенных Штатах. Сам склад их воззрений может быть при желании назван эклектичным, наивно-романтическим, утопическим, наконец, межеумочным. Но, как известно, далеко не все, рождаемое быстройтекущей практикой, тотчас же удаляется адекватных теоретических обобщений. Весомым подтверждением того, что подобные взгляды в США существуют, что они в конечном счете

вырастают из давних традиций американской демократии и что за последние десять лет им удалось глубоко проникнуть в недра «национального духа», служит целая «процессия» незаурядных литературных произведений. И у истоков этого течения находился роман Дж. Гарднера «Осенний свет», датированный еще 1976 годом.

Масштабность замысла писателя, стремившегося очертить в своей книге ведущие тенденции американской духовности, была отражена уже в композиции произведения. Собственно, «Осенний свет» — это не один, а сразу два романа, сведенных под общей обложкой. Главное, обрамляющее повествование рисовало традиционный фермерский уклад, уходящий своими корнями в глубь американского прошлого. Параллельно Гарднером была изложена другая, «вставная» история, демонстрировавшая Америку относительно недавнего происхождения — Америку душераздирающих визгов и наркотического угара, страну, стремительно несущуюся навстречу неведомой цели и прожигающую в иступлении моральное и духовное наследство, завещанное ей основателями нации.

Идейно-эстетический замысел «Осеннего света» был сосредоточен вокруг проблемы, неизменно привлекающей к себе внимание писателей реалистического склада. Речь идет о борьбе тенденциозного и органичного восприятия жизни, о столкновении всего надуманно-выморочного, ущербного и, с другой стороны, естественного, здорового. При этом философичность не лишала книгу Гарднера — точнее, ее основную часть — реалистической картинности. В духе героикомической эпопеи рассказывалось о ссоре пожилого фермера из штата Вермонт Джеймса Пейджа со своей старшей сестрой Салли и о том, что за этим последовало. Загнанная разъяренным братом в мезонин старого дома и запертая там на засов, Салли коротает время за чтением случайно подвернувшейся бульварной книжки под названием «Контрабандисты со Скалы пропащих душ», отрывки из которой и составляли текст «романа внутри романа».

Многое в этой «вставной» истории выглядело пародией на по-прежнему модное в США творчество модернистской школы «черных юмористов», нередко сочетающих подчеркнутую метафизичность проблематики своих книг с живописанием карнавальной «раскованности» и моральной безответственности. Писателю блестяще удалось воспроизвести столь распространенный как в «массовой», так и в авангардистской беллетристике колорит абсурдности всего происходящего. В сюжете «Контрабандистов» Гарднер использовал некоторые реминисценции из «Фауста» Гёте. Запутавшись в противоречиях своей жизни, «средний» американец Питер Вагнер (писатель сохранял имя гётевского персонажа) попадает в гротескный «подпольный» мир, раздираемый враждой двух шаяк торговцев наркотиками. Во главе одной из них стоит капитан Фист, своим обликом напоминающий доктора Фауста; во главе другой — вооруженный автоматом красавец негр Санта-

силла, этакий современный Мефистофель. Финальный акт соперничества разыгрывается на одинокой скале вблизи мексиканского побережья. Внезапное извержение подводного вулкана несет всеобщую гибель, и лишь Вагнеру и его верной спутнице Джейн удастся спастись среди обломков исчезающего в пучине острова благодаря своевременно подвернувшемуся «летающему блюдцу».

Сознание и бытие персонажей, населяющих своеобразное «ззеркалье» нашей эпохи, представляют собой, согласно Гарднеру, «ярко освещенный туннель, заполненный отвратительными бесформенными джунглями с притаившимися повсюду смертельными опасностями»¹⁷. Соответственно фрагменты «вздорной книжки» были буквально нафаршированы убийствами и изнасилованиями, сценами брутальности и помешательства. Несуразность происходящего и метафорическая усложненность «Контрабандистов» казались особенно нарочитыми по сравнению со спокойной прозрачной стилистикой основной части «Осеннего света». Эти главы романа — лучшее, что было создано ныне покойным художником в жанре социально-психологической реалистической прозы. С одной стороны, устойчивость жизненных пропорций и здравомыслящие, хотя и способные порой на опрометчивые поступки люди, с другой же — какой-то маскарадный, вывихнутый мир наркоманов и циников, убежденных в том, что любовь — иллюзия, вера — чистой воды глупость, а надежда — опиум для народа.

Постоянно чередуя два плана изображения, перемежая картины неспешного фермерского быта гротескно-преувеличенными страстями и выходками, писатель создал две принципиально противоположные философско-этические модели действительности. Сумбурной и судорожной вселенной, встававшей со страниц «вздорной книжки», он противопоставлял прочные формы человеческого общежития и моральные устои, противящиеся разлагающему воздействию гедонистической контркультуры. Фермеры у Гарднера кормятся плодами собственного труда и хорошо знают подлинную цену каждой крупицы счастья. Разителен контраст между сценами наркотической вакханалии на Скале потерянных душ и мирным весельем соседей, собравшихся на ночь глядя в просторном доме Джеймса Пейджа. Неприсязательное угощение, дуэт флейты и французского рожка, песни под любительский аккомпанемент, неторопливый разговор, объединяющий местные новости с темами большого общенационального значения, — такова, в обрисовке Гарднера, первичная клеточка здорового социального организма, зародыш интегрирующей силы демократического устройства.

Сделав выбор в пользу твердых и здоровых понятий, опирающихся на добрые традиции трудовой Америки, писатель хорошо понимал и всю сложность их последовательного приложения к реально существующей практике. В отличие от его некоторых предыдущих книг «Осенний свет» был лишен условных, пасторальных интонаций. Угроза, исходящая со стороны

контркультуры и стоявшей позади нее мелкобуржуазной псевдо-революционности, в конце концов не так уж и велика. «Это тягучая и невнятная история, полная бессмысленной иронии и нудных правоучений» — такую оценку Салли дает книжке, которая в течение нескольких дней помогала ей коротать время в своем убежище. Гораздо опаснее для американского будущего конфликта, идущие изнутри. Ссора между братом и сестрой Пейджами — это проекция действительных расхождений между жестко консервативным и последовательно демократическим подходами, между стародавним мужским «супрематизмом» и характерным для 70–80-х годов стремлением к женскому равноправию — расхождений в общефилософском плане, между негибким, но претендующим на абсолютную истину доктринерством и широкой гуманистической концепцией гармонического взаимодействия личности и общества.

Теоретическому осмыслению ростков нового мироощущения (в данном случае — того же «альтернативизма») поначалу нередко бывает свойственна расплывчатость — другое дело, когда эти веяния облекаются в образную плоть художественного произведения, воплощающего жизнь в обобщенных эстетизированных формах. Выразительным примером постоянного и пристального внимания к социально-психологической эволюции Соединенных Штатов является творчеством Дж. Апдайка. Его роман «Кролик разбогател» (1981) — без сомнения, крупнейшее явление в литературе США первой половины 80-х годов. В этой книге прозаик еще раз вывел на литературные подмостки центральный персонаж более ранних романов «Кролик, беги» (1960) и «Кролик возвращается» (1971). Образом нашего современника Гарри Энгстрема, по прозвищу Кролик, Апдайк попытался запечатлеть характерные черты того, кого в повседневном обиходе нередко и не вполне удачно именуют «простым американцем», «человеком с улицы». Говоря точнее, предметом изображения у писателя служила трудовая Америка, та самая социальная среда, которая, подчас удивительным образом сочетая здравомыслие и косность, идейную узость и жизненную энергию, определяет собой «массовое сознание» американской нации.

«Среднюю Америку», описанию которой Апдайк остается верен на протяжении всей своей литературной деятельности, никак нельзя назвать молчаливой. Собравшись у кого-нибудь в гостях за обеденным столом или расположившись в выходной день у кромки плавательного бассейна в городском клубе, друзья и знакомые Кролика с жаром обсуждают последние новости. Все они люди вполне материального склада, но в поле их зрения находится не только неустойчивая экономика и колеблющийся курс доллара. Разговоры ведутся также о религии и о политике — о неуступчивости нового папы римского Иоанна Павла II в вопросах об абортах и приобщении к священническому сану женщин, о том, что надо быть начеку по отношению к ядерным установкам, о президенте Джимми Картере, благие намерения которого

сочетаются с редкостным неумением проводить их в жизнь.

Когда наивные, а когда не до конца продуманные мысли этих мужчин и женщин, вовсе не претендующих на звание экспертов, но и вместе с тем не желающих быть в стороне от так или иначе формирующих их жизнь обстоятельств, дороги Апдайку как непосредственное, по его мнению, проявление демократии в действии. Отнюдь не превращаясь в социолога, чураясь необязательных псевдоученых слов, писатель проникает в глубь того окруженного в США полумистическим ореолом феномена, что именуется общественным мнением, и показывает первоисточники представлений, становящихся затем широко распространенными в самый момент их зарождения.

Собственно политические взгляды Кролика и его друзей отражают убеждения и предрассудки определенного социального класса, но наряду с ограниченностью своего персонажа американский писатель стремится подчеркнуть и правоту его жизненного инстинкта. Это то, что обычно зовется доброй волей, или — более возвышенно и абстрактно — гуманизмом, хотя последнее слово трудно найти в лексиконе Гарри Энгстрема. Герой Апдайка прочел мало книг и не приобрел привычки к вьедливому анализу. Вместо этого он просто любит — любит природу, хотя и не знает почти ни одного из названий деревьев и трав, любит людей таких же, как и он сам, — самых обыкновенных, с обозначившимися животами и задубелыми на солнце затылками. Как человек труда он ценит деньги и встает всякий раз в шесть утра, чтобы начать двенадцатичасовой рабочий день мелкого предпринимателя, но при этом не разбирается в политэкономии и вынужден жить под дамокловым мечом непостоянства капиталистической конъюнктуры.

Еще менее однозначен психологический портрет сына Кролика, недоучившегося студента Нельсона Энгстрема, имевший особое значение для понимания устремлений определенных слоев «молодой Америки», вступавшей в 80-е годы. Душа Нельсона отнюдь не «чистая доска», и в этом основное различие между ним и Энгстромом-старшим двадцатилетней давности, изображенным в романе «Кролик, беги», — персонажем, который был глух и слеп в вопросах морали, руководствуясь чаще всего чисто рефлексорными импульсами. Образование — пусть даже отрывочное и незавершенное — не прошло бесследно для Нельсона, оно внушило ему уважение к человеческой личности как таковой, будь это даже, к примеру, ожидающая от него ребенка недалекая и бесцветная Прю, на которой он считает своим долгом жениться. Поколение Кролика, каким он был в молодости, несло по воле волн, и его протест был драматичен и одновременно жалок своей безнадёжностью и безъязыкостью. Радикалы конца 60—70-х годов, запечатленные в романе «Кролик возвращается», напротив, отличались речистостью, но их антикапиталистическая риторика чаще всего повисала в воздухе, не получая разумного продолжения. Спустя еще десять лет отцы и дети в «средней Америке»

становятся — в лице Кролика и его сына — ближе друг к другу, чем когда-либо прежде.

«Послушай, Нельсон. Может быть, в моей жизни я не все делал как положено,— очень может быть. Но в самый худший грех я не впадал. Я не складывал крыльев и не начинал готовиться к смерти... Сдаваться — это против природы, надо, чтобы при всех обстоятельствах жизнь в тебе не замирала»¹⁸ — в такой не свойственной ему длинной речи Кролик-Энгстром впервые за все время знакомства с ним читателя дерзнул изложить свои общие взгляды. И к этой прокламации, опирающейся на убедительный конкретный пример, Нельсон не остается равнодушным. Вместе с отцом он отвергает трескучие лозунги и пустословие как в их псевдоинтеллектуальном, так и в нарочито простонародном вариантах. Оба они, пользуясь явной, но не назойливой поддержкой автора, стоят за укрепление основ, доказавших свою надежность среди бурунов послевоенной истории. В числе этих опор — модернизированная в свете прошумевшей в США в 60-е годы «революции нравов», но не утратившая своего значения семья, упорный и умелый труд в противоположность пустопорожним экспериментам и откровенному иждивенчеству и, наконец, созвучная идеалу материального изобилия и духовной щедрости концепция нестесненного развития личности, словно бы позаимствованная у визионеров прошлого и лишь к концу XX века получающая известные шансы на свое воплощение.

Определившее этический пафос романов Дж. Апдайка и Дж. Гарднера требование большей ответственности и серьезного отношения к гражданским обязанностям в наступающий на Земле «век сокращающихся возможностей» получило поддержку у целой когорты прозаиков более молодого поколения. Тут необходимо особо выделить три имени — Дж. Ирвинга, Э. Тайлер и негритянки Э. Уокер. Все они публиковались и в 70-е годы, но на рубеже нового десятилетия в творчестве каждого произошли симптоматичные изменения.

Завоевавший шумную известность романом «Мир глазами Гарпа» (1978), Ирвинг и в книге «Отель „Нью-Гэмпшир“» (1982) не избежал натуралистических и даже фрейдистских напластований. Рассказ о том, как многочисленное семейство Берри пыталось содержать пансион вначале в США, а затем в течение еще семи лет в столице Австрии, изобилует забавными, а порой и драматическими, нарочито заостренными ситуациями. Но, как подчеркивал сам автор, «Отель „Нью-Гэмпшир“» представляет собой не столько бытописательное повествование, сколько реалистическую притчу, персонажи которой одновременно и жизнеподобны и символичны. Только сказка, утверждает Ирвинг, в состоянии справиться со всем ужасом и со всей грязью жизни, и надо признать, что этой «грязи», шокирующих, свертхоткровенных житейских подробностей в романе предостаточно. Насилие в самых различных формах сопровождало семью Берри от первой до последней главы романа. Смерть бабушки от испуга, гибель матери

и младшего сына в авиакатастрофе, циничные рассуждения проституток с венской Кертнерштрассе, горделивое провозглашение террористами-леваками тезиса «цель оправдывает средства» — все это слагалось в книге в сплошной «кошмар современности», мерзость которого лишь подчеркивалась общей иронически-насмешливой интонацией. И вместе с тем в отличие от писателей апокалиптического или буржуазно-апологетического склада Ирвинг видел силы, способные противостоять центробежным тенденциям и защитить более здоровые нормы человеческого общежития.

В стремлении обрисовать характеры, для которых гуманистическая мораль предстает реальной нормой поведения, главным конструктивным фактором у Ирвинга выступало семейное, коллективное и едва ли не альтруистическое начало. Именно в лоне семьи Берри рождалась доктрина своего рода «фаталистического оптимизма», ставшая одной из отправных точек более поздних выступлений альтернативистов. «Несмотря на опасность быть в любой момент стертыми с лица земли, а быть может, именно вследствие этой угрозы мы не можем позволить себе быть удрученными и несчастными. То, как устроен мир, не должно служить основанием для безраздельного цинизма или инфантильного отчаяния»¹⁹ — в этих словах одного из персонажей книги была заключена важная нравственная идея, быстро обретавшая в литературе США права гражданства.

Как справедливо отмечал в связи с «Отеlem „Нью-Гэмпшир“» ветеран американской журналистики Б. Де Мотт, «под руководством рассказчика мы интуитивно приходим к выводу, что его произведение — не только о невыносимом, но и о свойственном всем нам инстинкте отталкиваться от невыносимого, оно говорит не только об изнаночной стороне жизни, о самом худшем в ней, но и о нашей способности справиться с этими бедами и несчастиями»²⁰. Рядом с книгой Ирвинга можно поставить некоторые работы Э. Тайлер, и в особенности роман «Обед в ресторане „Тоска по дому“» (1982). Непритязательная семейная история превращалась здесь в волнующее повествование об исполненных глубокого смысла явлениях повседневности, способных приоткрыть завесу над секретом человеческой жизни.

Наиболее сильные в идейном отношении части книги — это ее начало и финал, хронологически соотнесенные с рубежом 70—80-х годов. Главной героине Перл Талл в этих главах уже за восемьдесят. Она вспоминает прошедшее, перебирает с помощью младшего сына Эзры странички давнего дневника, размышляет о том, как сложились судьбы ее детей. Последняя сцена романа — поминальный обед в ресторане, который вот уже много лет содержит Эзра, — впервые собрала вместе семейство Таллов, включая их отца Бека, объявившегося после тридцатипятилетнего отсутствия. Без нарочитого дидактизма и чрезмерной сентиментальности писательница формулировала на этих страницах свое идейно-нравственное кредо. «Все, что у нас есть, это мы сами. Нам надо

держаться друг друга и помнить о нашем общем прошлом», — говорит Эзра, огорченный смертью матери и вместе с тем безмерно довольный тем, что ему наконец-то удалось осуществить свою мечту об общей встрече. «Семья — это не так уж много, но ведь только она является основной реальностью для человека»²¹, — присоединяется к своему сыну Бек Талл.

Содержание книги Тайлер не исчерпывалось, однако, лишь семейной темой. В многочисленных «просветах» между чисто «домашними» эпизодами у Тайлер (как, впрочем, и в романах Апдайка, Гарднера и Ирвинга) проглядывал устрашающий лик общества беспощадной конкуренции, ощущался бешеный ритм погони за «американской мечтой», слишком схожей с миражем в бесплодной пустыне. Критический реализм этих произведений строг и бескомпромиссен в показе центробежных, разрушительных сил, неотделимых от представления о современных Соединенных Штатах, но их творческая концепция по праву должна быть названа прежде всего одухотворенной, ибо в ее сердцевине заложена последовательная и органичная человечность.

Гуманистическая одухотворенность, возникающая на основе трезвого анализа типичных обстоятельств современной действительности — такова та идейно-эстетическая платформа, которую названные писатели-реалисты выдвигают в ответ на ретроградную дидактичность последовательных консерваторов и бесплодные умствования неолибералов. Верность этому воззрению ощутима и у Э. Уокер, ранний роман которой «Меридиэн» (1976) был выдержан в традиции бескомпромиссной «ангажированной литературы». Участие в движении за расовое равноправие — главный фактор в становлении характера студентки Меридиэн Хилл, происходящем на широком социальном фоне «бунтарских» 60-х годов. По контрасту следующее произведение Уокер никак не назовешь масштабным или агитационным. По большей части роман «Цвет багряный» (1982) представлял собой монолог в письмах, обращенных в неизвестность. Формально, правда, у них были адресаты, и главный — это бог, к которому чаще всего взывала малограмотная забитая негритянка из южного штата Джорджия.

Когда Селии было четырнадцать лет, она потеряла невинность, когда ей исполнилось двадцать, ее выдали замуж, добавив в приданое корову. Ее муж, вдовец-фермер с четырьмя детьми, к которому она не смогла обращаться по имени, предпочел бы Селии ее младшую сестру Нетти, считавшуюся и умней и красивее. Как-то после свадьбы Нетти заглянула к Селии и, ужаснувшись ее участи, сказала, что в их доме все равно, что в могиле. «Нет, в могиле все же лучше, — подумала Селия, — потому что там не нужно столько работать»²².

Для Селии нелегкая доля негритянки в условиях расистского Юга первых десятилетий XX века тяжела вдвойне, поскольку как женщина она страдает и от социального, и от домашнего гнета. Лишившись сбежавшей куда глаза глядят Нетти и своих малолетних сына и дочки, которых ей было приказано отдать на вос-

питание, Селия на какое-то время олицетворяет собой безропотное страдание: «Она боролась, она убежала из дому. Ну и какой от этого прок? Я не борюсь, я остаюсь на своем месте. Но я жива»²³. Однако проходят дни, и героиня романа постепенно становится настоящим добрым гением дома, которому без нее грозило бы запустение. Она выхаживает детей своего мужа, а когда старший обзаводится семьей, делает все, что в ее силах, чтобы сохранить в ней мир и порядок. Самоотречение Селии не знает предела. Ей хорошо известно, что ее муж увлечен певичкой по имени Шаг Эвери, и когда больная и поникшая Эвери появляется в их доме, Селия окружает ее чисто родственной заботой. И вот долгие годы служения ближним приносят первое вознаграждение. Выступая в местном кабаке выздоровевшая и помолодевшая Эвери посвящает одну из своих песен «миссис Селии», и этот неожиданный дар впервые пробуждает у считающей себя «последней ветошкой» негритянки чувство самоуважения, без которого человеку невозможно признать в себе человека.

Не следует думать, что в изобразительной палитре Уокер господствуют умиротворяющие, пастельные тона и что идейное звучание ее книги исчерпывалось проповедью долготерпения и всепрощения. Подлинному реализму почти всегда свойственна полифоничность, и смирению Селии противостоял неукротимый дух жены ее пасынка Софии, которая не останавливалась и перед открытым бунтом, чтобы защитить свое человеческое и женское достоинство. Понятно, что, когда дело доходит до рукопашной схватки с полицией, силы оказываются слишком неравными. Избитая до полусмерти, София получает по приговору белого судьи три года принудительных работ в тюремной прачечной, а затем она вынуждена поступить в услужение к своему же обидчику, мэру городка Милледжвилля. Но хотя ее молодость и прошла, натура Софии не сломлена, и в ее душе под пеплом обид и разочарований сохранились горячие уголья, которые еще могут вновь вспыхнуть ярким пламенем. Так черный цвет, символизирующий мрак жизни в негритянском гетто, прорезала багряная полоса, как отблеск далеких, но надвигающихся пожаров.

На одной из последних страниц книги возникал короткий диалог, где философская мысль автора заявляла о себе со всей возможной определенностью. «Мы должны жить, вопрошая,— говорит муж постаревшей Селии, к которому она возвратилась после продолжительной отлучки.— Должны интересоваться, задавать вопросы. А спрашивая о важном, о великом, мы учимся, почти случайно, малому, узнаем о том, что вблизи нас. Большие же вопросы так и остаются вопросами, и мы остаемся с тем знанием, которое было у нас с самого начала. Но чем больше я вопрошаю, тем больше я преисполняюсь любви к людям». «И они тоже начинают любить тебя в ответ»²⁴,— откликается Селия, вторя хотя и не всегда ею любимому, но оказавшемуся в поворотный момент близким ей человеку.

Сочетание мотивов стоического терпения и бунтарства образовывало у Уокера сложный идейный сплав, едва ли поддающийся однозначному истолкованию. «Цвет багряный» не был романом в духе примитивно понимаемой «тотальной» эмансипации. Характерно, что Селия хочет не просто наказать своих обидчиков, но и «выпрямить» их, связать в новое полотно разрозненные клочья своей прежней жизни. Несмотря на некоторую событийную сдвинутость в прошлое, звучание книги отчетливо соотносилось с нынешним психологическим климатом Соединенных Штатов. Писательница не изменила в ней радикальным взглядам, сложившимся у нее в пору работы над романом «Меридиэн». «Хотя мы и бедны,— говорила Уокер на одном из литературных собраний в Нью-Йорке, имея в виду прежде всего персонажей своих произведений,— страна принадлежит нам, и наш долг состоит в том, чтобы защитить ее от тех, кто угрожает ей ядерным уничтожением и чье благополучие оплачено нашим трудом»²⁵. Но вместе с тем содержание ее книги, удостоенной в США нескольких литературных премий, указывало на то, что самосознание демократической творческой интеллигенции не стоит на месте и соотнобразуется со сдвигами в умонастроениях достаточно широких слоев американского населения.

Отдельные фрагменты этого мировоззренческого дрейфа время от времени попадали в поле зрения профессиональных социологов, которые то, подобно супругам Бергерам, ратовали за укрепление «нуклеарной семьи» как «предпосылки любой модернизации»²⁶, то в лице выступившей против «искаженных представлений о демократии» Дж. Мэнсбридж²⁷ развивали мысль о допустимости сочетания честолюбивых устремлений и «межличностного сотрудничества». К середине 80-х годов даже самые тяжелые на подъем наблюдатели внутренних процессов в США были готовы признать, что знаком сегодняшнего, а быть может, и завтрашнего дня становится потребность в продолжении «собирания камней», в «консолидации духа», в сплочении в некую идейную общность тех ценностных устремлений, которые и в прошлом оплодотворяли высокие нравственные помыслы.

Нынешняя писательская молодежь «на голову выше своих предшественников в смысле литературной техники... Вопрос состоит в том, к чему эта техника будет приложена, какое серьезное содержание войдет в их книги»,— писал Дж. Гарднер на пороге нового десятилетия. Многие из тех, кого он имел в виду, пошли по стопам автора «Осеннего света», и тут можно назвать У. Макферсона («Вступая в поток», 1984), Дж. Э. Филиппс («Горькие мечты», 1984), Б. Э. Мэйсон («В глубине Америки», 1985). Социальный критицизм реалистического подхода не позволяет этим романистам «поствьетнамского поколения» игнорировать влияние в силу тех, кто остается во власти слепого классового эгоизма, невежества и закоренелых предрассудков, и вместе с тем в центре художественно-эмоционального мира их произведений по праву находится глубокая задушевная человечность.

Пытаясь предугадать дальнейшую эволюцию «американского духа», известный социолог и публицист Р. Хейлбронер высказал однажды предположение о благоприятной почве, создающейся в США для идей «радикального консерватизма», который не имеет ровно ничего общего с примитивной политической ретроградностью. «Речь идет об обращении вновь к проблемам изначальной человеческой сути, человеческой природы,— утверждал он,— речь идет о преодолении заблуждений ради возвышенных императивов мира и прогресса... Цель наших вопросов и сомнений — улучшить положение человека, обновить и освежить известные гуманистические идеалы»²⁸. Созвучная столь многому в демократической традиции мысль о бережном отношении к «нетленным ценностям», об извлечении из прошлого необходимых уроков получила за минувшие с тех пор годы широкую общественную поддержку. В ходе длительных идеологических сражений, далеко еще не завершенных, этот призыв овладевал умами многих американских литераторов и вышел, как можно ныне судить, на стремнину их идейных исканий.

¹ См., напр.: *Мельвиль А. Ю.* Идеология американского неоконсерватизма // США: экономика, политика, идеология. 1978. № 11; *Мельвиль А. Ю., Разлогов К. Э.* Контркультура и «новый» консерватизм. М., 1981; *Neo-conservatism: Its emergence in the USA and Europe*/Ed. by R. Kroes. Amsterdam, 1984.

² The New York times book rev. 1980. Aug. 10. P. 8.

³ *Pires Burton Gale.* Back to basics: The traditional movement that is sweeping Grass Roots. N. Y., 1982. P. 26.

⁴ *Santmeyer H. H.* ...And ladies of the club. N. Y., 1984. P. 26.

⁵ За рубежом. 1979. № 31. С. 7.

⁶ The New York times book rev. 1982. Sept. 26. P. 34.

⁷ *Cheever J.* On what a Paradise it seemes. N. Y., 1982. P. 87, 88.

⁸ *Morrison T.* Tar baby. N. Y., 1981. P. 54.

⁹ Ibid. P. 73.

¹⁰ Partisan rev. 1981. N 1. P. 56.

¹¹ Ibid. P. 266.

¹² *Баталов Э. Я., Михайлов Б. В.* Американский либерализм: поиски новых путей // США: экономика, политика, идеология. 1984. № 9. С. 14.

¹³ См.: The New York times book rev. 1981. Sept. 21. P. 36—38.

¹⁴ Partisan rev. 1982. N 3. P. 330—331.

¹⁵ Commentary. 1982. Sept. P. 38.

¹⁶ См.: *Худавердян В. П.* Современные альтернативные движения (молодежь Запада и «новый» иррационализм). М., 1986.

¹⁷ *Gardner J.* October light. N. Y., 1976. P. 178.

¹⁸ *Updike J.* Rabbit is rich. N. Y., 1981. P. 381.

¹⁹ *Irving J.* The hotel New Hampshire. N. Y., 1981.

²⁰ The Atlantic monthly. 1981. Oct. P. 104.

²¹ *Tyler A.* Dinner at the Homesick restaurant. N. Y., 1982. P. 298.

²² *Walker A.* The color purple. N. Y., 1982. P. 18.

²³ Ibid. P. 21.

²⁴ Ibid. P. 239.

²⁵ Publisher's weekly. 1983. May 13. P. 16.

²⁶ *Berger B., Berger P.* The war over the family. N. Y.: Doubleday, 1983. P. 7.

²⁷ *Mansbridge G.* Beyond adversary democracy. N. Y., 1981.

²⁸ The New York rev. of books. 1972. Oct. 6. P. 49.

Современная Америка в постмодернистском изображении

С некоторых пор модернизм стал вызывать к себе на Западе отношение довольно скептическое. Смолкли разговоры о модернистской «художественной революции», будто бы ознаменовавшей столь радикальный пересмотр ценностей, что впору заново писать историю искусства. На смену таким суждениям пришло нескрываемое разочарование и в эстетической доктрине модернизма, и в его творческих возможностях. Поначалу это выглядело неожиданно.

Разумеется, можно было все объяснить обстоятельствами сугубо литературными. Истощенность художественных принципов, которые утвердились в произведениях и манифестах создателей модернизма, долгое время накладывая свой отпечаток на весь литературный процесс, к 70-м годам чувствовалась достаточно ясно. Однако она ведь чувствовалась и десятилетием раньше, предопределив, в частности, возникновение неоавангардизма, как раз и представлявшего собой отказ от ряда положений «классической» модернистской эстетики, не представляя выхода за пределы модернистского творческого метода, — дело шло лишь о попытке его обновления и усовершенствования. Эта попытка не удалась, неоавангардизм быстро сошел со сцены, но свой след в истории модернизма он, несомненно, оставил — хотя бы как слишком очевидное указание кризисности всей этой художественной системы.

Стало быть, перемена отношения к ней, так явственно почувствовавшаяся примерно к середине 70-х годов, не могла определяться только ее собственной эволюцией и вообще эстетическим контекстом, рассматриваемым замкнуто, вне движений идейных и социальных. Тут должны были сказаться известные изменения, которые в 70-е годы претерпевала вся общественная атмосфера в буржуазных странах. Иными словами, должна была откликнуться новая идеологическая ситуация, складывавшаяся тогда на Западе и наиболее четко обозначившаяся в США после бесславного завершения войны против вьетнамского народа.

Чтобы убедиться в этом, обратимся к событию локальной и чисто литературной значимости, имевшему, однако, характер во многом показательный для процессов, которые нас здесь интересуют. Откроем декабрьский номер нью-йоркского журнала «Комментарии» за 1974 г. Он почти полностью занят материалами дискуссии «Культура и текущий момент»; среди ее участников — ряд видных американских культурологов и литературоведов,нискавших известность как раз в качестве самых твердых сторонников модернизма. Имена Л. Триллинга, Х. Крамера, Н. Подгореца в этом отношении говорят сами за себя.

«Комментари» — издание весьма реакционное. Его политическую позицию не назвать иначе, как ультраправой. В своем критическом разделе он много лет пытался дискредитировать демократические традиции американской литературы. Тем не менее интеллектуальный престиж журнала долго оставался высоким, а завоеван он был прежде всего той приверженностью ценностям модернистского искусства, которая неизменно отличала авторов «Комментари».

Однако в дискуссии, против ожиданий, возобладала совершенно иная точка зрения, и модернизм оказался под огнем критики. Все ее участники называли определяющим фактором состояния культуры в «текущий момент» ту переоценку идеалов леворадикального сознания, которая началась сразу после стремительного спада движения контестации, охватившего американское общество в 60-е годы. Оспаривать это наблюдение не приходилось, оно отвечало реальному положению вещей. Другой вопрос, какие отсюда делались выводы.

Основной спор развернулся в «Комментари» вокруг понятия «антагонистичная культура», в свое время предложенного Л. Триллингом для характеристики той художественной культуры, которая принципиально обособлена от главенствующих тенденций социального и эстетического сознания масс, т. е. устремлена к постижению неких универсальных истин о мире и человеке — вне зависимости от любого рода идеологических импликаций. С точки зрения Л. Триллинга, подобная «антагонистичность» является онтологическим свойством истинного искусства; наиболее рельефно она проступила в практике модернизма. Эта позиция предопределила крайне тенденциозное отношение Триллинга к реалистической литературе, которую он голословно называл конформистской и якобы неспособной всерьез коснуться не частных социальных проблем, но самих «условий существования», «удела человеческого».

Выдвинутая Триллингом идея вечной оппозиции искусства и общества, глубоко антиисторичная по сути, укоренилась в американской эстетике, придав вид аксиомы тем концепциям, которые строились на признании непреодолимого антагонизма между «высокой» и «массовой» культурой, между «авангардом» и «китчем». Ситуация 60-х годов, когда на авансцену выдвинулась контркультура с ее декларируемой «антагонистичностью» системе ценностей корпоративного общества, казалось, должна была сообщить таким идеям особую аргументированность.

Но к началу 70-х годов положение резко изменилось, и на страницах «Комментари» М. Новак, Х. Крамер, Н. Подгорец со всей определенностью выступили именно против концепции «антагонистичной культуры» в ее теоретическом содержании. На целом ряде примеров они доказывали, что радикальная несовместимость «авангарда» и «китча» все явственнее сменяется их взаимным общением. Это привело к инфильтрации элементов «массовой» культуры в систему модернистского художественного

мышления, становящегося, как выразился Подгорец, лишь свежей примесью в «культурном асфальте», который вырабатывает «индустрия досуга».

Почти все участники дискуссии в «Комментарии» констатировали размывание границ между современным модернизмом и «массовой» культурой, между «бунтующим» неоавангардом и вполне конформистской беллетристикой, обслуживающей духовные потребности обывателя.

«Существует нечто вроде массового потребителя новаторства в искусстве,— говорил в этой связи Н. Подгорец,— и, кроме того, появилось неслыханное множество людей, которые будто бы дорожат идеями и ценностями, прежде считавшимися неотъемлемым достоянием авангарда»¹. Касаясь той же проблемы в несколько ином ракурсе, М. Новак утверждал, что утратила свое творческое значение изначально свойственная модернизму страсть к художественному эксперименту. Она вылилась в «тиранию нового», испытываемую — как бедствие — всей американской культурой, слишком зависящей от коммерческих факторов и вынужденной непрерывно отыскивать неординарные средства воздействия на потенциального потребителя.

А Триллинг сетовал на «скверные времена», переживаемые модернистским искусством, констатируя, что «наступил век иронии, девальвации открытого нравственного искания, век, когда стираются грани между высоким и низким искусством»².

Вину за все эти тягостные явления возлагали на контркультуру, покончившую с концепциями элитарности искусства и открывшую дорогу поп-арту. Подгорец прямо говорил о «культурной контрреволюции» 60-х годов, «претендовавшей на то, что она является новым шагом в движении модернизма, но на деле представлявшей лишь новую фазу филистерства и культурного варварства». Существенными, однако, были не сами по себе оценки художественных итогов 60-х годов — нескрываясь пристрастные и односторонние. Существенным было признание, что модернизм на новейшей стадии развития утратил статус «антагонистичной культуры». Имплицитная связь модернизма и антибуржуазности перестала восприниматься как безусловная истина даже наиболее убежденными приверженцами модернистского искусства.

Материалы дискуссии в «Комментарии» — отнюдь не единичное подтверждение такого вывода. Характерна эволюция, проделанная в начале 70-х годов таким идейным вдохновителем «бунтарского» неоавангарда, как Г. Маркузе. В его работе «Контрреволюция и бунт» (1972) подвергнута критике выдвигавшаяся самим же Маркузе идея «десублимации» искусства, которое, жертвуя своей спецификой, должно стать лишь формой «новой чувственности», знаменующей торжество «нерепрессивности». Расценивая 70-е годы как время «контрреволюции», Г. Маркузе отказывается от собственных требований «ликвидировать художественную форму», признает поспешность своих же заверений, что искусство может и должно «стать компонентом револю-

ционной или предреволюционной практики». Превращение искусства в «форму реальности» теперь квалифицируется им как раз как утрата «разрушительной силы, заключенной в самой природе художественного творчества»³.

Не приходится сомневаться, что этот пересмотр позиции тоже вызван фактом поглощения «антагонистичной культуры» индустрией досуга. Эффект оказался неожиданным и тягостным для Маркузе, побудив его к критике собственной культурологической теории. В варианте этой теории, предложенной Маркузе 70-х годов, доминирует уже не «десублимация» искусства, а идея «метаполитичности» художественной формы: «Искусство может проявить свой радикальный потенциал только в качестве искусства, в своем метафизическом языке»⁴. Иными словами, делается попытка доказать, будто социальная значимость искусства не только не определяется характером его причастности к общественной и политической жизни, но, напротив, заключена лишь в «эстетическом измерении». Форма, эстетический язык — то, что прежде Маркузе требовал отбросить во имя растворения искусства в практике леворадикальной трансформации сознания, — теперь провозглашено им единственным и самодостаточным средством для той же цели. Чем более эзотеричен язык произведения, тем эффективнее, по Маркузе, производимое таким способом отрицание ложных догм, и поэзия Бодлера обладает более разрушительным потенциалом, чем «тезисная» драматургия Брехта.

Наглядная иллюстрация отхода от верований и представлений 60-х годов! Причем этот процесс принимает формы резкой самокритики — и у Маркузе, и у Подгореца в автобиографической книге «Разрыв» (1979). К моменту выхода этой книги Подгорец успел зарекомендовать себя как один из столпов неоконсерватизма, оправдывая не только систему ценностей американского образа жизни, но даже и такие позорные факты политической истории США, как агрессия во Вьетнаме. Странно и вспомнить, что в 60-е годы это был либерал, не чуждый «левого» брожения той поры. Оправдывая свой разрыв с радикально настроенной интеллигенцией, Подгорец подчас достаточно справедливо указывает на противоречия и слабости такого радикализма, однако в целом его критика «новых левых» глубоко тенденциозна. Действительная причина «разрыва» предопределена тем, что неоконсерватизм, означающий «признание благоденствующего общества, которое старые консерваторы отрицали хотя бы в теории»⁵, признан Подгорецом панацеей от всех бед, которые Америка пережила в годы обострения социального кризиса, вызванного войной во Вьетнаме и расовым неравенством. Теперь «апокалиптическое мироощущение» должно смениться «мирной работой, отвечающей нормам ныне функционирующей системы, которая должна действовать бесперебойно»⁶. Понятие «антагонистичной культуры», с такой точки зрения, вообще неправомерно по отношению к американской общественной и духовной ситуации последнего времени.

Такого рода отказ от принципа «антагонистичной культуры», равно как обоснованная Маркузе идея «эстетического измерения» в качестве единственной функции искусства, стали почвой, подготовившей постмодернизм. В 70-е годы постмодернизм становится реальным художественным явлением, существенным не только для понимания путей развития модернистской литературы, но и для анализа воздействия современной идеологической ситуации на искусство буржуазных стран.

При сравнительной своей новизне термин «постмодернизм» обладает определенной историей и требует пояснений, поскольку на практике он применяется к явлениям разного идейно-эстетического характера.

Впервые это понятие было предложено американским литературоведом И. Хассаном, автором известной работы «Растерзание Орфея: к литературе постмодернизма» (1971). Это исследование посвящено главным образом Г. Миллеру и С. Беккету — провозвестникам «литературы молчания» (или, пользуясь терминологией французского структурализма, — «нулевой степени письма»). По мысли И. Хассана, уже в раннем модернизме зарождается особая тенденция, чьи приверженцы отказываются рассматривать искусство как определенную информацию о мире: они создают даже не «монологическую», а «молчащую» художественную вселенную, где разыгрывается драма некоммуникабельности, осознанной в качестве закона современного бытия. Начатки «молчащей» вселенной Хассан обнаруживает в наследии Лотреамона и Жарри, прослеживая дальнейшую эволюцию эстетики, основывающейся на такого рода молчании, в творчестве Кафки, сюрреалистов, наконец, Г. Миллера как автора ряда экспериментальных произведений беспредметного, фактически бессодержательного характера.

«Литература молчания» и выступает у Хассана как постмодернизм, как «искусство пустоты, смерти, создающее свой язык недоговорки, двусмысленности, словесной игры», как образец «разрушения формы... до той степени, когда оказывается под сомнением сама идея формы, и это сомнение требует полностью переосмыслить систему художественных средств»⁷. Еще во времена взлета контркультуры И. Хассан предсказывал недолговечность этого явления, которое должно смениться постмодернизмом как определяющей линией развития современного модернистского искусства. Этот прогноз оказался точным, как точны и некоторые из намеченных И. Хассаном характеристик содержательной стороны постмодернистского творчества, в котором главенствует мотив «отчужденности от разумного, от общества, от истории, последовательный отказ от всех обязательств и связей с тем миром, что создан людьми, а как возможность — и вообще отказ от любой формы жизни в коллективе»⁸.

Однако теоретические построения И. Хассана лишены достаточного историзма, страдают явной упрощенностью истолкования творчества столь сложных художников, как, например, Кафка,

и столь противоречивых явлений, как сюрреализм. Главное же, в такой интерпретации постмодернизм лишается конкретности своих духовных и культурных истоков, представляя как некий вечный спутник модернистского искусства, а не как феномен, оформившийся на почве глубокого кризиса такого искусства и по-своему отразивший идейную ситуацию, сложившуюся на Западе, а особенно в США, в начале 70-х годов.

В действительности же постмодернизм возник на обломках неоавангардистской контркультуры и представляет собой критическое переосмысление наследства, которое она оставила. Сопоставление идейной ориентации и творческой практики контркультуры, с одной стороны, и постмодернизма — с другой, сразу позволяет увидеть, по меньшей мере, две специфические особенности нового направления. Во-первых, постмодернизм не является и сам себя не осознает «антагонистичной культурой». И во-вторых, ему присуще не стремление «раствориться» в жизни, а напротив, стремление в наивозможной степени дистанцироваться от действительности, что и вызывает подчеркнутую гипертрофию «эстетического измерения», как оно охарактеризовано в последних трудах Г. Маркузе, и преобладание всевозможных форм эзотерического художественного мышления.

Подобные особенности постмодернистской литературы, разумеется, исключают возможность отнесения ее к числу явлений неоавангардистского типа, которым неизменно присуще так или иначе выраженное «бунтарское» мировосприятие. Период неоавангардизма, начинающийся выступлениями поэтов-битников в середине 50-х годов, заканчивается к середине 70-х, когда можно с уверенностью говорить о банкротстве контркультуры, — во всяком случае, если рассматривать ее как «антагонистичную культуру». Разумеется, этот период не мог не наложить своего отпечатка как на развитие американского модернизма в целом, так и на эстетику и творческую практику постмодернизма, явившегося на смену неоавангардистским художественным движениям.

При всей критической направленности постмодернизма по отношению к контркультуре сохраняется и определенная преемственность между двумя этими хронологически близкими тенденциями в развитии модернистской культуры. Преемственность очевидна уже в том, что наиболее значительные представители американского постмодернизма 70-х годов — Дж. Барт, Д. Бартельм и С. Сонтаг — начинали свой творческий путь с более или менее отчетливо выраженных неоавангардистских устремлений к «бунту», затрагивающему и некоторые фундаментально важные установки модернистской эстетики. Барт и Бартельм принадлежали к школе «черного юмора», к которой их по-прежнему часто относят, хотя их творчество претерпело значительные изменения, а само существование «черного юмора» как определенного художественного направления в последнее десятилетие все чаще вызывает обоснованные сомнения. Сонтаг в роли культуролога, которому принадлежат такие манифесты леворадикального сознания

60-х годов, как сборники эссе «Против интерпретации» (1965) и «Стили радикальной воли» (1969), по праву считалась в то время одним из ведущих теоретиков контркультуры.

Эта предыстория постмодернистских писателей, сколь бы негативно сами они ее впоследствии ни оценивали, конечно, сказалась и на самом характере постмодернизма. В частности, именно идеи американского неовангарда 60-х годов предопределили то новое для модернистской литературы качество, которое выявилось в постмодернизме и было обозначено Бартом как «разрядка в отношениях с реалистической традицией».

Подробно этот тезис развит в статье Барта «Литература нового наполнения» (1980), представляющей собой один из наиболее интересных эстетических документов постмодернизма. Статья непосредственно перекликается с эссе Барта «Литература предела» (1967), послужившим декларацией принципов «черного юмора». Если «черный юмор» для Барта является формой полемики с идеями экзистенциализма, то постмодернизм определяется им как явление, «в отдельных своих чертах связанное с программой модернизма, в других же — представляющее собой реакцию против этой программы»⁹. Отнюдь не каждый художник, разделяющий положения господствующей «модернистской эстетики в западной литературе (а также музыке, живописи, скульптуре, архитектуре и т. п.) первой половины нашего века», может быть отнесен к постмодернизму: так, представителей «черного юмора» Барт исключает из числа постмодернистов. Согласно Барту, сущность модернизма обозначена «осознанными стремлениями его приверженцев дискредитировать буржуазный социальный порядок XIX столетия и характерное для него мироощущение... а также условности, отличающие буржуазный реализм»¹⁰.

В данном случае Барт повторяет распространенную в западном литературоведении идею «разрыва» между литературой XIX века, воспроизводившей объективную реальность, и литературой нашего столетия, обратившейся к конструированию особой художественной реальности — «реальности текста», как ее определяет структурализм, или же «мифологической реальности», как описывает ее, указывая на опыт Джойса, Барт. Согласно концепции «разрыва», модернизм, будто бы определяющий своеобразие искусства XX века, противопоставил описательности — мифологичность; «линейному» развертыванию повествования — «радикальный разлом» сюжета, времени, характера и всей причинно-следственной связи; объективному и рациональному построению картины — хаотичность, отражающую жизнь сознания, которое субъективно преломляет реальность, чем и оправдана любая художественная деформация. Пафос «эпистемологической насмешки» над обанкротившимися притязаниями общества и личности на рациональность исповедуемых ими норм — вот, по мнению Барта, истинное содержание модернистского искусства, которое вполне закономерно приходит к новой концепции содержания художественного творчества: «То, что прежде считалось „содержа-

нием", т. е. непосредственным свидетельством о действительности, заменено в модернизме исследованием языка в качестве средства литературы и писательской техники в качестве ее инструментария»¹¹.

До этой черты ход рассуждений Барта вполне обычен для приверженцев модернистской эстетики. Несостоятельность и самой концепции «разрыва», и жестких противопоставлений «новаторской» поэтики модернизма «консервативному» художественному мышлению реализма, будто бы существенно не меняющемуся со времен Бальзака и Диккенса, вряд ли требует пояснений, и на этом моменте мы не будем задерживаться. Существенно в статье Барта другое — попытка очертить контуры нового явления, для которого им и предложен термин «постмодернизм» (взамен «ирреализма», «фабуляции», «мегалитературы» и других терминов, посредством которых литературоведение на Западе стремится охарактеризовать тот же феномен).

Барт решительно не сглашается с И. Хассаном, видящим в постмодернизме лишь «высшую степень деструктивности и культурной анархии», лишь «литературу, во все большей степени поглощенную самой собой и говорящую все меньше и меньше о жизни в реальном мире»¹². На деле, по утверждению Барта, в постмодернизме важна как раз реакция против «экстремизма антирациональности, антиреалистичности и антибуржуазности», отличавших контркультуру, как и модернизм 50–60-х годов. Разумеется, речь идет не об отрицании модернизма как такового и не о попытках «вернуться к бюргерскому реализму прошлого века». Возвращение невозможно, но в современных условиях, по мысли Барта, невозможно и повторение прежней ситуации резкого антагонизма двух художественных систем. «Постмодернизм — это синтез того, что можно определить как домодернистский и модернистский способы изображения, это преодоление их антитезы»¹³.

Для чего же потребовалось в наше время объединять два эти «способа изображения»? На этот вопрос Барт отвечает с полной ясностью: потребность эта возникла после того, как выяснилось, что, с одной стороны, «ценности, созданные модернизмом, превращаются в разменную монету», а с другой — что «поздне-модернистское творчество — например, проза Беккета — эзотерично и бессодержательно в такой степени, когда уже не приходится говорить о каком бы то ни было контакте между художником и аудиторией: перед нами лишь «тексты из ничего».

В самой направленности размышлений Барта над судьбами «позднего» модернизма нельзя не почувствовать осмысления уроков контркультуры, как раз и обнажившей как коммерциализацию модернистских ценностей, так и антитворческий, стерильный характер «позднемодернистского» искусства, против которого был направлен бунт неоавангарда. Разрушительные последствия этого бунта предопределили стремление отмежеваться от наследия, оставленного контркультурой. Однако плачевные итоги нео-

авангардистского экспериментаторства не могли заслонить факта стерильности «позднемодернистского» искусства. На такой почве возникает охарактеризованная Бартом поэтика постмодернизма, который «поднимается над раздорами между реализмом и ирреализмом, голой „содержательностью“ и формальной изощренностью, ангажированным и чистым искусством, литературой упрощенной, общедоступной и литературой эзотерической»¹⁴.

Используемые Бартом термины («бюргерский реализм», «позднемодернистское творчество» и т. п.) с очевидностью неточны, а его утверждения насчет устарелости реалистической классики столь же очевидно предвзяты. Тем не менее в статье Барта в целом достаточно аргументированно выявлены те черты модернистского метода, которые обозначились лишь на современном этапе развития модернизма (приблизительно с середины 70-х годов) и знаменуют собой определенное новое эстетическое качество.

Художественная практика постмодернистов подтвердила, что следует говорить о новом направлении, по-своему откликнувшемся на современную идеологическую ситуацию в США. Речь идет о романе Д. Бартельма «Мертвый Отец», о «Письмах» Д. Барта и сборнике новелл С. Сонтаг «Я и т. д.».

Названные произведения представляют особый интерес и в том отношении, что все они созданы писателями, отдавшими дань неоавангарду; новые, постмодернистские черты их творчества выступают особенно ясно при сравнении книг конца 70-х годов с созданным ими прежде. Такое сравнение сразу же убеждает в ошибочности предсказаний эволюции неоавангардистской литературы, которые часто делались в 60-е годы и сводились к тезису о «поставангарде», или же «оппозиции литературе», выражающейся в создании «текстового романа» (термин Ж. Тибодо), «не воспроизводящего ни образ мира, ни процесс истории, ни духовную жизнь личности». Напротив, постмодернизм избрал для себя не «оппозицию литературе», а имитацию жанров и стилей, имеющих давнюю историю, которая начинается задолго до появления модернизма. Эта имитация носит, конечно, характер художественного приема, за которым скрывается содержание, далекое от реалистического обобщения действительности. Тем не менее прием не является сугубо формальным. Он воздействует не только на организацию повествования, но и в известной степени определяет сам создаваемый художником образ мира, который невозможно истолковать исходя только из категорий отчуждения, абсурда, хаоса, типичных для искусства модернизма.

Примечательны в этом отношении «Письма» (1979) Барта. Это, по первому впечатлению, обычный для Барта роман-пародия, в духе «черного юмора», опровергающий миф о рациональности порядка вещей в современном мире. На страницах книги читатель встретится с рядом персонажей прежних произведений Барта. Все эти герои сочиняют пространственные послания неким анонимным адресатам (а один из них — самому себе); автор, выступающий

на правах действующего лица, переписывается со своими персонажами, увлеченно отдаваясь придуманной ими странной игре. Понятие игры становится метафорой, обладающей и философским смыслом: отрицается какая бы то ни было серьезность разыгрывающихся в жизни событий. действительность предстает своего рода бесконечным «скверным анекдотом», фарсом, вязью сугубо субъективных «ассоциаций», которые Барт противопоставляет «конкретным значениям», т. е. некоей объединяющей идее, способной придать смысл калейдоскопу бессвязных эпизодов.

Характер мировосприятия, отразившегося в «Письмах», существенно не изменился по сравнению с более ранними книгами Барта. Читатель должен вынести из романа ощущение полной изолированности одного человеческого существования от другого. Причастность большинства персонажей к главному сюжетному событию, связанному со студенческими беспорядками летом 1969 г. в Мэриленде, отнюдь не создает единства их духовных биографий. Да и само событие, осмысленное пародийно и показанное во множестве «ассоциаций», элиминирующих «конкретное значение», утрачивает свою реальность, хотя Барт позаботился о достоверности подробностей и даже ввел в повествование документальный материал в виде газетной хроники того бурного времени.

Бесконечно изменчивые субъективные варианты и истолкования реальности, которыми заполняются страницы объемистого романа Барта, в конечном итоге совершенно вытесняют саму реальность, как это вообще свойственно модернистскому произведению. Роман, как будто бы обращенный к актуальным проблемам действительности, на поверку предстает произведением не о действительности, а о литературе и ее способности или неспособности запечатлеть реальную жизнь, отыскав в ее сумятице некую доминанту, некий смысл.

Важнейшее значение приобретает воплощаемая в повествовании Барта мысль о тотальной «несерьезности» исторического и духовного опыта нашей эпохи, как и о бессвязности, хаотичности этого опыта. Сами персонажи с их посланиями «в пустоту» выглядят чистыми фикциями, рожденными авторским воображением и не наделенными никакой индивидуальностью. Создаваемый одним из них — безумным кибернетиком Бреем — роман «Числа», где те же события, о которых пишет Барт, зафиксированы при помощи ЭВМ, увенчивает собой пародийную линию «Писем». Единственный новый по сравнению с более ранними книгами Барта персонаж — мадам Питт, литературная дама, в юности знававшая Гессе, Хаксли и Джойса, — в своих посланиях пытается осмыслить студенческую «революцию» при помощи тех категорий (миф, понятия древнеиндийской веданты и т. п.), которые имели особую важность для всех этих художников; абсурдность, увенчивающая подобные старания, воспринимается как еще один элемент пародирования, на сей раз затрагивающего и модернистскую «классику».

И тем не менее новое качество, обозначившееся в «Письмах», выступает явственно, если сопоставить этот роман и с «Химерой» (1972), и с «Козлоюношей Джаилс» (1967), и с другими произведениями Барта неомодернистской поры. Это новое качество определяется стремлением, не ограничиваясь пародией, замешанной на «веселом нигилизме», внести известную упорядоченность в поток «ассоциаций», в тот запутанный мир, который создан письмами-монологами персонажей. Для Барта не остались чистой теорией слова о необходимости преодолеть «раздор с реализмом», так как древо модернистской прозы зачахнет без прививки такого опыта. И для прививки, производимой в «Письмах», Барт осознанно взял реализм в том его рудиментарном качестве, которое можно наблюдать у писателей раннего Просвещения — в данном случае у Ричардсона, творца реалистического эпистолярного романа.

«Письма» представляют собой гонкую стилизацию повествования «Клариссы». Такое художественное решение тем любопытнее, что тема Барта — это охваченная духовным и нравственным разбродом Америка конца 60-х годов, так что материал, кажется, менее всего согласуется с принципом изображения. Однако форма не безразлична по отношению к содержанию; перенимая у Ричардсона особенности построения письма и повествования в переписке, Барт хотел бы перенять и гармоничность, упорядоченность, высокую безыскусность ричардсоновского образа мира.

Из эстетики реализма он хотел бы почерпнуть и ввести в «ирреализм» то, что изначально составляет неотъемлемое свойство реалистического видения — цельность, завершенность, пластичность картины жизни. Сама ткань рассказа должна послужить примером известного преодоления разорванности и алогизма, ставших нормой бытия современного буржуазного общества и механически воспроизводимых в модернистском произведении, в самой его структуре. Подобное преодоление и составляет важнейшую цель постмодернизма.

Разумеется, эта цель не может быть достигнута, пока не изменился характер взглядов и убеждений приверженцев модернистского метода. Но сам факт, что обращение к ценностям, созданным реализмом, уже и ими осознается как творческая необходимость, красноречиво свидетельствует о сегодняшнем состоянии модернистской художественной традиции. В «Письмах» Барт старался сохранить классические пропорции эпистолярной прозы XVIII столетия, и нельзя не отдать должного мастерству, которого потребовала такая работа. Но стиль неспособен сам по себе сделаться содержанием: через стройные ричардсоновские пропорции в «Письмах» пробивается хорошо знакомое читателям Барта восприятие действительности как фарса и гротеска, как царства относительности, не допускающей никаких безусловных истин, кроме той, что дегуманизация и отчужденность представляют непреложные законы бытия.

Если иметь в виду лишь конечный художественный результат, «Письма», бесспорно, не знаменуют собой перелома в творческой эволюции их автора. Однако намечающиеся новые черты искусства Барта выступают на страницах этого романа с определенностью, и есть основания говорить не об индивидуальном случае, а об общей тенденции, выявившейся в развитии американского модернизма к концу минувшего десятилетия. Быть может, лучшим подтверждением такого вывода является творчество Сьюзен Сонтаг конца 70-х годов.

Метаморфозы, которые претерпели в 70-е годы взгляды Сонтаг и ее литературная практика, не могут не обратить на себя внимания. В самом деле, десятилетием раньше Сонтаг занимала экстремистскую позицию в леворадикальной американской культурологии, а ее выступления не без оснований рассматривались как манифесты эстетики, насаждавшей неоавангардом того времени. Сонтаг принадлежит концепция «антиинтерпретирующего» искусства, которое должно преодолеть любые элементы интеллектуализма, «дидактики», «фаустианства», морализирования, отдавшись стихии «новой чувственности» и отказываясь от гносеологических функций, чтобы стать «вещью в мире», непосредственным «опытом», каким является, например, хэппенинг. Сформулированная в 1966 г. в виде броского лозунга «Нам нужна эротика искусства», эта концепция выражала наиболее деструктивные тенденции контркультуры, увенчиваемой, по мысли Сонтаг, полной ликвидацией «ограничений», которыми связывает искусство интеллект, и превращением художественной деятельности в известного рода терапию сознания, когда произведение оказывается «всецело аполитичным и недидактичным или же инфрадидактичным».

В этих славословиях «спонтанному» творчеству, вырвавшемуся из сетей, которыми его опутал «насилюющий искусство интеллект», без труда улавливается умонастроение бунтующей молодежи 60-х годов и различимы как сильные, так и негативные, даже опасные стороны всего леворадикального движения и контркультуры. Когда движение резко пошло на спад, Сонтаг надолго замолчала а ее книги, вышедшие после этого длительного перерыва, — сборник новелл «Я и т. д.» (1978) и сборник эссе «Под знаком Сатурна» (1980) — показали всю значительность перемен, которые произошли на протяжении 70-х годов с былыми лидерами американского неоавангарда.

Сонтаг подвергла критическому осмыслению опыт контркультуры, признав глубоко ошибочной веру, будто «возможна революция в культуре, не сопряженная с политическими изменениями»: в таком случае итогом неизменно становится «теология культуры», т. е. признание ее самоценности, порождающей элитаризм¹⁵. В устах Сонтаг, проповедовавшей «эотику» взамен пагубной «дидактики» искусства, такое утверждение особенно знаменательно. Да и весь сборник «Под знаком Сатурна» говорит о пересмотре прежних позиций автора. Это подчеркнуто самим

заглавием книги: период обращения Сатурна без малого тридцать лет, это самая «медленная» планета Солнечной системы — и с такой же микроскопической скоростью, не поддаваясь «революциям» левацкого толка, меняются критерии суждений, сознание, культура.

Правда, этот пересмотр позиций фактически ничего не изменил в тех оценках состояния и перспектив модернистского искусства, которые можно было найти уже в таких книгах Сонтаг, как «Против интерпретации» (1966). Сутью модернизма Сонтаг считает стремление обособить искусство от действительности, а это приводит к выхолащиванию самого искусства. Как и Н. Подгорец, а с другой стороны Дж. Барт, Сонтаг подвергает сомнению концепцию полярной размежеванности авангарда и китча, прямо утверждая, что на сегодняшней стадии развития «модернизм вполне совместим с мирочувствованием развитого потребительского общества»¹⁶.

Но, обрушиваясь на элитаризм, который видится ей коренным изъяном модернистского творчества, Сонтаг безоговорочно принимает «осознанный агностицизм относительно реальности» как предпосылку подлинно современной художественной культуры. Иначе говоря, ее критика модернизма вовсе не затрагивает философских и духовных первооснов этого искусства. Под пером Сонтаг вновь возникает мысль, звучавшая еще в ранних манифестах модернизма и сводящаяся к тому, что нет творчества без заранее установленной «дисгармонии между творческим „я“ и людским сообществом», и повторяются обычные для модернистской эстетики идеи, будто нецелостность, хаотичность действительности буржуазного общества не может не предопределить и нецелостности, хаотичности художественного произведения, свидетельствующего о такой действительности.

Повторяя раз за разом, что у модернизма нет оснований претендовать на роль «антагонистичной культуры» и что он переживает состояние творческого тупика, Сонтаг тем не менее остается точно так же, как и Барт, последователем модернизма, хотя и осознавшим его недостаточность и пытающимся — в духе постмодернистских экспериментов — восполнить эту эстетическую ущербность заимствованиями из опыта реализма. Правда, эти попытки у Сонтаг намного шаблоннее, чем у Барта; в своих беллетристических опытах, неизменно остающихся только иллюстрациями собственных литературных теорий, Сонтаг стремится воссоздать процесс омертвления связей между людьми и механистичности повседневной жизни, следуя не столько реалистическому, сколько натуралистическому принципу точности, фактографизма описания.

Эти описания часто созвучны опытам французских новых романистов, устами А. Роб-Грийе провозгласивших, что дело писателя — воссоздавать «объект», не отыскивая в нем глубинных значений, избегая «метафизики» экзистенциалистского характера и отказавшись от роли демиурга, поскольку она якобы неисполни-

ма. Но новеллы Сонтаг из книги «Я и т. д.» обладают специфически американскими чертами, обнаруживающимися в стремлении автора избежать обширных экскурсов в подсознание и детальной регистрации интеллектуальных процессов, занимающих создателей «нового романа». Для Сонтаг характернее другие творческие побуждения. Она воссоздает «объект» в его совершенно независимом, очищенном от всяких связей существовании. Настойчиво подчеркиваемая недифференцированность таких «объектов» в описаниях Сонтаг должна едва ли не зеркально воспроизвести бессвязность действительности, какой она предстает в сознании человека современного «массового общества».

Постмодернистские особенности такой прозы обнаруживаются при сравнении ее с романами Сонтаг 60-х годов «Благодетель» (1963) и «Набор смерти» (1969). При всех яростных нападках Сонтаг на «дидактику», которой грешил, по ее мнению, и модернизм, эти романы представляли собой вполне традиционную (и более чем заурядную) модернистскую беллетристику, изобилующую отзвуками фрейдизма, мотивами эротической одержимости, духовной патологии и т. п. В новеллах 70-х годов Сонтаг отказалась от этих банальных аксессуаров модернистского повествования в его американской разновидности. Эти новеллы фактологичны, строго объективизированы по характеру повествования и проникнуты «опустошительной иронией», которая призвана главным образом осуществить принцип Сонтаг, считающей, что «задача современного писателя — не создавать, а разрушать мелочные самообманы, пустые фикции и успокоительные иллюзии насчет всевластия гуманности»¹⁷. Подчас ирония Сонтаг оказывается эффективной, но это лишь исключение из правила. А в целом ее проза 70-х годов создает типичный для модернизма схематический образ действительности, мистифицирующий ее реальные конфликты или придающий им ложную универсальность.

Идея «радикальной объективности», которой надлежит выявить изначальные свойства характеризуемого предмета — те его особенности, которые только искажаются интеллектуальной «интерпретацией», приводящей к сознательной или неосознанной «неточности», — имеет большую историю в литературе американского модернизма. Она восходит еще к эстетике Паунда, предугававшего пути, по которым в дальнейшем шло развитие объективизма и других модернистских течений. Ту же самую мысль высказывала еще в 60-х годах и сама Сонтаг. Однако смысл «радикальной объективности» в понимании постмодернистов несколько иной, чем тот, который это понятие имело для более ранних модернистских и неоавангардистских школ.

Вплоть до 70-х годов «радикальная объективность» выступала прежде всего в качестве одного из имманентных свойств художественного мышления, создающего барьер между искусством и действительностью. С помощью этой категории обосновывалась концепция полной автономии произведения, представляющего собой мир, живущий по совершенно самостоятельным законам,

которые не подвержены никакой корректировке реальностью. Так обстояло дело даже в эстетике поп-арта.

Постмодернизм уже не питает иллюзий относительно независимости художественного мира от окружающей реальности, как и относительно «антагонистичности» модернистской культуры и «массового» производства культурной продукции в буржуазном обществе. У постмодернистов «радикальная объективность», выражающаяся в имитации форм реалистического письма или в тяготении к бесстрастному фактографизму, является и способом установить контакт с действительностью вместо того, чтобы, подобно предшественникам, настаивать на полной изоляции художественного акта от реального бытия. А с другой стороны, «радикальная объективность» заключает в себе более или менее ясно выраженный элемент полемики с предшественниками, прежде всего — с элитаристскими побуждениями, свойственными модернизму уже на самой ранней стадии развития.

Эти новые оттенки понятия «радикальной объективности» наиболее четко выступили в творчестве Дональда Бартельма, пожалуй, самого значительного писателя, которого выдвинул американский постмодернизм. Дебютировавший в 1964 г. Бартельм поначалу примыкал к «черным юмористам», но уже сборник опытов в «рационализированном стиле» (определение принадлежит самому автору) «Городская жизнь» (1968) продемонстрировал новые черты повествования и может быть расценен как первое постмодернистское произведение в литературе США.

Здесь ощутимо влияние дадаизма, которое Бартельм не раз признавал. Коллажи граничащих с абсурдом, но — на уровне «микроструктуры эпизода» — вполне логичных, «рационализированных» зарисовок будничной жизни потребительского общества побудили первых же рецензентов этой книги искать аналогии в наследии А. Бретона и Ф. Супо, как и в ранних стихотворениях Э. Э. Каммингса. Действительно, такие сопоставления справедливы в той мере, в какой Бартельм может быть отнесен к неоавангарду. Впрочем, уже и в «Городской жизни» неоавангардистское экспериментаторство не занимало важнейшего места.

Бартельм, производя чуть ли не механическую работу классификации и формализованного описания разнообразных феноменов действительности, конечно, высмеивал ее тотальный рационализм, приводящий к абсурду. Но главной его целью оставалась «радикальная объективность», истолкованная в постмодернистском духе. Заглавие программного для него рассказа «Критика повседневной жизни» не может быть понято буквально: перед нами скорее не то непримиримое отрицание, которым вдохновлялся неоавангард, а попытка свидетельства о нормах жизни «цивилизации потребления», предполагающая если не аналитичность обобщений, то, во всяком случае, достоверность описаний, как ни гротескна создающаяся картина в целом.

И в «Городской жизни», и в последующих сборниках Бартельма вполне закономерно преобладает, по характеристике самого авто-

ра, поэтика «фрагмента, единственной формы, которой я доверяю». Как для каждого модернистского художника, реальность для Бартельма непреодолимо хаотична — фрагмент, замещающий собою целостный образ бытия, призван передать эту коренную особенность изображаемого мира. Но Бартельма (как и Барта в 70-е годы) не покидали сомнения в том, что подобное механистическое воспроизведение хаоса бытия, сколь бы формально изобретательным оно ни было, является самодостаточным для современного художника. Как и Барт в «Письмах», он стремится восполнить свойственную модернизму нецелостность видения и художественной структуры путем «радикальной объективности» описания, которое в конечном счете ликвидирует различие между воображаемым и реальным.

Понятно, что при такой творческой установке возможно говорить только о механическом копировании реальности, воспринятой как царство абсурда. Парадоксальным образом верность действительности — основополагающий принцип реалистического искусства — оказывается в постмодернизме оправданием для сугубо схематичного изображения, в котором мир предстает только как дезинтегрированная реальность, лишённая смысла и значения.

В творчестве Бартельма наглядно прослеживается постепенный отход от свойственной модернизму переусложненности художественного языка и стремление к тому минимуму содержательности, который устами таких структуралистских теоретиков, как Ж. Рикарду или Ж. Женнет, провозглашен подлинно современным эстетическим «кодом». Подобно произведениям А. Роб-Грийе 70-х годов («Типология города-признака», «Строительство замка» и др.), проза Бартельма представляет собой причудливый симбиоз как будто взаимоисключающих тенденций. С одной стороны, эти произведения доводят до абсолюта идею «проблематичности» описываемых событий, которые не должны поддаваться логическому истолкованию и всегда предполагают множество вариантов восприятия и оценки, что и приводит к предельной «затемненности» смысла. С другой стороны, за этой «затемненностью» несложно обнаружить черты художественной структуры таких традиционных для «массовой беллетристики» жанров, как, например, полицейский роман, «роман ужасов» и т. п.

Конгломерат столь разнородных элементов повествования при всей своей эклектичности не является, однако, субъективным произволом автора. Если в прозе Бартельма находит отклик призыв структуралистов создавать текст, являющийся «кодом без сообщения», то столь же очевидна в произведениях этого писателя попытка органично воспроизвести реальность жизненного опыта, который в модернистском восприятии отмечен предельной элементарностью, засильем самых примитивных инстинктов, самых утилитарных интересов. Заимствования из сферы «массовой беллетристики», как и «рационализированный стиль» Бартельма, оказывающийся чисто натуралистическим копированием окружающего абсурда, — это не уступки требованиям книжного рын-

ка. Это поиск синтеза модернистской «надреальной», чужающейся конкретных «значений» поэтики, которая не отражает и не воссоздает действительность, и поэтики реализма, узко, догматически понятого как зеркально точное воспроизведение жизни в ее будничном облике.

Из этой посылки, согласно которой даже крайняя художественная деформация должна получить обоснование в непосредственно запечатленных фрагментах действительной жизни современного буржуазного общества, Бартельм исходил, работая над романом «Мертвый Отец» (1975). Как и многие рассказы Бартельма, это двухплановое произведение. Персонажи действуют в строгом соответствии со своими жизненными представлениями и этическими нормами, сюжет развивается последовательно, психологические коллизии находят вполне логическое разрешение. Однако само исходное событие, сама ситуация — гротескны, алогичны и совершенно нелепы. Суть художественного эффекта в том, что персонажи не замечают этой абсурдности, упорно руководствуясь стремлением к рациональности на чисто житейском уровне.

Возникает ситуация, создающая богатые возможности для пародирования. В рассказах Бартельма пародируются штампы мышления «среднего» гражданина потребительского общества. В романе пародия охватывает уже и некоторые фундаментально важные понятия, из которых исходит модернистское творчество, — в частности концепции Фрейда и Ницше, не без причины восприимчивые Бартельмом как составная часть современной «массовой» культуры, которая интегрировала в себя и элементы «высокого» модернизма. Критика определяла жанр «Мертвого Отца» как «комедию отцеубийства» и писала в связи с этим произведением о «тотальной пародийности» искусства Бартельма, сугубо негативно рассматривающего как возможности и перспективы буржуазной цивилизации, так и возможности культуры, созданной этой цивилизацией, включая и модернистскую культуру. Для ряда американских критиков творчество Бартельма — это пример едва ли не абсолютного нигилизма, который овладел сознанием бывших неоавангардистских бунтарей после краха контркультуры и побуждает их теперь создавать абсурдные дадаистские коллажи, дискредитирующие самую идею произведения, обладающего художественной завершенностью и известной содержательностью.

Такие интерпретации романа Бартельма, однако, остаются поверхностными. И в самом деле, описываемая здесь история ритуального потребления Мертвого Отца (одушевленной гигантской статуи, долгие годы терроризировавшей жителей некоего средне-статистического американского города, пока те не взбунтовались против безликого и ложного Авторитета) при всей гротескности фабульного плана обладает довольно прозрачным притчевым значением и, разумеется, включает в себе содержание, без особого труда поддающееся расшифровке. Пародируя идею смерти бога,

как и фрейдовские концепции, изложенные в эссе «Достоевский и отцеубийство» и оказавшие огромное влияние на модернистскую литературу, Бартельм одновременно создает травестийный вариант конфликта поколений, принявшего столь острый характер в США 60-х годов. Собственно, пародированию подвергнута и вся система ценностей «массового общества», чья духовная жизнь находит для себя точный аналог в символической фигуре Мертвого Отца, автоматизированной согласно новейшим техническим рекомендациям для того, чтобы данный аппарат наилучшим образом осуществлял определенную ему функцию.

Само это обилие пародийных мотивов, возникающих по мере развития повествования чуть ли не самопроизвольно, позволяет говорить о присущем Бартельму релятивизме, но никак не о стремлении вообще освободить литературу от «сообщения», сохранив только «художественный код». Напротив, в данном случае — и это типично для постмодернизма — «код» сам по себе содержит определенное «сообщение», и достоверность этого «сообщения» Бартельм старается подтвердить, вводя в совершенно условный, фантастический сюжет романа выполненные в «рационализированном», фактографическом стиле зарисовки быта и нравов описываемого им городка, перебивая рассказ подробно изложенным «Практическим руководством для сыновей», где сатирически обрисованы семейные отношения в современной Америке, и т. п. Как Сонтаг в последних ее новеллах или Барт в «Письмах», Бартельм в «Мертвом Отце» предпринял ту же попытку контаминации «ирреализма», которым определена общая концепция создаваемой писателем картины жизни, и поверхностно понятой реалистической достоверности, определяющей стилистику отдельных эпизодов. В этом смысле роман «Мертвый Отец» можно оценить как произведение, не только предвосхитившее новейшие искания модернистской литературы, но и в наибольшей степени воплотившее особенности постмодернизма как нового направления, выявившегося в развитии литературы США к концу 70-х годов.

Разумеется, новизна в данном случае достаточно относительна: ведь в главных своих характеристиках постмодернизм остается явлением модернистской художественной культуры — идет ли речь об ущербной одноплановости интерпретации истории, или о схематичности картины действительности, или о типе мироощущения, постигающего мир все так же в категориях абсурда, хаоса и жестокости. Постмодернизм примечателен главным образом тем, что его представители освободились от иллюзий насчет «антагонистичного» статуса модернистского творчества по отношению к доминирующей культуре буржуазного общества, а также ощутили глубокую кризисность элитаристских и формалистических тенденций, на протяжении десятилетий главенствовавших в развитии модернистского искусства.

Однако, какими бы искренними ни были устремления постмодернистов к «разрядке в отношениях с реалистической традицией», этой «разрядки» фактически не происходит. Заимствуемые

элементы реалистической поэтики у постмодернистов оказываются подчиненными «ирреализму» концепций и тем самым утрачивают свою эстетическую действенность, преобразуются в соответствии со схематичным общим планом произведения.

Более того, при сравнении с творчеством ранних модернистских художников постмодернизм являет несомненную обедненность эстетического содержания. Ему чужды как бунтарские устремления, воодушевлявшие авангардистов 10-х годов, так и значительность духовных коллизий или поиск обновления художественных средств — черты, отличавшие модернизм в межвоенное двадцатилетие. Постмодернизм с его апатичным умонастроением, бесстрастно регистрирующим состояние духовного разброда, в котором пребывает американское общество, — явление, свидетельствующее о творческом тупике, о кризисе идей и эстетики модернистского искусства, о переживаемом им в наши дни глубоко упадке.

¹ Culture and the present moment: A round-table discussion // Commentary. 1974. Dec. P. 36.

² Ibid. P. 46.

³ Marcuse H. Counterrevolution and revolt. Boston, 1972. P. 103.

⁴ Ibid.

⁵ Podhoretz N. Breaking Ranks. N. Y., 1979. P. 294.

⁶ Ibid. P. 218.

⁷ Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodern literature. N. Y., 1971. P. 9, 12.

⁸ Ibid. P. 13.

⁹ Barth J. The literature of replenishment // Atlantic. 1980. Jan. P. 65.

¹⁰ Ibid. P. 67.

¹¹ Ibid. P. 68.

¹² Ibid.

¹³ Ibid. P. 70.

¹⁴ Ibid. P. 71.

¹⁵ Sontag S. Under the sign of Saturn. N. Y., 1980. S. 46—47.

¹⁶ Ibid. P. 138.

¹⁷ Ibid. P. 131.

Н. А. АНАСТАСЬЕВ

Как стать кумиром.

Массовая беллетристика в США

Дискутируя о проблемах развития современной зарубежной литературы, мы, как правило, умозаключаем, имея в виду лучшие образцы и, напротив, оставляя в стороне многотиражные боевики, которые, раз появившись, тут же, в огромном своем большинстве, благополучно оседают на дно потока. Это как будто закономерно. Но вспомним известную мысль Пушкина: «Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими

видимое достоинство; не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных».

Это соображение классика весьма поучительно и для наших дней. Массовая беллетристика, или китч, как сейчас принято говорить, точно, эстетически ничтожна, однако же оказывает немалое воздействие и на духовный климат общества, и на вкусы людей, и на самую литературу. Потому бывает полезно, не упуская из вида вершин (в сегодняшнем представлении — вершин), обращаться к популярному чтиву. Особенно ощутима потребность в таком взгляде, когда безликий и неподвижный, лишь в ширину раздающийся слой начинает колебаться, обнаруживая признаки качественных перемен. Как раз такой сдвиг произошел на рубеже 70—80-х годов, во всяком случае применительно к массовой беллетристике США, о которой и пойдет речь.

Относительно недавно, пятнадцать-двадцать лет назад, книжный рынок был густо насыщен сочинениями откровенно эротического свойства. Не слишком заботясь о связности изложения, а еще меньше — об изяществе стиля, авторы бесхитростно нанизывали одно на другое любовные приключения, в которых если что изменялось, то только имена партнеров. В качестве гарнира предлагалось описание разного рода наркотиков, а также насилия (или, наоборот, насилие выдвигалось на передний план, а секс составлял плотный фон). Это было чтиво в наиболее откровенном выражении, словесная форма порноиндустрии. Оно выдвинуло своих кумиров, прочно удерживавших внимание публики, — Жаклин Сьюзен, Генри Саттон. Одновременно образовался и быстро набрал силу другой поток массовой беллетристики. Паразитируя на распространившихся в обществе настроениях социальной апатии, душевной неустроенности, книжный бизнес принялся тиражировать разочарованных персонажей, контрастно противостоящих победительным героям недавнего прошлого, многочисленным двойникам Джеймса Бонда. Даже традиционный *hardy end* утратил обязательность. Соответствующим образом осуществлялась «эстетическая» перестройка китча. Отказываясь от элементарного жизнеподобия, натурализма, иные авторы принялись усердно эксплуатировать современную технику — внутренний монолог, поток сознания, контрапункт и т. д. Так что рецензентам подобного рода литературы приходилось в поисках аналогий обращаться к таким фигурам, как Беккет, Феллини, чуть ли не Достоевский.

Само собой разумеется, подлинные переживания на страницах массовых романов подменялись суррогатами чувств, а стилистика, при всей своей «усложненности», отдавала убийственным примитивом (это хорошо почувствовал Джон Гарднер, включив в свой роман «Осенний свет» злую карикатуру на китч). Впрочем, надо отдать должное авторам: они, в общем, и не стремились скрыть совершенную мнимость создаваемого мира, как не утаивали и

того, что использование разного рода приемов — всего лишь дань моде, своего рода литературный манок.

Вот это легкое, даже циничное отношение к собственной деятельности, а равно к читающей публике было, пожалуй, той неизменной чертой, которая объединяла массовых беллетристов, на каком бы тематическом пространстве они ни упражнялись. Одни откровенно апеллировали к элементарным инстинктам, другие столь же откровенно — и жалко — мельчили реальные коллизии действительности, третьи, обнажая «социальный заказ» и ничуть не веря в истинность изображаемых картин, занимались промыванием мозгов в антикоммунистическом духе. Но ни у кого, в том числе у лидеров, не было и тени амбиций, социальных и творческих, никто не думал о сколько-нибудь заметном положении в обществе и литературе, вполне удовлетворяясь ролью потешников, развлекающих либо цинично обманывающих неприятельную и доверчивую аудиторию.

На наших глазах ситуация заметно меняется. Конечно, и ныне эротика сохраняется в арсенале дешевой литературной продукции. И с прежним усердием сочиняются антисоциалистические пасквили, в которых от романа — только титульный подзаголовок. Но осуществляется перегруппировка сил, в результате которой вчерашние шуты все чаще превращаются в идеологов, претендуя на роль властителей дум, духовных лидеров общества. Если раньше массовая беллетристика воздействовала, как сказал бы Фолкнер, на гланды, то теперь стучится в сердца. Если раньше действие разворачивалось на пяточке времени и обладало предельно актуальным характером — день, год, — то ныне оно вытягивается в историческую перспективу, захватывая века. Коротко говоря, массовая беллетристика явно стремится найти общественное признание как эпос народной жизни.

Подобный сдвиг объясняется, как нетрудно понять, внелитературными причинами: сегодня, как и всегда, массовая культура обнаруживает самую непосредственную зависимость от распространенных идей времени, в данном случае — от идеологии и практик неоконсерватизма. В рамках этой статьи нет нужды обсуждать данное явление, его политические, экономические, иные аспекты сколько-нибудь подробно — существует обширная специальная литература. Обратим внимание лишь на одну особенность, имеющую прямое отношение к нашей теме. Решительно разрывая с либеральной традицией в американской общественной жизни, идеологи неоконсерватизма конструируют положительную рабочую модель социального развития. Говоря об «инфекционном заболевании ненависти и презрения к самой себе», поразившем Америку в 60-е годы, Н. Подгорец объясняет его тем, что «презрительное отрицание всего американского, любых ценностей среднего класса было ошибочно принято за некую форму идеализма»¹. Задача, следовательно, состоит в том, чтобы преодолеть это заблуждение и, взамен ложных, сформулировать комплекс подлинных ценностей, которые имели бы долго-

временный характер. Социальная основа этих ценностей вполне недвусмысленна: «Неоконсерватизм начинается с отрицания социализма... А отрицая социализм, вы должны чем-то его заменить. Это не может быть феодализм. Полагаю, это должен быть капитализм» (И. Кристол)². Иными словами, речь идет о том круге социо-культурных идеалов, которые традиционно объемлются понятием «американская мечта». Исчезнув было из общественного оборота под напором леворадикальных эмоций, оно вновь передвигается в центр умственной жизни страны. Осуществляется коллективная попытка реанимации мифа, причем в наиболее примитивных его формах. В этой пропагандистской работе немалое место отводится массовой беллетристике, которая призвана художественно аргументировать теоретические тезисы социологии, философии, исторической науки.

Как, какими способами выполняется этот социальный заказ? Бросим сначала общий взгляд на массив китча с тем, чтобы впоследствии выделить в толпе статистов лицо кумира.

Легко заметить прежде всего, что изменился герой этой литературы. На место супермена, который, при всех своих исключительных свойствах, отличался столь кукольным характером, что ни малейшего читательского доверия вызвать не мог, на место магнатов, кинозвезд, детективов, разочарованных интеллигентов и прочая и прочая все решительнее выдвигаются герои, которые в представлении авторов могут стать образцом для нравственного подражания. Герои, казалось бы, надежно сращенные с непридуманной жизнью, наделенные высокими свойствами и бескорыстно служащие общественному благу. И, что немаловажно, люди, в соответствии с легендой, «сами себя сделавшие».

Можно сказать, что ничего нового в этом нет, в 50-е годы наблюдались сходные явления. Есть, однако, существенная разница: слишком остро ощущается в США общественное неблагополучие, чтобы публику можно было, как несколько десятилетий назад, одурачить изображением безупречных любимцев фортуны, чей путь стреловидно направлен к вершинам богатства и славы. Сегодня все делается не столь топорно. Нынешние персонажи — дельцы, фермеры, армейские офицеры, государственные служащие, университетские профессора и т. д. — лишены олеографической идеальности, им приходится терпеть неудачи, отступать, временно впадать в отчаяние, даже совершать не вполне благовидные поступки. Что, само собою разумеется, не разрушает их статуса подлинных героев современности.

Таких, например, как Чинк Петерс, центральный персонаж романа известного у нас автора В. Бурджейли «Мужская игра» (1980). Судьба была к нему немилосердна уже с самой колыбели — сын русских иммигрантов, он ощущал себя изгоем в кругу сверстников — «стопроцентных» американцев. С тем бóльшим упорством мальчик, потом юноша, наконец, зрелый мужчина пытается завоевать достойное место в обществе. Это вполне удалось. Еще в колледже он стал чемпионом по борьбе, что сразу (в со-

вершенном согласии со стандартом американского героя) выдвинуло его в число уважаемых, во всяком случае, заметных людей. Затем, в годы войны, он показал себя как находчивый и умелый солдат, незаурядный разведчик (тоже престижная профессия). Гуманистическая суть борьбы народов с фашизмом, борьбы жестокой и трагической, остается при этом в густой тепи повествования, но такая аберрация для массовой беллетристики закономерна: любое событие, независимо от его исторической значимости, жестко подчиняется схеме характера. Правда, уже в ту пору Чинка одолевают немалые сомнения морального свойства: задания разведывательной организации мало согласуются с понятиями чести и гуманности. После войны сомнения усиливаются, и в конце концов герой уходит в отставку. Но жизнь не кончена. Минувшее, даже разрыв с возлюбленной, отказавшейся от брака с человеком, у которого на совести не одна человеческая жизнь, напоминает о себе лишь редкими и слабыми уколами памяти, и герой, сохранив прекрасную спортивную форму, благополучно погружается в мирную жизнь. Сюжет завершается элегически: Чинк Петерс встретил свое пятидесятилетие на ранчо в Португалии, где ему было поручено возглавить совместную советско-американскую сельскохозяйственную программу.

Эндрю Андерсон, герой романа С. Уилсона «Величайшее преступление» (1980), не обрел даже и столь скромного социального положения, зато совестливостью одарен в большей степени, нежели его литературный двойник. Едва сводя концы с концами, он в любых ситуациях сохраняет внутреннее достоинство, не поступаясь принципами морали и чести. Соблазнившись было баснословным барышом — платой за участие в «преступлении века» (контрабанда рекордного количества наркотиков), Андерсон в последний момент, отчаянно рискуя, расстраивает планы своего давнего патрона, вдохновителя операции.

А еще легче, наверное, обнаружить волнение на поверхности массовой беллетристики, проследив, вместе с автором, все тем же С. Уилсоном, жизненный путь героя, «открытие» которого принесло некогда вполне заурядному беллетристу широкую популярность. В начале 50-х годов, когда Америка переживала педолгий период очередного экономического бума, С. Уилсон опубликовал роман «Человек в сером фланелевом костюме». У этого человека есть имя, есть биография — пока недлинная, персонаж приходит на страницы повествования совсем молодым человеком, — но в сознании современников он запечатлелся безымянно, растворившись в плотной толпе других людей в «серых фланелевых костюмах» — начинающих бизнесменов и менеджеров, перед которыми раскрываются врата безграничных возможностей. Опровергая распространенное убеждение, будто можно поэтизировать любую страсть, кроме страсти к наживе, С. Уилсон с романтическим пафосом изображает стремительную карьеру героя, готового сокрушить любые препятствия на пути к успеху. Никаких препятствий, впрочем, и не возникает.

Проходит тридцать лет, появляется еще один роман, под тем же названием — «Человек в сером фланелевом костюме, часть вторая» (1984). Уже не энергичный, в расцвете сил, атлет перед нами — перешагнувший за сорок, уставший (впрочем, в меру) человек. Радужные мечтания молодости, в общем, не сбылись — угнетает рутинная, далеко не престижная служба в какой-то радиокорпорации, постоянно досаждающая необходимость поддерживать, выбиваясь из сил, жизненный стиль, принятый в аристократическом пригороде Нью-Йорка, да и семейный быт давно перестал приносить нестесненную радость. В какой-то момент, правда, намечается возможность перемен — всплеск духовной и интеллектуальной энергии времен президентства Джона Кеннеди (действие происходит в начале 60-х годов) не оставил равнодушным и нашего героя — он с энтузиазмом включается в осуществление некоего правительственного проекта. А параллельно протекает бурный роман с секретаршей. Однако же эйфория быстро иссякает — гибель президента кладет предел социальной активности героя, отношения с возлюбленной тоже заходят в тупик.

Словом, знакомое уже нам осложнение, драматизация жизненной картины. Но все это имеет, разумеется, совершенно внешний характер, ведь перед нами массовая беллетристика, т. е. система видимостей. Душевные метания «человека в сером фланелевом костюме», и сами по себе мнимые, лишены какой-либо связи с подлинными проблемами общества, с тем, что действительно волнует людей. Но мало этого. С. Уилсон завершает повествование эпилогом, в котором герой, став еще на двадцать лет старше, освобождается даже от такого внутреннего дискомфорта; добродушно посмеиваясь над амбициями собственной молодости, он вполне уютно чувствует себя в атмосфере самодовольного неоконсерватизма.

Наконец, Джин Спано, героиня романа Р. Кондона «Тесная связь» (1980). Тут свой поворот темы, своя, с позволения сказать, проблематика. Наследнице миллионного состояния нет, естественно, нужды заботиться о хлебе насущном. Но это не значит, будто жизненный путь героини беспечален и усыпан розами. Поставив целью нарушить вековую социальную рутину, оставляющую за женщиной домашние, светские, в лучшем случае благотворительные дела, Джин с величайшим упорством делает политическую карьеру. И достигает высот — становится министром юстиции, затем кандидатом в вице-президенты. Причем деньги в этом возвышении роли, кажется, не играют, героиня всем обязана исключительно собственным качествам.

Даже из беглого пересказа становится видна некоторая вариативность судеб, поставленных в центр книг. Справедливости ради надо бы сказать и о несовпадении стилистического рисунка — одни (к примеру, С. Уилсон) пишут нехитро, твердо придерживаясь хронологии событий и тщательно соблюдая верность деталям, другие (например, В. Бурджейли) разнообразят повествовательную технику, располагая порой действие сразу в нескольких

временных планах, совершая экскурсии в область психологии. Однако же эти и иные различия имеют сугубо внешнее значение. Ибо из того же поверхностного пересказа видно и другое: в отличие от подлинной литературы, которая формализации поддается с исключительным трудом, в которой главным неизменно остается непредсказуемый и свободный индивидуальный талант, массовая беллетристика всегда остается закованной в непробиваемую броню канона, колебания возможны лишь внутри строго определенных рамок. Потому и можно, собственно, без всякого насилия над материалом, рассуждать об этом слое культуры вообще, хотя, повторим, самые каноны могут и меняться.

Раньше, по словам А. Хаузера, известного эстетика, автора фундаментальной «Философии истории искусств», считалось «неуместным рассматривать или даже затрагивать определенные вопросы — здоровые половые отношения, классовая борьба и рабочее движение, всякая критика существующего порядка или власти, все то, что ведет к религиозным сомнениям или оппозиции церкви»³. Теперь возникает полное впечатление того, что хотя бы некоторые из тематических табу сняты: авторы и обращаются к жизни социальных низов, и позволяют себе критиковать государственные институты, и иронически отзываются о религиозном ханжестве. И все-таки о конфликтах применительно к массовой беллетристике действительно можно говорить лишь в сугубо условном смысле. Тут только кажимость противоречий, обманчивый облик реальности, привлекательная упаковка, скрывающая старую и надежную идею, которую лучше всего можно выразить известными словами вольтеровского Панглосса, — всё к лучшему в этом лучшем из миров. Только мысль эту авторы утверждают с полной мерой серьезности.

Иными словами — снова канон, твердый центр, задающий единый ритм движению огромной массы печатного слова. И если что и выделяется в этом необъятном потоке, то лишь такие сочинения, в которых правила игры, всеобщие признаки выдерживаются с наибольшей, можно сказать, экспериментальной чистотой. Так в круге безымянностей выделяется имя, кумир, лидер. Талант ему, как и другим литературным дельцам, не нужен — нужен нюх; не нужно и вдохновение — его с успехом заменяет расчет, точное знание потребностей рынка.

О том, кому отдать пальму первенства, за кем признать законодательную роль в американской массовой беллетристике, гадать не приходится. Это, бесспорно, Джеймс Миченер, автор целого ряда бестселлеров, чей общий тираж перевалил рубеж двадцати миллионов экземпляров. В его необъятных книгах густо сконцентрированы те черты содержания и стиля, которые в сочинениях статистов литературного театра выражены порой слабо и случайно. Иные позволяют себе заигрывать с публикой, вводя по старинке рискованные сцены, сюжеты насилия, погони и т. д. Миченер до этого не снисходит — идеологу и пророку, на роль

которого он явно, хоть и невысказанно претендует, такие игры не к лицу. Другие, дабы придать фальши вид истины, бывает, как говорилось, критически (хоть и в строгих пределах, конечно) отзываются об американском образе жизни. Миченер работает чисто и взглядов своих не скрывает: Америка — венец цивилизации. И, наконец, главное. Большинство удовлетворяется изображением летучей современности, отдельных фрагментов текущей жизни. Миченер создает якобы целостную, исторически глубокую и, соответственно, разомкнутую в будущее картину бытия.

Не этим ли и объясняется баснословный успех сочинений Миченера, даже отдаленно несоразмерный с их литературным качеством? А ведь и самые горячие поклонники Миченера из числа критиков-профессионалов вынуждены признать, что «его стиль либо монотонен, как круги рабочей лошади, либо поразительно банален». И вообще «трудно рассуждать об эстетических свойствах творчества Миченера»⁴.

Но бесстильность компенсируется «величием замысла»: показать людям, что жизнь их — не случайность, но необходимое звено в историческом развитии, во вселенском порядке. Впрочем, о причинах популярности позже, пока же займемся «творческой лабораторией» сочинителя.

Когда-то, еще в пору глубокой безвестности, Д. Миченер написал роман «Весенние огни» (1949), в центре которого стоит молодой человек, мечтающий о писательской карьере. В поисках образцов он тревожит тени великих: «Если бы можно было писать, как хочешь, всякий бы писал, как Бальзак». Имя найдено, и решение принято: «С утра он примется за дело — будет, в меру способностей, писать, как Бальзак».

Эти слова имеют программный характер не только для героя, который давно уже затерялся в толпе персонажей массовой беллетристики, — они стали поистине путеводной звездой для самого Джеймса Миченера. Подобно Бальзаку, он совершенно всерьез полагает себя «секретарем общества» — американского, заявляя без тени смущения: «Мои книги — американская история»⁵. В тон саморекламе звучит критическая реклама, создающая облик «доктора социальных наук»: «чувство общественной ответственности пронизывает большинство произведений Миченера»⁶.

Действительно, посмотреть со стороны — вылитый Бальзак наших дней: сцены государственной жизни, военной, частной... Более того, если классик удовлетворялся по преимуществу описанием нравов ограниченного отрезка времени — Реставрация во Франции, — то его нынешний «последователь» уходит в глубины, порой в бездны человеческой истории. Скажем, действие одного из романов Д. Миченера, «Договор» (1980), начинается прологом, где описан быт стариннейшего африканского племени. И это в его представлении не орнамент — сразу же налаживается связь времен: изобретенная некогда стрела «являла собой триумф человеческого разума; всякий, кому доставало способностей изобрести такую стрелу, мог со временем стать строителем само-

лета или небоскреба». Опять-таки если Бальзак оставался в пределах Франции, то современный автор, буквально воспринимая завет классика, хочет «проникнуться всеми правами, обежать весь земной шар, прочувствовать все страсти!». Его сюжеты включают в себя Азию, Европу, Африку. Это, правда, особенного значения не имеет: о чем бы ни писал Миченер, где бы ни происходило действие его книг, он, того не скрывая, апеллирует к американскому опыту. Такова видимость. А сущность?

В общем-то, для обнаружения ее можно взять любую из книг плодovitого сочинителя — они все принципиально сходны, все выстроены согласно единой схеме. Но есть все-таки в этой библиотеке чтива такая, в которой черты «творческой манеры» Миченера сказались с особенной отчетливостью. Это «Чесапик» (1978), роман, который, собственно, и закрепил за автором репутацию флагамена массовой беллетристики.

Захватывая в свою орбиту огромный резервуар времени объемом почти в четыре столетия, начиная с доколониальной, индейской эпохи и кончая нашими днями (дата обозначена точно — 1978 год), роман разворачивается как история трех семей, чьи прародители высадились некогда на берегах бухты Чесапик, а потомки, в чреде поколений, выстроили богатую и процветающую страну. Представим их: Стиды, многоземельные плантаторы, выделяющие, впрочем, с ходом времени из своей среды и коммерсантов, и промышленников, и государственных деятелей; Паксморы — потомственные корабли; Терлоки — некогда бездомные бродяги, голытьба, селившаяся на болотах, а ныне, в XX веке, обретшая и достаток, и известную респектабельность (притом что некоторые члены семейства сохранили авантюристическую склонность к мелким правонарушениям и бродяжничеству).

Описывая жизненные приключения многочисленных представителей всех трех семейств (а также окружающих их теневых персонажей), Д. Миченер обнаруживает пристальный интерес к быту и острый, отдадим должное, глаз на детали, мельчайшие подробности семейной жизни, нравов, природы, географии, экономики, архитектуры, фауны здешних мест и т. д. Это вообще давний метод его работы, предмет скромной и тайной гордости, которая лишь изредка прорывается наружу: прежде чем сесть за письменный стол, автор штудировал научные фолианты, трудолюбиво и неспешно коллекционирует факты, которые нередко перемещаются на страницы книг в сырой, необработанной форме — в виде таблиц, документов и т. д. При этом изучение источников нередко сопровождается собственной изыскательской работой — Миченер действительно вдоль и поперек исходил края, примыкающие к чесапикской бухте, и следы этих путешествий вполне отпечатались на страницах романа.

Только, конечно, и этнография, и бытописание — подсобные инструменты в возведении романной постройки. Семейная хроника с ее тщательно выписанными подробностями — лишь условная форма, в которую облачается история самой Америки,

взятая в крупных, порой переломных явлениях; укрепление национального самосознания в XVIII веке, Война за независимость, война с Англией 1812—1814 годов, рабовладение, экономический рост в последней трети прошлого столетия и т. д. Соответственно в кругу персонажей оказываются исторические фигуры — Вашингтон, Уэбстер, Кэлхун, Клей и некоторые другие. Однако, одолев колоссальную, в тысячу страниц, махину, с изумлением обнаруживаешь, что выстроенная историческая панорама буквально зияет многочисленными провалами. Об истреблении аборигенов сказано на редкость бегло, к тому же в несвойственной вообще-то Миченеру несколько мелодраматической манере. Гражданская война, да и в целом движение аболиционизма лишь упомянуты; первой мировой войне вообще не нашлось места, а вторая отозвалась частным и совершенно неправдоподобным сюжетом (один из Паксморов во главе делегации американских квакеров отправляется к главарям третьего рейха в надежде спасти от нацистских преследований еврейское население).

На первый взгляд такие умолчания кажутся странными. Опущены, правда, события трагические, более того, во многих случаях морально болезненные для национальной истории, нарушающие гляцевую чистоту мифической «американской мечты». И вообще говоря, от таких событий массовая беллетристика отворачивается. Но это именно вообще говоря, к тому же, напомним, и правила со временем меняются. А Миченер вроде бы и вовсе их ломает. Его романы лишены и тени благодушия, он, все на тот же первый взгляд, старается писать жестко, во всяком случае объективно, не отворачиваясь от мрачных сторон жизни, не приукрашивая ни жизненных реальностей, ни людей.

Начать с того, что уже у истоков все три семейства сталкиваются с драматическими трудностями. Стиды — католики, и основателям уважаемого впоследствии клана пришлось проявить немалую стойкость, чтобы преодолеть враждебное отношение протестантской в громадном своем большинстве общины. Паксморы и вовсе стартовали бедственно. Основатель рода, Эдвард, человек «с горящим взором, свидетельствующим о том, что он видел бога», примкнул к секте квакеров, которые в ту раннюю пору американской истории подвергались самым безжалостным гонениям, вплоть до физического истребления. И, надо признать, религиозный фанатизм изображен Миченером с предельной, даже натуралистической мерой достоверности. А Терлокам, как мы помним, пришлось вести долгую и изнурительную борьбу за место под солнцем.

Обращается Миченер и к иным темным сторонам американской истории. Немалое место в романе занимает изображение рабства и работорговли, причем и здесь, избегая идеализма и сентиментальной приторности, автор словно бы стремится сохранить верность правде. Он смело идет на снижение вполне положительного, по всем признакам, персонажа, показывая, как свои семейные неурядицы тот вымещает на безответной рабыне. Не

жалая красок, изображает «колонию Крайна», этот далекий и примитивный прообраз концлагерей XX века, где «излечивают» невольников, высказывающих малейшую склонность к неповиновению. С другой стороны, и сами негры изображены в стиле, далеком от стереотипов массового сознания, не вполне изжитых и по сию пору (они с замечательным простодушием сказались в безымянном этнографическом справочнике 1835 года, который цитируется у Миченера: «Негры ленивы, подвержены предрассудкам, мстительны, глупы, безответственны. В любой момент готовы к бегству, но любят петь»). Им, щедро готов признать романист, свойственны и чувство собственного достоинства, и трудолюбие, и природная сметка и ум, и даже способность к героическому самопожертвованию. Всеми этими качествами не обделен африканец по имени Куджо, проданный в рабство в начале XIX века и положивший начало еще одному семейному клану, судьбы которого тесно переплетаются с жизненными путями главных героев.

Словом, ни дать ни взять, социальный романист доброй традиционной школы — впрямь новоявленный Бальзак или, положим, Драйзер. Только все это поза, маска беспристрастного летописца, за которой скрывается лицо конформиста, остающегося в пределах классических схем американизма и даже опасно смыкающегося с расистской идеологией.

Упешно и, как выясняется, совсем не случайно, миновав одни рифы истории — вытеснение аборигенов, экономические кризисы и т. д., — Миченер не смог избежать других. Иначе, понятно, сразу же рухнула бы даже видимость эпоса народной жизни, каким в честлюбивых замыслах виделся автору «Чесапик». Однако история маскарадов не признает, беспощадно разоблачая тайные намерения, обнажая существо дела и заставляя тех, кто рискнул к ней прикоснуться, менять позу на позицию. Это правило не знает исключений, вот и нашему романисту пришлось в конце концов раскрыться.

Конечно, рассуждает Миченер (говорю — рассуждает, ибо в романе чрезвычайно сильно проявлено идеологическое начало), положение рабов бедственно и их порыв к свободе благороден и неизбежен, как благородны просветительские усилия тех, кто видит в неграх не просто инструмент для извлечения экономической выгоды, но таких же детей божьих, как и белые. Это — убеждение Паксморв. Но надо, настаивает автор, понять и плантаторов — Стидов, и даже Терлоков, выступающих в роли стражей «законной собственности» рабовладельцев, пусть «собственность» эта — живая плоть и живая душа. Лишь бы с неграми обращались хорошо — это сообразно и с нормами гуманности, и с интересами материального преуспевания, от которого и слугам кое-что перепадает. И вот Миченер посвящает десятки страниц текста изложению практической философии Пола Стида как выразителя идей «просвещенного» рабовладения. С тем же тщанием воспроизводится аргументация исторической личности — сенатора Кэлхуна, крайнего реакционера, и, пожалуй, наиболее красноречивого

адвоката плантаторского Юга. И он действительно изображен столь романтично, такую силу убежденности вкладывает писатель в его уста, что даже ревностная аболиционистка Рейчел Паксмор вынуждена признать: «Один из самых тонких умов, которые когда-либо знала эта страна» (правда, тут же добавляет: «И не прав во всем»). Заметим, что рассуждения Миченера о феномене рабовладения выдержаны в завидно академическом стиле, так, будто речь идет не о жизни, не о судьбе миллионов, но об интересной логической задаче, и даже помещены в поистине эпическую атмосферу: «Большинство наций в тот или иной период своей истории признавали и практиковали рабство — Греция, Рим, Индия, Япония... В этом кругу Америка демонстрирует и лучшие (!) и худшие образцы рабовладельческой системы». Трудно поверить, что так можно говорить на исходе XX столетия.

И это не обмолвка — продуманная идея, которая в упомянутом уже другом романе Миченера «Договор» выразилась с полной определенностью. Того оглушительного успеха, что пришлось на долю «Чесапика», эта книга не имела. Она, правда, попала в список бестселлеров, но тут скорее действовала инерция массового мышления — от кумира ожидали нового откровения. Оно не состоялось, и возникший было интерес тут же угас. Это понятно, ибо, изменив место действия: взамен США — Африка, точнее ЮАР, взамен Стидов и Паксмор — Тьярты и Ван Доорны, бывшие голландцы, а ныне буры, — автор, по существу, продублировал проблематику и ситуацию «Чесапика»: строительство новой империи, возводимой руками простых людей. И тот же прием — изображение чреды сменяющих друг друга поколений, и та же общая конструкция — история народа и государства в зеркале частной жизни.

Но что касается расовых взаимоотношений, автор высказался более развернуто и недвусмысленно. По сути дела, правда, огориваясь и украшая идею виньетками пустословия, Миченер выступает в защиту апартеида. Он рассматривает чудовищную, средневековую систему как историческую неизбежность, сложившуюся в результате трудного и драматического развития цивилизации в Южной Африке. Массовое уничтожение коренного населения изображено в романе как необходимая мера защиты домашнего очага колонизаторов, а в историческом смысле — самого прогресса от дикарских покушений африканских племен зулу и хауса. Обильно цитируя документы, в которых дистанция между белыми хозяевами и черными работниками оправдывается ссылками на Библию, автор сочувственно комментирует: «Эти слова ближе к истине, чем что-либо иное, потому они и приобрели мировую известность». И лишь в одном отношении, полагает Миченер, правящее белое меньшинство допустило тактический промах, не использовав в XX веке возможность «протянуть цветным руку дружбы и предложить им достойное партнерство». Кажется, автор совершенно не чувствует, каким высокомерием, каким аморальным прагматизмом отдает эта идея.

Вернемся, однако, к «Чесапику». Южная Африка далеко, и поэтому автор мог высказывать свои взгляды с достаточной прямоотой, тем более что среди его соотечественников немало тайных да и явных сторонников расистского режима. Что же касается собственных дел, то, хоть позорная традиция расового неравноправия в Америке все еще достаточно сильна, вряд ли широкая публика примет попытки оправдания рабовладельческого прошлого. Вот почему Миченер, не сумев вовсе уйти ни от самой проблемы, ни от ее интерпретации, всячески пытается задвинуть ее на периферию повествования.

А в центр, не считаясь с реальным состоянием мира, передвигается стройный, непротиворечивый образ буржуазного бытия, от которого тщательно отсекается все «лишнее».

Манифестацией этого бытия становятся семейные кланы. Сколь бы несимпатичны ни были иные из их представителей, в какие бы компромиссы с совестью ни случалось им вступать, в главном и целом это замечательные люди, подлинные герои. Преодолевая любые препятствия, они выстраивают собственные судьбы и одновременно судьбы державы, которой назначено нести свет всему человечеству. И пусть не смущает то, что от прямых характеристик автор, как правило, уходит, остается в тени, сталкивая персонажей с читателем вплотную, предоставляя им свободу высказывания и поведения. Это очередная видимость. Ибо сами эпизоды планируются и осуществляются таким образом, чтобы у потребителя сложилась вполне определенная оценка увиденного и услышанного.

Матт Терлок превращает свою шхуну с поэтическим наименованием «Ариэль» в работоторговое судно. Казалось бы, позорное занятие, и бравый капитан должен быть автоматически исключен из списков человечества. Ничуть не бывало — он остается вполне положительной, более того, вызывающей восхищение автора личностью: незаурядный воитель, настоящий морской волк. Дотошно описывается, как Матту удалось ускользнуть от английских судов, патрулирующих африканское побережье. А при изображении бунта рабов на «Аризле» в повествовании начинают звучать едва ли не трагические интонации: защищая свою жизнь, обрушивая на африканцев священный гнев, капитан неувовимо сливается с мелвилловским Ахавом, маниакально одержимым идеей мести Белому Кита (даже внешним видом Терлок напоминает классического героя, только что деревянная нога Ахава превращается в искусственный «серебряный кулак» Терлока). Так на месте преступника вырастает мученик. И судьба его достойна оплакивания и благодарной памяти, особенно если вспомнить одинокую войну героя с англичанами в пору вооруженных конфликтов 1810 года, когда он проявил себя как подлинный патриот Америки.

Конечно, огорчительно, что Пол Сид поначалу не самым гуманным образом обращается со своими невольниками (а впрочем, он скоро опомнился, превратившись в мудрого, рачительного и

человеколюбивого хозяина). Но разве этими отклонениями запоминается он читателю? — ничуть, перед ним вырастает государственно мыслящий деятель, остро ощущающий потребности и собственного дела, и всей страны.

Наш современник, Пьюзи Паксмор, входил в круг доверенных сотрудников президента Никсона и вместе с шефом пережил позор Уотергейта. Но представлен он вовсе не политическим интриганом и мошенником, а истинным блюстителем интересов Америки, ибо, как он искренне убежден, в случае победы Макговерна ей «со всех сторон угрожали бы взрывы и разложение», и вообще «на карту были поставлены судьбы нации». Потому и обвинительный приговор Пьюзи, ничуть не поколебленный в своих взглядах, воспринимает стоически, а в глазах других персонажей и, своим чередом, читателей выглядит героем, о чем прямо и говорится.

Но автору важно убедить аудиторию не просто в личных достоинствах персонажей романа. Он стремится, сохраняя в неприкосновенности их подчеркнуто негероический облик, не форсируя интонации, выявить исторический масштаб всех этих Стидов, Паксморов, Терлоков.

Осуществляя подобную задачу, он придает повествованию явно эпический характер. Отсюда временной размах действия. Отсюда композиционное построение романа — смена поколений явлена не просто как естественное движение жизни, череда рождений и смертей, но как постепенное формирование и укрепление нравов, взглядов, идей, традиции. Отсюда и стиль — замедленный, намеренно неуклюжий, как сама жизнь.

И символика. Некогда, в пору первых экономических успехов и бурного наступления на природу, эти края были покинуты караванами гусей, до того всегда возвращавшимися сюда после зимовки. И теперь они, воплощая связь времен, вновь появляются в родных местах.

А финал романа звучит вовсе библейски: тот самый остров, на котором столь долго процветала плантация Стидов, где выстроили свои верфи Паксморы, осушили болота Терлоки, — этот остров оказывается погребенным океанскими волнами. Что вовсе не означает, однако, тщеты земных усилий героев — просто таков органический круговорот бытия. «Непрерывно накатывающие волны, которые тринадцать тысяч лет назад принесли сюда этот обломок суши и породили остров, вернулись, чтобы востребовать свой долг назад. Земля, которую они забрали, будет перенесена в другое место бухты Чесапик, где она устроится по-новому, быть может, на тысячу лет вперед, а потом волны опять заберут ее назад, вновь и вновь видоизменяя ее, пока наконец не придет назначенный день и великий Мировой океан поглотит весь полуостров, где в течение нескольких столетий жизнь была столь прекрасна».

В таких эстетических условиях и персонажи, оставаясь сами собой — людьми Земли и практического дела, вырастают в сво-

ем значении, словно бы приобщаются мировых истин и величин, обретают масштабы поистине легендарные.

Я уже говорил бегло, что, изображая личность одного из героев, Миченер эпигонски использует замечательное художественное открытие Германа Мелвилла. Это вообще характерная особенность массовой беллетристики — дабы заручиться кредитами у читателя, она более или менее откровенно обращается к высоким образцам творчества. Это может быть заимствование приема, стиля, сюжетной ситуации, даже идеи произведения как целого. В свое время, скажем, в Америке выходило немало книг о Голливуде — и нередко авторы, изображая современных кинозвезд, обращались к опыту «Сестры Керри», безжалостно измельчая, естественно, проблематику драйзеровского романа. Миченер и в этом смысле стягивает разрозненные линии в пучок: используя отдельные образы классики, он и весь роман строит в распространенном и дающем в иных случаях замечательные художественные результаты стиле — стиле мифологическом.

Однако же, как давно замечено, ложно избранная, навязанная произведению форма способна неожиданно для автора резко проявить все его содержательное ничтожество. Так и в нашем случае. У Габриэля Гарсиа Маркеса, положим, миф служит обнаружению исторической правды, в его атмосфере обломки частных существований складываются в завершенную картину мира. А у Миченера тот же миф, напротив, призван прикрыть историческую фальшь книги. В результате за шелухой мифических напластований наглядно проступает подлинная сущность тех самых персонажей, которых автор столь настойчиво окружает героическим ореолом. Это не живые и органичные фигуры, но витринные муляжи, во всей их парикмахерской слащавости.

Но почему же эти муляжи, вернемся теперь к важному вопросу, оказали и продолжают оказывать заметное воздействие на публику? Одной лишь эстетической невоспитанностью известной части аудитории, одним лишь действием рекламного механизма (что тоже, как говорится, имеет место) этого факта не объяснить.

Оправдывая свою беззаветную преданность Никсону, Пьюзи Паксмор ссылается на то, что видел в нем лидера, способного спасти страну от «катастрофы, на пороге которой она стояла в 1969 и 1970 годах». Это — общее место всего комплекса неоконсервативных взглядов и умонастроений. В пестром спектре идейных противников неоконсерватизма совершенно особое место занимает «новая левая», чьи концепциями и действиями определялся во многом социальный, интеллектуальный и эмоциональный климат американских 60-х. Совершенно очевидно, что нынешние крптики «контркультуры» выступают с позиций реакционных и охранительных. Но следует в то же время признать, что бьют они по наиболее уязвимому месту. Ведь, как известно, в выступлениях «новой левой» буржуазная государственность,

культура, семья и т. д. неуловимо сливались с формами человеческой цивилизации как таковыми. И тотальному отрицанию соответственно подвергался не конкретный, действительно исчерпавший себя общественный порядок, но любые накопленные человечеством ценности. Подобного рода крайний нигилизм вел в пустоту, чего, впрочем, не скрывали и сами идеологи «контркультуры». Один из них, Л. Кампф, признавался, что не знает, как именно будет выглядеть, звучать, ощущаться радикальная культура. Но для начала призывал уничтожить Линкольн-центр.

Естественно, такая программа не могла долго удерживать умы и чувства людей. И действительно, уже в начале 70-х годов радикальные эмоции все слабее и слабее возбуждали общественное сознание.

Критическое отношение к буржуазному мироустройству, конечно, не исчезло, но со всей остротой была пережита потребность в положительных идеалах. На эту потребность и откликнулась со своей обычной переимчивостью и оперативностью массовая беллетристика (как и иные виды массовой культуры). Потому та зависимость от господствующих идеологических течений времени, о которой шла речь в начале статьи, есть лишь промежуточная форма зависимости от общественных умонастроений.

И Джеймс Миченер, если вновь вернуться к нему, потому и обрел, при всей эстетической беспомощности своих произведений, такую популярность, что откровеннее и непосредственнее других откликнулся на запросы аудитории.

Конечно, это не механический отклик, не бесстрастное эхо. Массовая культура более или менее определенно контролирует социально-психологическое состояние публики, направляет ее интересы, по сути же, извращает их, придавая им четко выраженный консервативный характер, уравнивая понятие идеала с понятием буржуазного идеала. Понятно, что это куда опаснее, нежели понижение эстетического вкуса, чем тоже чревато распространение чтива.

Не считаться с подобного рода системой взаимозависимостей было бы наивно и нереалистично. Но, разумеется, и фатальной неразрешимости во всей этой ситуации нет. Сейчас и общественные деятели, и литературные критики, и сами писатели немало размышляют о месте искусства слова в нынешнем горячем и расколоте мире. Слова произносятся и пишутся разные, диапазон мнений широк, однако же есть в этом разногласии и нечто неизменно общее: убежденность в том, что литература должна служить интересам мира, гуманизма, социальной справедливости. Конечно, одно дело — декларации, другое — реальная творческая практика. Между этими величинами может возникать и, как мы знаем, нередко действительно возникает разрыв. В то же время и единство позиции и творчества — вовсе не просто умопостигаемый идеал. Скажем, американский роман межвоенного двадцатилетия — роман Фолкнера, Хемингуэя, Стейнбека, Вулфа, Фицдже-

ральда — вдохновляющий пример замечательного художественного осуществления идей человечности.

Сегодняшняя американская литература тех высот не достигает — ни в плане эстетическом, ни в плане социальной зоркости и глубины. Но последние книги таких писателей, как Дж. Гарднер, Дж. К. Оутс, Н. Мейлер, Дж. Болдуин, К. Воннегут, Э. Л. Доктору, убеждают в том, что никогда не прерывавшаяся традиция демократического искусства, искусства, стоящего на прочных реалистических основаниях, обретает новое дыхание. При этом важно подчеркнуть, что критический пафос этих книг неотделим от напряженных и целеустремленных поисков положительных основ человеческого бытия. И если, преодолевая трудности (в том числе и конкуренцию массовой культуры, которая и на творческое сознание оказывает разлагающее воздействие), прогрессивное искусство США и дальше будет двигаться на глубину, то на долю кумиров останется в лучшем случае однодневный успех. А подлинным, долговременным фактором воздействия будет, используя название известной книги Д. Гарднера, «нравственная литература».

¹ The New York times book rev. 1979. Oct. 21. P. 50.

² Esquire. 1979. Febr. 13. P. 41.

³ Hauser A. The philosophy of the history. N. Y., 1965. P. 340.

⁴ Bell Pearl K. James Michener's Docudramas // Commentary. 1981. April. P. 71.

⁵ Цит. по: Eron C. James Michener: Life and literature. American style // Wash. Post. 1976. Sept. 19. P. 3.

⁶ Ibid.

А. М. ШЕМЯКИН

Романтический герой и стереотипы коммерческого кинематографа

Множество исследований в нашей стране и за рубежом посвящено массовой культуре — многоликому и динамичному явлению, занявшему без преувеличения огромное место в культуре современного буржуазного общества. С конца 40-х годов и по сей день она изучается философами, культурологами, социологами, социопсихологами, искусствоведами различных специальностей (в том числе специалистами по СМК — средствам массовой коммуникации — кино, радио и телевидению). Обилие точек зрения на предмет и теорий, объясняющих его происхождение и раскрывающих механизмы его функционирования в культуре, обусловлено сложностью самого предмета, взаимодействующего с личностью на разных уровнях, — социальном, эстетическом, психологическом¹.

Наиболее глубоко массовая культура исследована на социальном и социально-психологическом уровнях, показан характер зависимости ее продуктов от каналов непосредственного распространения — средств массовой коммуникации, практика «творцов» массовой культуры соотнесена с разнообразными концепциями, объясняющими и оправдывающими ее существование (в том числе с концепциями «массового общества»), прослежены закономерности бытования ее родов и видов, в частности видов кинематографических. В результате этой работы накоплен, систематизирован и в значительной мере осмыслен огромный материал: это дает возможность выдвинуть проблемы, ранее не привлекавшие внимания, и сформулировать новый подход к проблемам уже поставленным.

Речь пойдет о некоторых закономерностях, выявляющихся в процессе переработки массовой культурой США общегуманистических ценностей на потребу усредненному, вычисленному и в таком именно смысле «массовому» читателю и зрителю, конкретно — духовных ценностей, составляющих содержание классической литературы прошлого.

Такая переработка всегда была одной из основополагающих функций массовой культуры, но в 70-е годы кардинально меняется ее статус в общекультурной ситуации на Западе. Именно в течение этого десятилетия происходит качественный поворот в разработке механизмов манипулирования сознанием масс; массовая культура начинает интегрировать, а потом и поглощать другие типы культуры — элитарную и демократическую (точнее, их элементы).

Начало 80-х годов характеризуется новым поворотом в развитии массовой культуры. На основе выработанных в предшествующее десятилетие наиболее эффективных самовоспроизводящихся моделей — жанровых, ситуационных, использующих тот или иной актерский миф, происходит новое объединение рассредоточенного потребителя. И телевидение, и кино, и литература, ранее развивавшееся не то чтобы автономно, но и не подчиняясь общей закономерности, стремятся к взаимовлиянию и взаимозависимости, приводящих к тотальному воздействию на зрителя. Важнейшая из зрительских прерогатив — прерогатива выбора — превращается в фактическую иллюзию при широко рекламируемой и теоретически сохраняемой его возможности.

Именно кино становится, по выражению Я. Засурского, тем «способом концентрации средств массовой информации»², который втягивает в орбиту своего воздействия не только телевидение, что естественно, учитывая близость этих двух каналов связи, но и литературу. В частности, на основе эстетики классического, традиционного голливудского фильма происходит смыкание разнонаправленных поисков в области массовой культуры, но как раз кинематограф способствует сохранению иллюзии права выбора, столь необходимого потребителю.

Связь с литературой приобретает при этом принципиальный смысл: кино поглощает другие «каналы» связи, но и «замещает» их функции, создавая собственные модификации широко известных, вошедших в плоть и кровь национальной культуры образов.

Конечно, продукция Голливуда, равно как и любой другой студии, несводима к низкопробному ширпотребу, «где пропагандистские стереотипы упрятаны в упаковку занимательности и развлекательности»³. Напротив, уровень американских фильмов был едва ли не наиболее высоким среди стран Запада, особенно в 20-е годы. Но именно в Голливуде, с самого начала его возникновения, основой эстетики стало сотворение новой «мифологии», где происходила неприметная поначалу подмена индивидуального стереотипным. Одним из его основных законов стал закон ориентации зрителя в рамках определенного жанра, будь то мюзикл или вестерн, гангстерский фильм или фильм ужасов, и понятого не как «память искусства» (М. М. Бахтин), а как свод правил, предписывающих моду, стиль, манеру поведения героя на экране, угол зрения на мир и человека. Ориентация на жанр в конечном счете создала предпосылки к тому, что продукция Голливуда стала развиваться по линии тиражирования мифов.

Подтверждение сказанному мы видим в абсолютном господстве продюсера в американском кинопроизводстве. Он определял, что выгодно, а что нет, оператор снимал, а режиссеры (только самым крупным дозволялось вмешиваться) исполняли роль рабочих лошадок с мизерными правами.

Система потока давала возможность закреплять в массовом сознании преобразованную, мифологизированную реальность, где причины и следствия менялись местами, герой служил нетленным образцом для подражания и крепко сколоченный сюжет был важнейшим достоинством картины наряду с актерами-«звездами». И зритель воспитывался изо дня в день в убеждении абсолютно-го превосходства американской кинематографии перед всеми прочими.

Разумеется, подобная система встречала решительное сопротивление со стороны прогрессивных режиссеров США — извечных бунтарей Голливуда, но это — тема особая. Сейчас нам важно отметить, что зрители разных поколений, приученные к голливудской системе стереотипов, обладают особой восприимчивостью уже непосредственно к массовой культуре, существующей, как было сказано, в неразрывной связи кино, литературы и телевидения.

Вот почему в идеологических процессах современности, активно разворачивающихся в сфере культуры, важно учитывать не только смену социальных стереотипов, чем успешно занимаются наши социологи, но и внутреннюю динамику стереотипов культурных, методика анализа которых, к сожалению, пока не разработана. Положение осложняется тем, что стереотипы эти «работают» в разных слоях многослойной структуры, какой является

практически любая голливудская лента, на разных ее уровнях. Однако изменения классической модели мифа не мешают целостности восприятия фильма зрителем, он реагирует прежде всего на вновь и вновь воспроизводящийся канон, изменения же в этом каноне оставляют след по преимуществу в подсознании смотрящего. И лишь будучи спроецированными на закономерности формирования общественной психологии, в процессе идеологического функционирования, они становятся доступными для наблюдения и анализа.

Чтобы раскрыть некоторые грани этого процесса, обнаружить скрытые механизмы формирования культурных стереотипов, имеет смысл сравнить какое-либо классическое произведение с его многочисленными киновоплощениями, отданными на откуп «индустрии досуга». Одним из наиболее выигрышных для наших целей является «Франкенштейн, или Освобожденный Прометей» — сочинение Мэри Шелли, увидевшее свет в 1818 г. и ставшее одним из завершающих аккордов в истории английского романтизма. «Франкенштейн» выразил в концентрированном виде характерные черты романтизма как литературного течения, направления, метода и шире — смысл культурно-исторической эпохи, питавшей роман. Именно романтизм, будучи, по классическому определению К. Маркса, реакцией на Великую французскую буржуазную революцию, одновременно стал художественным свидетельством против буржуазного типа сознания, утверждая самоценность творческого акта, единственность произведения и независимость его творца. Эти-то идеи в послевоенное время (уже в нашем столетии) и подверглись переосмыслению в массовой культуре. Начало 30-х годов — время триумфа голливудской системы кинопроизводства и голливудской эстетики — стало отправной точкой этого процесса. Его лабораторной стадией, продолжавшейся в течение всего предвоенного десятилетия и характеризующейся прихотливыми переплетениями серьезных поисков и откровенных спекуляций.

Интерес к образам и ситуациям «Франкенштейна», возникший в американском кинематографе 30-х годов, был предопределен тем, что в романе была воплощена фундаментальная идейная коллизия романтизма — непоправимое противоречие между «мечтой» и «действительностью». Личность, индивид раздваивается, осознает себя на сломе эпох — эпохи торжества концепции «естественного человека», неизменной человеческой природы, и эпохи кризиса такой концепции и проистекающей из этого необходимости появления личности с разорванными общественными связями, уходящей либо в бунт, либо в мечту. Вот почему романтический герой Мэри Шелли, монстр, отчуждаемый от людей, оказывается героем массовой культуры на протяжении пятидесяти лет — с 30-х годов по 70-е: с его помощью тиражируется миф об отверженном, но взыскующем понимания и сочувствия пасынке общества, творении рук человеческих, с которым сам человек уже справиться не может.

Основные вехи кинофранкенштейнианы описаны в целом ряде исследований, в частности в работах Ю. Ханютина и Я. Маркулан⁴. Заметим, однако, одну особенность трактовки именно этой темы в их содержательных работах.

Если Я. Маркулан рассматривает «Франкенштейна» (уже киноверсию романа) как заведомо масскультную продукцию, ни на что другое, кроме как вызвать чувство страха у зрителя, не претендующую, то Ю. Ханютин находит иной поворот. Он исследует тему Франкенштейна как один из вариантов более общей темы «человек или робот», установив, что появление темы Франкенштейна в Голливуде столь же связано с немецкими художниками-экспрессионистами, эмигрировавшими в США, сколь и со временем Великой депрессии и экономического кризиса, «массовой неуверенности и растерянности американского обывателя, чей традиционный оптимизм, вера в личную инициативу и трезвый рациональный прагматизм дали первые и глубокие трещины»⁵. Действительные противоречия переводились в метафизически-условную плоскость и, уже очищенные от конкретных реалий времени, персонифицировались в образах классического первоисточника.

Исследователь, впрочем, практически не оговаривает качественный скачок от 30-х годов к послевоенному времени, когда и происходило становление и упрочение массовой культуры в кинематографе. Между тем еще на рубеже 30—40-х годов уже осуществилась принципиальная трансформация образов и ситуаций знаменитой книги. Наряду с мотивом отверженности монстра, переходящей в ненависть к своему создателю, с мотивом непризнания его людьми, заставляющими чудовище страдать, мотивом сверхчеловеческих его способностей, развивается мотив манипулируемой марионетки, робота, всецело зависящего от человеческой воли. «Домасскультный» этап развития образа Франкенштейна завершается тем, что человекоподобного монстра лишают человеческого, он становится уже не отчужденным и жаждущим участия страдальцем, как ранее, а лишенным речи полуавтоматом, безвольным орудием мести в руках слуги ученого, Айгора (фильм Р. ван Ли «Сын Франкенштейна», 1939). Но в романе Мэри Шелли речь шла об отчуждении, но никак не о манипулировании и автоматизме! Монстр ощущал себя, в полном соответствии с романтической поэтикой, гордым, но «падшим» ангелом, способным помериться силами с богом — своим создателем. Казалось бы, возможна типологическая параллель: подобным же образом был некогда трактован романтиками Сатана Мильтона, в полном противоречии с пуританской системой ценностей и в полном же согласии с романтическим мироощущением, и в самом факте переосмысления нет ничего «криминального», оно лишь способствует жизни классического произведения в веках.

Но одно дело — словесная трансформация образа на новом этапе развития литературы. И совсем другое — кино. Голливудская лента, низведя «богоборца» до уровня робота, снизила и

вульгаризировала идею первоисточника, подготовив его для масс-культного тиражирования. Было бы, однако, явным преувеличением видеть в массовой культуре, в самой возможности ее существования причину подобного снижения: в данном случае речь может идти только о его следствии. Причиной же было другое: в ффранкенштейновский миф вошла тема трагедии ученого, теряющего себя на неисповедимых путях науки и запоздало пытающегося противостоять антигуманности собственного реализованного замысла, тема, которая на протяжении XX века вновь и вновь обростала плотью неоспоримых и реальных ффактов, от сомнений и колебаний Эйнштейна до глубокой жизненной драмы Оппенгеймера.

Миф о Франкенштейне был осознан как миф о вечном конфликте человека с последствиями его открытия, хотя вызван был этот конфликт в конечном счете эпохой НТР и порожденными ею сложнейшими социально-психологическими явлениями. Кинематограф — искусство XX века — шел вслед за литературой, по-своему трансформировав тему научного открытия, обращающегося против человека, но пафос предупреждения одновременно оказался пафосом мистифицирующим, будучи спроецирован на смысловые переакцентировки первоисточника.

В том, что это произошло с такой легкостью, «повинно» и неперемненное свойство жанра «фильма ужасов» (к каковым в жанровой сетке Голливуда и принадлежало большинство фильмов о Франкенштейне), отмеченное английским социологом Э. Тюдором, — его вненациональное, «центральноевропейское» происхождение. Всеобщность отчуждения монстра-робота, а потом и почти полное его подчинение воле злодея послужили основой для выработки культурного стереотипа, перешедшего затем в сюжетное клише для любителей острых ощущений.

Еще в 30-е годы — едва режиссер Дж. Уэйл поставил в 1931 г. свой первый фильм о Франкенштейне — этот стереотип, оторвавшись от первоисточника, проник в картины, сделанные на самой разной литературной основе. В 1932 г. режиссер Эрл Кентон (впоследствии он и сам поставил три фильма «по мотивам» Мэри Шелли) экранизирует «Остров доктора Моро». Далее, в 1935 г., в подобный стереотип загнан не кто иной, как Шекспир, — трагедия «Ричард III» до неузнаваемости банализирована в картине «Башня смерти», где трагический герой превращен в интригана-«шахматиста», механически последовательно убиравшего конкурентов на трон. В этой ленте Борис Карлофф — исполнитель роли монстра в «Франкенштейне» — сыграл палача Морда (у Шекспира отсутствующего) в пластике, почти полностью совпадающей с пластикой чудовища Франкенштейна и вызывающей немедленную, закреплennую в памяти ассоциацию. Наконец, режиссер У. Саммерс в 1938 г. экранизирует крайне популярного в тот период бульварного беллетриста Э. Уоллеса, совместив в ленте «Мрачные глаза Лондона» тему Франкенштейна, гангстерский боевик и фильмы Ф. Ланга о докторе Мабузе. Картина анг-

лийская, но сделана абсолютно по голливудским стандартам, в ней рассказывается история врача, ведущего двойную жизнь владельца страховой компании и попечителя приюта для слепых, где застрахованных клиентов убивает похожий на чудовищную обезьяну монстр по кличке Джейк.

В послевоенные годы сюжет о Франкенштейне утвердился уже на новой, маскультной основе, и количество фильмов, использующих мотивы классического произведения, стало стремительно расти. С одной стороны, эксплуатировалась собственно фабула: Франкенштейна скрещивают с Человеком-Волком, Годзиллой, с героем вестернов бандитом Джесси Джеймсом и, конечно, с графом Дракулой. Примечательно, что ранее существовавшее и существенное разграничение между ученым и монстром здесь теряет всякий смысл — и тот и другой становятся членами дружной семьи Франкенштейнов. Это направление преобладает в кинематографе приблизительно до начала 60-х годов. С другой стороны, в 50-е годы возникает и еще один обертон — в ряде картин именно ученый, «маньяк и жертва собственной идеи»⁶ делается главным персонажем цикла. Тема отчуждения уступает место мистифицированной теме ответственности ученого.

Со второй половины 60-х годов, в пору постепенного усиления позиций массовой культуры, Франкенштейн завоевывает международный рынок, все чаще создаются «национальные» варианты фабулы, а фильмы делаются, как правило, в США — совместно с другими странами, чья киноэкономика находится по сей день в опасной для киноиндустрии зависимости от американского капитала.

Вот факты (постановки — совместные, либо присутствует та или иная форма зависимости от прокатных организаций США): 1968 — Испания, 1969 — Мексика, Канада, 1970 — Испания, Мексика, 1972 — две итальянские версии, 1973 — Италия, Испания, 1974 — совместная постановка Италии — США, 1976 — Италия, 1977 — Швеция.

Когда в 1974 г. появилась пародия Мела Брукса «Молодой Франкенштейн», могло показаться, что тема уже исчерпала себя окончательно, а само произведение трансформировалось до неузнаваемости. Но вспомним о сопровождающем воздействии массовой литературы на массовую культуру в целом и приведем пример, заслуживающий самого пристального внимания.

Издатель респектабельного еженедельника Роберт Майерс, в прошлом — политический обозреватель, опубликовал две книги о Франкенштейне — «Крест Франкенштейна» (1975) и «Раб Франкенштейна» (1976). В авторском предуведомлении он расписывается в своем неизменном почтении перед шедевром Мэри Шелли и попутно упоминает о том, что отнюдь не дерзает перепевать уже написанное и тревожить прах гениального ученого — в обеих книгах действует «сын» медика, Виктор Франкенштейн. (Так было, впрочем, и в упоминавшейся выше ленте «Сын Франкенштейна».)

Беллетрист предпочитает дать завлекательное и острое продолжение давно и много раз пересказанной истории, а собственный вклад ограничивает тем, что переносит действие в Новый Свет, на просторы, загадочно неизвестные для современников английской писательницы, но куда более привычные для ее теперешних сограждан.

Как и многочисленные создатели кинофранкенштейнов, Р. Майерс не изобретает колесо и не творит монстра заново, а просто оживляет. Первая книга и посвящена в основном введению Виктора в права наследства и знакомству с монстром, а затем, после реанимации последнего, описанию захватывающего побега от чудовища и бандитов, сделавших монстра своим послушным орудием. Побег удастся, а монстр, вовремя прозрев, уничтожает конкурентов и совсем в духе старого доброго вестерна решает организовать собственную банду.

Р. Майерсу не откажешь в умении плести интригу. При нескрываемой «картонности» персонажей он профессионально держит читателя в напряжении, непосредственно обусловленном ожиданием узнавания знакомых, предсказуемых ситуаций, поворотов фабулы — словом, блоками, из которых состоит любое произведение массовой беллетристики. Так, в первых главах в доме Виктора появляется таинственный незнакомец, и читатель вправе ожидать, что последует похищение хозяина дома одним из его слуг с помощью этого самого незнакомца. Появляется романтическая девица Фелиция — и есть все основания ожидать, что она влюбится в Виктора, но — тут-то и загвоздка — к ней проникается нежностью и сам монстр... Словом, в книге налицо все ингредиенты массовой литературы на ее теперешнем и вполне профессиональном уровне, начиная от умелой, но не слишком дотошной стилизации «под XIX век» и кончая умеренной игрой на читательских нервах. Вдосталь динамики, в меру двусмысленности и фривольности, чуточку сентиментальности, чтобы слезой прошибло (все еще в моде ретро, ничего не подделаешь). Отсутствуют (пока) политика и спекуляция на модной же теме расовой дискриминации. Но не забудем, что «Крест Франкенштейна» — умело проведенная разведка боем.

Спустя год появился следующий том — «Раб Франкенштейна», и в облике состарившегося на тридцать лет героя появились новые черточки. В частности, общественно-политические. Не стремление к преобразованию общества, но приличествующее широко мыслящему интеллигенту либерального склада уважение к людям, способным на самоотречение во имя высшего общественного идеала. Конкретно имеется в виду сам Джон Браун, «исчадие ада» в глазах рабовладельцев-южан и героический предшественник Авраама Линкольна для аболиционистов с Севера. Появилась и точная дата (в год двухсотлетия США, когда вышла книга Р. Майерса, исторические сочинения лидировали в списках бестселлеров) — 1859 год. И место — Харперс-Ферри. Сюда-то, к ожидающему казни Джону Брауну и приезжает Виктор, чтобы

скрасить своим присутствием последние часы узника. Сюда же, с целями сугубо своекорыстными, так как он намерен похитить великого борца против рабства, чтобы под его флагом совершать разбойные нападения, грабя обе стороны, рабовладельческий Юг и «демократический» Север, устремляется и пресловутый монстр. Но — какой пассаж! — похищенным вместо Брауна оказывается Франкенштейн.

А далее чередуются уже знакомые нам «блоки»: любовные сцены, погоня, бегство, смерть возлюбленной героя, печаль по утрате, рождение новой привязанности. Только теперь на горизонте протагониста маячит пресыщенная плантаторша Валерия, как будто сошедшая со страниц «южных» романов с колониальным колоритом, а романтическую Фелицию сменяет безаветно преданная Виктору Долорес, оказывающаяся, к слову сказать, под венцом не полукровкой (межрасовый брак — это уж чересчур для умеренного Р. Майерса и тех, кого призвана обслуживать подобная литература), а побочной дочерью старого полковника.

Полковник ведет себя не очень лояльно по отношению к героям, но в конце концов кровью смывает свою вину. А под занавес — в аккомпанемент торжественно звучащим свадебным фанфарами (и в обещание жаждущему новой порции чтива читателю) — разъяренный очередным поражением монстр бушует, обещая при ближайшей возможности пролить море крови. Так Виктор Франкенштейн и его «ужасный ребенок» волею беллетриста приобщились, наконец, к большой американской истории, или, точнее, к ее масскультной вариаии.

Эта неожиданная на первый взгляд укорененность сюжета на исторической почве носит совсем не случайный характер. Сама «массовая культура», как уже говорилось, в 70-е годы претерпела определенные изменения, вызванные необходимостью создать новые принципы имитации духовной деятельности, каковой по сути и является эта эрзац-культура. А необходимость эта возникла в связи с обогащением литературы США на протяжении 60-х годов. Процесс этот неоднократно привлекал внимание советских американистов. Среди его важнейших признаков назывались, во-первых, возросшая по сравнению с предшествующим периодом роль документа и затем имевшая место политизация — как документальной прозы, так и собственно художественной.

Нас не интересуют сейчас издержки этого процесса. Но массовая культура, значительно углубившая связи с системой массовых коммуникаций, их эстетическими возможностями, не могла не заметить этих тенденций и сделала свои поправки, предложив более сложный тип манипулирования, учитывающий изменения в общественном сознании на уровне дифференциации потребностей потребителя.

Кинематограф голливудского толка, находившийся в кризисе примерно с 1962 г., был в авангарде поисков своего рода обобщающей формулы успеха фильма. Была испробована «молодежная тема», где главным мотивом стал мотив бегства от общества на

лоно природы, однако обреченность юных героев незаметно перекладывалась с общества на них самих, по принципу «бунтуете? Вам же хуже». Зачастую в произведениях такого типа, еще не принадлежащих к «массовой культуре», но являющих собой некую промежуточную ступень, появлялась ностальгическая нотка — либо вспоминали 30-е годы XX века, время, вошедшее в историю как эпоха кризиса, недовольства, «гроздьев гнева», либо — последнюю четверть века XIX, заповедную территорию вестерна. Как бы то ни было, в начале 70-х выяснилось, что в одном отношении Голливуд и новые таланты, пришедшие из разных «епархий» аудиовизуального производства — телевидения, радио и т. д., — совпадают в своих устремлениях: найти некую обобщающую кинематографическую идею, способную дать зрелище, пригодное для любых слоев общества.

Такой идеей и стала идея «классического американского кино» 30-х годов (кино Форда, Уайлера, Капры, Говарда Хоукса) — великого и, несомненно, демократического искусства, предлагающего свой способ постижения мира, свою эстетику «сретенной реальности».

Эстетика эта в киноведении именуется не очень почтительно, но точно: «принцип слоеного пирога», где каждый зритель найдет нечто для себя интересное. Неискушенный — увлечется фэбулой, как правило, достаточно простой, искушенный — оценит игру актеров, одновременно несущих свое амплуа, свой звездный «миф», рафинированный же зритель соотнесет исходный и конечный пункты режиссерских усилий, проследит, как именно перетолковывается традиционная жанровая модель или в какую сторону меняется поведенческий статус героя, каково новое наполнение ортодоксального «мифа».

Следует помнить о том, что большое американское кино, возрождая голливудскую традицию, одновременно переосмысливало ее составляющие — пластические мотивы, характерные персонажи, сюжетные коллизии, но делало это оно изнутри самой традиции⁷, не разрушая ее, а уточняя ее нравственные и эстетические параметры согласно запросам аудитории. Но и кинематограф массовой культуры тоже не мог остаться в стороне от этих веяний, в частности потому, что в 70-е годы в кино США шла жесточайшая борьба за зрителя, тем более что и ведущие мастера «Нового Голливуда» — Ст. Спилберг, Дж. Лукас, Брайан де Пальма искали формулу абсолютного зрелища все-таки в очень большом приближении к стереотипной эстетике масскульта.

В данной ситуации удешевленные романтические идеи, образы, культурные парадигмы вступали в чрезвычайно прихотливые отношения с установочной полтикой бизнесменов от кинематографа. В сущности, ни один фильм не делался «просто так», «ради искусства», весь официальный кинематограф коммерциализировался.

Что же питало романтические стереотипы в 70-е годы? Что главенствовало, задавало тон в выработке этих стереотипов?

70-е годы подавались в «массовой культуре» как эпоха грандиозных технологических сдвигов, что во многом соответствовало действительности. Наука и техника, периодически вызывавшие упреки в дегуманизации, усилиями властей предержавных стали отождествляться с государственной мощью самой Америки, хотя процесс протекал негладко, не без критики слева и справа⁸.

Подобные технократические тенденции давали о себе знать уже в 60-е годы, вызывая одновременную контрреакцию. Скажем, два самых популярных героя «массовой культуры» 60-х годов Супермен и Джеймс Бонд прямо связаны с техникой, даже попадают от нее в прямую зависимость. Но у Бонда с нею вечные нелады (напомним, что кинематографический Бонд, как показала М. Туровская, является пародией на Бонда литературного — героя романов Я. Флеминга) — выручают верные руки, иногда пистолет и, как правило, пышноволосая дива, обращаемая суперагентом на пользу общему делу. Супермен же — прямое порождение техники, ее воплощение. Если для Франкенштейна определяющим стал мотив отчуждения и разрыва с создателем, мотив отторжения от мира, замешанного на подчинении и подавлении личности, то в фильмах о Супермене во главу угла поставлено это радостное подчинение, где сам герой никогда не почувствует ущербность от того, что он сам себе не хозяин. Налицо торжествующая функциональность персонажа, его слияние с обществом. Надо ли говорить в этой связи об апологетической функции «массовой культуры», перерастающей по мере углубления общего кризиса капитализма в функцию охранительную? Сегодня и Бонд, и Супермен вновь вызваны к жизни, но существуют они теперь в связи с конкретными идеологическими нуждами. В частности, Бонд уже не полупародийный персонаж масскультной мифологии, а герой, борющийся против «красных» и поддерживающий атмосферу уверенности в том, что американский «кулак» никогда не подкачает. Супермен, по сути, служит тому же.

В том, что на первый план в довоенных «Франкенштейнах» вышел монстр, содержались, как мы помним, предпосылки дальнейших смысловых переакцентировок первоисточника, и впоследствии, в 60—70-е годы, «массовое сознание» подставляло на место робота, скажем, грозные силы обращенного против человечества атома, кризис окружающей среды и т. д. Мотив «цивилизация против человека» трансформировался в мотив «техника против человека», лишь отчасти восходящий к романтизму. Между тем этот последний дал сначала в кинематографе, а потом и в массовой беллетристике модель «фильма-катастрофы», где критическая тенденция парадоксально совпала с апологетической и, соответственно, появился новый тип героя массовой культуры, сосуществующий с героем более архаическим. Их совместил в одном фильме Стивен Спилберг, сделавший в 1975 г. весьма известную ныне ленту «Челюсти», восходящую к классическому произведению американского романтизма — роману Г. Мелвилла «Моби Дик».

Модель фильма-катастрофы, неоднократно описанная в нашей критике, выглядит следующим образом. Происходит какая-либо суперкатастрофа, будь то крушение трансатлантического лайнера, землетрясение, пожар в небоскребе, угроза гибели самолета и т. п. В ассортимент бедствий могут входить и не только бедствия стихийные — порождение конфликта природы с человеком, и не только технические катастрофы, в которых смоделирован бунт «цивилизации вещей» против homo sapiens. Природа, особенно живая, — пчелы, дикие животные, муравьи, т. е. нечто непознанное, в свою очередь, может нести угрозу. В который раз (мотив этот постоянен) обнаруживается всеобщая шаткость мира. И вот от этого-то кошмара, оказывается, человека в состоянии спасти вовсе не Супермен, а, напротив, «свой брат», человек же, стопроцентный американец, профессионал, плоть от плоти породившей его общественной системы и, стало быть, антитеза романтическому бунтарю.

Налицо подмена подлинной гражданской активности борьбой с издержками технизации, знаменующая собой общественное умонастроение, дающее выход консервативному сознанию.

«Роль „фильмов-катастроф“, — пишет К. Разлогов, глубоко исследовавший эту проблему, — отнюдь не сводится к оголтелому запугиванию зрителей... Идеологическая функция этих произведений значительно глубже и серьезней... Будучи очень различными по конкретным художественным истокам — от традиционного сказочного мотива „красавицы и чудовища“ в „Кинг-Конге“ (1976) до гимна технике в серии „Аэропортов“, стихийного бедствия в „Землетрясении“ (1974) или своеобразного синтеза древней легенды, детской сказки и технической утопии в „Звездных войнах“ (1977), — все эти фильмы обнаруживают в потенциальной возможности иносказательного, метафорического истолкования исключительной ситуации скрытый (а иногда и прямой) призыв к единству нации и одновременно к прославлению личной отваги»⁹.

И далее: «В таких фильмах морально утверждается и обосновывается социальная иерархия капиталистического общества»¹⁰. Следовательно, мы наблюдаем интересную картину: общество не только интегрирует в итоге бунтарство своих «блудных детей», но и противопоставляет им подлинных, с социальной точки зрения, таких же героев-индивидуалистов, как и они сами, столь же ярких и одновременно типичных, но способных, в отличие от инфантильной «молодежи», стать опорой буржуазного миропорядка.

Понятно, что такая концепция героя, по существу, является антиромантической. Подтверждается высказанное по другому поводу замечание В. Е. Баскакова, датированное еще 1971 годом, т. е. в пору зарождения вышеописанных тенденций: «Никогда в истории западного кино буржуазность не выступала так часто под внешним покрывалом антибуржуазности, как это происходит сейчас»¹¹.

Следует заметить, что ни фильм, ни роман-катастрофа не являются чем-то принципиально новым в тематическом плане для массовой культуры США, нова их идеологическая функция, вернее, даже не функция, а контекст ее проявления, связанный с возрождением неоконсервативных тенденций и идей, причудливо сопряженных с «прирученным» романтизмом.

По отношению к фильмам катастроф аналогичный роман играет роль популяризатора уже найденного в кинематографе, который использовал эту модель ранее, нежели литература. Заметим попутно, что к этому жанру нельзя отнести разновидность фильма и романа ужасов, трактующего теологический, антропологический миф о природе естественного человека, искаженной сатанинским воздействием. Сатана разрушает цельность героя, показывая расколотое сознание персонажей. Налицо другой тип мистификации, также восходящий к богоборческим мотивам литературы романтизма, к которым принадлежит и «Франкенштейн», но трактующий *бессилие* современного человека в его негативном, безвыходном варианте.

Промежуточным полем между собственно «катастрофой» и мистическими сюжетами («Экзерсиз» П. Блэтти — У. Фридкина, 1973) и являются разнообразные «космические» истории о пришельцах, гигантских животных, неуправляемых роботах и др. Они в меру катастрофичны, в меру окрашены мистицизмом в силу своей непознаваемости, но вновь необходимо условие: чудовище — повод задуматься об относительных несовершенствах отдельных сторон буржуазного мира, в котором необходимо навести порядок, ибо он — лучший из возможных. Как уже говорилось, критика сочетается с апологетикой.

Именно такая идея лежит в основе романа Джона Годи «Змея» (1978). Место действия книги — нью-йоркский Сентрал Парк, олицетворение насилия, захлестнувшего современную Америку. Туда и попадает гигантская змея благодаря пьяному моряку Мэтту Олсону — «высокому, неуязвимому и любителю подраться». Он выиграл ее (характерный момент: не зная, что это такое) в покер у какого-то грека, тот — у негра. И когда Олсон по наивности заходит в парк, его убивает некто Торрес, думая, что отнимает нечто ценное.

Начало романа напоминает уголовную хронику. Но вот события начинают разворачиваться, и репортажность, заявленная на первых страницах, иссякает, силы зла вырвались наружу: Торрес умирает от укуса пресмыкающегося длиной в 11 футов, с головой, напоминающей гроб.

Все основные события в романе — история попыток найти и обезвредить жуткую зверюгу. Эпизоды приключенческие перемежаются «документальными» сведениями из зоологии. Например: змея не закрывает глаз, может ползти только вперед, она глуха, легко взбирается на дерево, питается тем-то и тем-то, кусает эдак-то, реагирует на изменения температуры окружающей среды так-то, и так далее. Все эти замечания разбросаны по тексту.

Они дополняются анекдотами про змею, ироническими комментариями по адресу средств массовой информации и их агентов, охотящихся за змеей, описанием служб, в чьем ведении находится Централ Парк — полиции, службы нравственности, скорой помощи. Персонажи выводятся на сцену, чтобы быть убитыми. Срабатывает механизм сенсации. И вот уже к делу подключаются эти самые *профессионалы*: Марк Конверс, «змеевед», Холли Маркхем, журналистка, и капитан полиции Томас Истмен (позднее между ними образуется любовный треугольник).

Тем временем начинаются выступления религиозно настроенных сторонников Чистоты — они не хотят убивать Божье создание. Зато другие объявляют, что Змея — посланец Сатаны и призвана покарать нечестивцев, стало быть, опять же она неприкосновенна. Несколько позже выясняется, что ее «порода» — черпая мамба, и читатель получает новую порцию сведений: насколько эти змеи ядовиты, где обитают и т. д. Нарастает между тем паника, кого-то сбивает машина, но люди утверждают, что несчастного укусила змея — просто яд обладает эффектом замедленного действия.

Змея уже фигурирует как Змей-искуситель (следует экскурс в историю: какие народы и как воспринимали и обожествляли змею). И только когда она попадает в дом и страшно пугает маленькую девочку, за дело принимаются всерьез (акцент на чадолюбии американцев — обязательный компонент жанра). Парк горит, сектанты бунтуют, вызваны шесть пожарных команд, а Конверс с риском для жизни, давая консультации, хочет одновременно спасти змею — она нужна ему для опытов!

Наконец чудовище поймано, отношения между тремя урегулированы в пользу симпатичного Конверса, и последнее слово остается за Холли: змею надо убить (в романе ей отрубают голову), ибо, как пишет сам же романист, «ситуация требует катарсиса». И только в завершающих строках книги сообщается, что всего таких ящичков со змеями было тринадцать штук, в них хранились яйца черной мамбы. Резюме: «Все созревающее может быть использовано против человека». Аплодисменты. Занавес.

Примерно по такой же схеме развиваются события и в романе «Рой» писателя Артура Герцога, выпущенном в 1974 г., изрядно нашумевшем и быстро экранизированном (это взаимодействие романной и экранной версий перерастает к концу десятилетия в резкое увеличение «новеллизаций» — книг, сделанных по фильмам). Если у Годи чувствуется ирония, прежде всего на религиозно-мифологической периферии книги, то у Герцога все серьезней и многозначительней.

Начиная с первой главы, где рассказывается, как семья Патерсонов, выехавшая на пикник, почти полностью погибает от укусов внезапно налетевших пчел явно не американского происхождения, через всю книгу проводится мотив чужеродности этих пчел, прилетевших из Африки. Ученые мужи, коих выведено в романе огромное количество, спорят о «национальном характере

пчел» (немецкие пчелы — с «плохим характером»), сопоставляют социальное устройство своей страны со структурой улья, в частности не могут решить, что же собой представляет пчелиная матка: прародительницу, первопричину всего сущего, или трутня? (Отголосок споров о женской эмансипации — массовая культура тоже действует широко разветвленной системой ассоциаций, призванных привязать произведение к злобе дня.) Гадая, простоят ли Нью-Йорк столько же времени, сколько пирамиды, и приходят к выводу, что было время, когда пчелы были врагами человека, и африканские особи сохранили подобные «настроения».

Энтомологи проводят химический анализ яда, выясняют, что есть более или менее токсичные пчелы. Пробуют различные варианты защиты. И когда все, или почти все, средства обороны исчерпаны и домашние пчелы присоединяются к диким, когда общества, настроенные за или против пчел, выставили пикеты с плакатами «Спасите пчел!» и «Уничтожайте пчел!» (явный и недружелюбный намек на антивоенную деятельность альтернативных обществ по защите окружающей среды, сегодня особенно активных), когда самый доблестный энтомолог погибает от пчелиного яда, сделав себе инъекцию в порядке эксперимента, а второй энтомолог сходит с ума, когда пчелы подступают к Нью-Йорку и обезумевшие люди бегут на Аляску, когда рой в 50 футов вышиной пытаются сбить вертолетами и горячие головы уже предлагают сбросить на Хемпстедское озеро бомбу, — тогда, на пятый день осады, пчелы неожиданно уходят. В эпилоге выясняется, что они упали в воду и утонули, а причина такова: «Африканская пчелиная элита несла в себе гены самоубийства через два поколения».

«Научно», не правда ли? Автор признает свою уязвимость, но замечает, что подлинно научные сведения в этой области помогают объяснить лишь 50% случаев отклонений в поведении пчел, в остальном же они человеческому разуму не доступны. Засим следует словарь терминов и перечень ссылок на источники, превращающий роман в якобы документальное и научно документированное повествование.

Следует, правда, заметить, что следующий роман «Звучание Земли» (1975) Герцог написал совершенно иначе. «Научная» часть занимает там несколько страниц, а повествование строится на том, что бывший специалист по землетрясениям, геолог Гарри Вэйл, чья возлюбленная погибла когда-то в момент подземного толчка, с упорством маньяка вслушивается в звуки Земли и в конце концов предупреждает землетрясение.

Семь частей книги последовательно выявляют процесс перемещения подземных масс: толчки, трещина, сдвиг, разрыв, удар, землетрясение. В центре рассказа — главный герой и его вторая жена Кей, сын Марк, причем и жена и сын настроены скептически и считают, что предчувствия героя — фантазии. Прочее также безотрадно, в городке его не любят, индейцы, ко-

торых там немало, относятся к нему настороженно, банды хулиганов наводят страх на округу. Да и с женой не все ладно: он до такой степени увлечен своим делом, что постоянно вслушивается в колебания почвы в ночное время, и на любовь времени не остается. Но герой побеждает — только потому, что профессионально слышит колебания и предупреждает об этом явлении других.

Роман кончается счастливо. Иначе и быть не может, ибо служба гражданской безопасности работает четко и безупречно, вывезя героя с семьей из опасной зоны.

Нетрудно заметить, что в тексте романа переплетаются два основных «катастрофических» мотива: мотив нарушения экологического равновесия, символизирующий неблагополучие Америки как таковой, и мотив разлада человека с разумно постигаемым миром, перерастающий в ходе повествования в идею предчувствия негативных последствий НТР, которые пока еще можно контролировать, если довериться *профессионалам*, знающим свое дело. Так глобальная проблема проецируется на уровень «массового сознания».

Можно привести пример и другого типа внешней «символизации», когда трактовка автором темы не вырастает непосредственно из сюжетно-фабульной конструкции, а исходный «миф» оборачивается конкретным, узнаваемым сюжетом. Речь идет о книге дебютанта Т. Алтхоффа «Три дня в ноябре» (1978), где описывается гигантская автокатастрофа, происшедшая в День Благодарения, когда вследствие снежных заносов и пожаров дороги оказались перегруженными, образовались пробки и детище прогресса, его символ — автомобиль — превратился во врага человека № 1.

Этот объемистый роман воскрешает еще один американский миф, корни которого восходят к романтическому миропониманию — миф о Великой Миграции, о свободе американского гражданина двигаться куда угодно. Но массовое волеизъявление, подчиненное этой идее, чревато катастрофой, и миф подвергается пересмотру и опровержению.

Итак, и романы, и фильмы катастроф дали необходимого масскульту героя и смоделировали ситуацию, когда тотальное неблагополучие мира (которое обнаруживается тем или иным образом) может быть капитально исправлено, и мир снова станет познаваемым и легко управляемым, а «романтический» разлад — от лукавого. Особый интерес в этом плане представляет уже упоминавшийся выше фильм Ст. Спилберга «Челюсти», поскольку прямо эксплуатирует (и закрепляет в сознании зрителей) целый комплекс мотивов, трансформирующих образы Г. Мелвилла, его великого американского романтического эпоса «Моби Дик».

Но сначала о книге П. Бенчли — одноименном романе, по которому поставлен фильм. Ее подтекст — религиозно-мифологический. Акула — не просто враг маленького городка (подразу-

меваются — и человечества), но и кара за несправедливую жизнь некоторых его обитателей. Дидактическая сюжетная линия, прослеживающая связь ихтиолога Мэтта Купера и жены полицейского Мартина Броди и завершающаяся гибелью Мэтта, посягнувшего на супругу главного героя (а шире — на Семейный очаг как таковой), хотя инициатива в сближении принадлежала ей, — эта линия призвана подчеркнуть, что любовные перипетии не просто дань расхожим штампам «массовой беллетристики», а обусловленное социальным укладом отражение нарушенных моральных норм бытия.

В фильме эта линия отсутствует совершенно, а погибает не профессионал Мэтт (зрителю лишь дано испытать немалую за него тревогу, когда акула атакует под водой стальную клетку, в которой ученый укрылся, думая, что так он будет в безопасности), а «ахавоподобный» капитан Квинт. Режиссер разводит действие на два полюса — «документальный» (борьба Мартина Броди с городскими заправилами за закрытие пляжа в целях безопасности, его мытарства в магистратуре и т. д.) и «мифологический» (поиск акулы и борьба с ней). При этом напряжение постепенно нарастает, связывая все звенья фавулы, и никакой «чресполосицы» на экране незаметно, документ переходит в миф.

Двуединая направленность ленты подчеркивается и выбором актеров-«звезд» на главные роли. Узнаваемых, близких зрителю персонажей-профессионалов Броди и Купера играют Рой Шейдер и Ричард Дрейфус. «Мифологического» же капитана Квинта — Роберт Шоу, актер, прославившийся в ролях преступников, гремевших в годы Великой депрессии, шерифов в костюмных лентах и т. д. Правда, в отличие от мелвилловского Ахава капитан Квинт сочетает интерес к «чистой» идее, которой он одержим (в романе этот мотив несколько приглушен), с материальной подкладкой.

Эпизод, где капитан Квинт медленно сползал в чрево акулы, толковали по-разному. Но главное — то, что хотя формально гибнет он по чистой случайности — корабль накренило именно с той стороны, где он стоял, — эта случайность в контексте фильма ощущается как закономерность. Узнаваемое (паника в городке, необходимость уничтожить источник зла) создает рамку для «мифологического», «мифологическое» углубляет узнаваемое.

Акула же заменила мелвилловского Белого Кита не только по ассоциации с еще одной замечательной книгой, «Стариком и морем» Э. Хемингуэя. Момент замены в целом принадлежит сфере социального функционирования произведения в «обществе потребления», обусловлен ею. Механизм замены-подмены исследован Г. Капраловым в работе «Челюсти: миф, политика, бизнес»¹²; обнажены методы, с помощью которых привлекалось внимание зрителей к картине — выпуск соответствующих товаров, массированная реклама, обыгрывание слова «акула» в самых разных контекстах, в том числе — «акулы бизнеса». Человек должен был понять, что живет он в мире акул, почему бы ему

не потешить самолюбие и не увидеть воочию, как реальную акулу гигантских размеров потрошат ему на радость?

В «Звездных войнах» (1977) Джорджа Лукаса сделан следующий шаг в сторону активного использования культурных стереотипов — и в эстетическом, и в коммерческом направлении. Он «подключает» изобразительные мотивы американского кино 30-х годов в общую сюжетную модель сказки, где абсолютное добро борется с абсолютным злом и его побеждает. Первое выражено в образах свободных стрелков — мальчике, которого следует воспитать, чтобы он стал рыцарем, пилоте-профессионале и рыцаре-старике, стремящихся освободить из плена принцессу (позже, в третьей серии фильма, выясняется, что она — сестра мальчика Люка). Второе — в таинственной и тоталитарной Галактической империи, чьи завоеватели мечтают о том, чтобы овладеть миром (в смысле — Космосом).

Противостояние сторон достигает здесь столь высокой степени абстракции, что зритель любой страны, смотрящий картину, отождествит себя и своих сограждан с «хорошими» героями, а тех, кого он считает врагами собственной страны, с героями «плохими». Модель оказывается пригодной для какого угодно содержания и давно уже запущена в производство, поскольку тема «звездных войн», к сожалению, еще задает тон в пропаганде американского милитаризма.

Как уже говорилось, рубеж 70-х — начала 80-х годов принес тенденцию к резкому усилению дегуманизирующих идей — как в «верхних» слоях кинематографического «пирога», так и в «нижних». Критики разных стран с тревогой констатируют, что в массовой культуре продолжают происходить перемены, угрожающие и большому кинематографу.

Фильмы и книги эрзац-культуры, взаимодействуя друг с другом, образуют своего рода плотное облако призрачной реальности мифа, выдаваемой за подлинность. Появился и завоевал огромную популярность жанр «новеллизации», т. е. книги, написанной по мотивам широко известного фильма. (Так, одновременно с картиной «Звездные войны» была издана и новеллизация ленты.)

Вместе с тем собственно модель фильма-катастрофы претерпела в самое последнее время и позитивные изменения. В эволюцию темы катастрофы прогрессивные американские кинематографисты внесли новый, неожиданный акцент, связанный с требованием повышения политической ответственности за все, что происходит в мире. Вышел фильм Николаса Майера «На следующий день» (1984) — о последствиях ядерной войны, о невозможности выжить в условиях ядерной конфронтации, и вместо традиционного «успокоения», обычного в большинстве фильмов-катастроф, со всей непреложностью сделал вывод о необходимости в ядерный век нового политического мышления.

Сейчас в массовой культуре соседствуют противоречивые, порой противоположные по исходным намерениям авторов тен-

денции. Оно и понятно — массовая культура сегодня тяготеет к тому, чтобы стать своего рода слепком с культуры подлинной, воспроизводя ее наиболее авторитетные идеи, переводя их на уровень стереотипа, пытаясь свести бесконечность художественного познания мира и человека к мертвым, лишенным позитивного духовного содержания, тиражированным с помощью средств массовой коммуникации культурным «мифологемам».

В то же время заслуживает пристального внимания тема восстановления созидательных потенций культуры, преодоления ее деструктивных механизмов не только за счет «высокого» искусства, но и за счет развития, обогащения тривиальных жанров, привлечших внимание крупных художников. Упомянем фильм Боба Фосса «Весь этот джаз» («Вся эта суета») (1979) — американские «8^{1/2}», где в формах мюзикла анализируется художественное сознание режиссера, ставящего мюзикл. Причем здесь скаывается не только традиция американского кино, но и кинематографа в целом, с его демократическими корнями и неостановимой тягой к изображению, воссозданию и пересозданию реальности в ее собственных формах.

На этих страницах нет возможности исследовать также и другой аспект продолжения темы — взаимовлияние масскульта и серьезного искусства. Нет возможности также и уточнять, в чем-то опровергая сложившуюся в нашей критике традицию однозначного противопоставления «массового» — «немассовому», «коммерческого» — «некоммерческому» из-за его явной недостаточности для взвешенной и точной оценки процессов, идущих в буржуазной культуре Запада.

Судьбы культуры в XX веке оказались, в силу обстоятельств, тесно связанными с кинематографом. Этот вид искусства обладает огромной, еще не до конца оцененной способностью к аккумулярованию духовных ценностей, к их активному обращению среди самых широких слоев зрителей. Но в масскульте происходит по преимуществу нечто обратное: удешевление, упрощение и в конечном счете искажение и подмена подлинных ценностей теми, которые выгодны апологетам буржуазного строя. Справедливо поддерживая и выявляя демократические и социалистические элементы, присутствующие, по определению В. И. Ленина, «в каждой национальной культуре», мы обязаны учитывать и тот факт, что давление масскульта на честных художников Запада сегодня неизмеримо больше, чем еще двадцать лет назад. Поэтому в борьбе за подлинную культуру следует иметь в виду и оценить сопротивление мастеров кино дегуманизации и разрушению культуры.

¹ Общую библиографию вопроса см.: *Андреев Ю. А.* Волшебное зрение. М., 1983. Добавим новейшие работы по проблемам массовой культуры: *Молчанов В. В.* «Новый Франкенштейн». М., 1986; *Ашин Г. К.* Торжество без оружия. М., 1985; *Березовский М.* Непременно скандал. М., 1986; *Западная Европа и культурная экспансия «американизма».* М., 1985 (сост. Ю. М. Каграманов).

- ² Засурский Я. Н. О некоторых формах идеологического воздействия на литературу в США // Иностран. лит. 1982. № 8. С. 189.
- ³ Там же.
- ⁴ Ханюгин Ю. М. Реальность фантастического мира. М., 1977; Маркулан Я. К. Киномелодрама и фильм ужасов: (Кино и буржуазная массовая культура). М., 1978.
- ⁵ Ханюгин Ю. М. Указ. соч. С. 110.
- ⁶ Там же. С. 109.
- ⁷ См.: Дмитриев В. Ю. Послесловие в семи комментариях // Сарджент Элвин, Богданович Питер. «Бумажная луна»: Лит. запись по фильму А. Гаврилова. М., 1977; Дмитриев В. «Клуб Коттон», «Человек со звезды» // Искусство кино. 1985. № 12. С. 141—144.
- ⁸ См.: Молчанов В. В. Указ. соч.
- ⁹ Разлогов К. От контркультуры к неоконсерватизму? // Искусство кино. 1978. № 8. С. 151.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Баскаков Вл. Сложный мир и его толкователи // Мифы и реальность: Буржуазное кино сегодня. Сб. ст. М., 1971. Вып. 2. С. 11.
- ¹² Капралов Г. Челюсти: миф, политика, бизнес // Мифы и реальность: Зарубежное кино сегодня. М., 1978. Вып. 6. С. 47—55.

Т. Б. ПРОСКУРНИКОВА

«Театр Бульваров»

— А сколько всего театральных пьес во Франции? — спросил Кандид аббата. — Тысяч пять-шесть, — ответил тот. — Это много, — сказал Кандид. — А сколько из них хороших? — Пятнадцать-шестнадцать, — ответил тот. — Это много, — сказал Мартен.

Вольтер. «Кандид, или Оптимизм»

Приезжающего в Париж сегодня поражает, как и вольтеровского героя, количество названий на афишах драматических театров (оставим на совести аббата XVIII века цифру пять-шесть тысяч), и ему потребуется немало времени, чтобы разобраться в том, сколько же из них «хороших». Увы, он быстро поймет, что пятнадцать-шестнадцать — это, действительно, неправдоподобно много, особенно если при отборе понравившихся спектаклей ограничит себя рамками национальной французской драматургии.

Исследователи драматического искусства Франции второй половины XX века единодушно отмечают бедственное положение в национальной драматургии, причины которого трудно поддаются анализу, особенно сторонних наблюдателей. Сами же деятели французского театра выдвигают как одну из первопричин существующего положения отсутствие реальной творческой и материальной поддержки молодым одаренным драматургам. В 80-е годы наметились некоторые сдвиги. Начиная с 1982 г. в Меце ежегодно проводится фестиваль пьес молодых авторов, для которого компетентное жюри отбирает 10—12 произведений. Их ставят для фестиваля различные труппы, а затем тексты пьес поступают в Театротеку — хранилище драматических про-

изведений, написанных в XX в. на французском языке. Но число драматургов-профессионалов, зарабатывающих на жизнь литературным трудом, остается ничтожным. Общество драматических авторов (*La société des auteurs dramatiques*), насчитывающее в своих рядах десятки членов, на 90% состоит из драматургов «театра Бульваров»¹. Если учесть, что место в руководящих органах этого Общества обеспечивается благодаря числу постановок произведений того или иного драматурга на театральных подмостках и соответствующими отчислениями со спектаклей в фонд Общества, то не приходится удивляться, что именно эти драматурги определяют в нем всё и вся.

Бесспорно справедливо, что театральная критика разных стран, посвященная французскому театральному искусству наших дней, и советское театроведение в том числе, уделяет первостепенное место в своих трудах театру, откликающемуся на серьезные социальные, политические и нравственные проблемы своего времени, ищущему новые сценические формы, будь то постановка произведений драматургии XX века или современное прочтение классики. Но на протяжении вот уже двух столетий (С. С. Мокульский относит возникновение бульварного театра к 60-м годам XVIII века) неизменно процветает театр, который существует как бы независимо от бурь и перемен, потрясающих французское общество и французскую сцену. Классицисты и романтики, натуралисты и символисты, реалисты и абсурдисты, реформаторы сцены и ниспровергатели театральных канонов — сколько знала их история драматического искусства Франции! А рядом живет театр, который, непрестанно мимикрируя, остается верен своей роли поставщика облегченных зрелищ, всегда услужливо представляющего своим поклонникам возможность приобщиться к театральному искусству, не утомляя ум и не травмируя душу.

В этом театре зритель совсем не застрахован от слез умиления или волнений, связанных с острыми сюжетными перипетиями. Он искренне смеется, видя страстишки и грешки, слабости и пороки попадающих в комические ситуации героев, так напоминающих его соседей или его знакомых. При этом, чуждые усложненности как содержания, так и формы, постановки этого театра, в большинстве своем, сделаны на высоком профессиональном уровне (именно в репертуаре этого театра прочно занимает одно из ведущих мест «хорошо сделанная пьеса»), насыщены изящными остроумными диалогами, в которых обмен репликами весьма напоминает партию в настольный теннис или фехтовальный поединок — удар, еще удар, укол и сразу же ответный укол (именно благодаря этому театру французские драматурги еще в прошлом веке завоевали славу блестящих диалогистов). А если еще вспомнить, что большинство пьес этого театра в изобилии преподносит своим зрителям пикантную фривольность, столь характерную якобы для галльского темперамента, то стоит ли удивляться, что он имеет верных и многочисленных почитателей.

Однако, пользуясь признанием и любовью современников, драматурги, чье творчество обеспечивало его процветание, практически оказываются вне истории Театра. За редчайшим исключением, их имена не известны потомкам, разве что тем историкам театра, которые заняты скрупулезным изучением театрального репертуара год за годом. Кто сегодня помнит имя драматурга начала XIX века Пиксерекура, которого Андре Моруа назвал Шекспиром бульварных театров? А современникам он был дорог тем, что еще задолго до предисловия к «Кромвелю», этого теоретического манифеста нарождавшейся романтической драмы, преподнес им бульварную мелодраму как спасение от «бесчувственных» пьес классицистов². Конечно же, это «спасение» не имело ничего общего с тем решительным отказом от изживших себя классицистических канонов, который выдвинул театр романтиков. Точно так же как было бы слишком лестным для буржуазно-салонной мелодрамы рубежа веков противопоставление ее натуралистической драматургии и театру. Эта «любовно-адаптивная» драматургия, связанная прежде всего с именами Анри Батая, Поля Эрве, Жоржа Порто-Риша и целого ряда других, сегодня уже совершенно забытых драматургов конца XIX — начала XX в., была закономерным продолжением, при этом, в большинстве случаев, на более низком художественном уровне, комедий и мелодрам Дюма-сына и Скриба, Сарду и Ожье.

Блистательный анализ драматургии этого периода принадлежит Ромену Роллану. В своей работе «Народный театр», писавшейся в 1900—1903 гг., Роллан дает уничтожающую характеристику бульварному театру. Видя положительные стороны творчества Дюма-сына или Ожье в том, что «первое место у них занимают некоторые проблемы семейной и общественной морали, выдвинутые, но не разрешенные новым обществом»³, Роллан отмечает, что «это искусство по самой своей сущности преходящее; его сегодняшняя сила обуславливает его завтрашнюю слабость...»⁴. А на смену приходит драматургия, лишенная того, пусть ограниченного, нравственного пафоса, которым еще обладало творчество мэтров «театра Бульваров» в XIX в. Ведущее положение завоевывает комедия, о которой Роллан писал так: «Ее нельзя упрекнуть в недостатке талантов. Но утонченная и пресная, сентиментальная и развращенная, она отражает свою среду: праздную и вырождающуюся буржуазию, у которой нет уже сил ни любить, ни ненавидеть, ни осуждать, ни желать чего бы то ни было. Она в нерешительности колеблется между сладостью и порнографией, иногда сливая их в отвратительную и нелепую смесь... Я помню негодование и презрение, которые я испытал, когда, приехав впервые в Париж, познакомился с искусством парижских бульваров. Негодование мое прошло, но презрение осталось. Такой театр бесчестит нас самой своей славой. Он является домом разврата для Европы»⁵.

В статье «Французская комедия наших дней» А. В. Луначарский писал о жанре комедии брака, любви, адаптера, развода

и т. п.: «Вопросы эти так интересуют буржуазную публику, что им посвящаются вновь и вновь десятки как комедий так и драм, до тошноты; слегка лишь различные вариации постановки и решения проблемы об отношении полов в чисто буржуазной, богатой, более или менее праздной семье. Эти комбинации из трех лиц: муж, жена, любовник, жена, муж, любовница — могут привести в отчаяние свежего человека — сюжет изжеван до невозможности, и представляется прямо-таки почти загадочным его очарование над актерами и публикой. Пуста должна быть жизнь, чтобы эти мелкие конфликты, почти никогда не окрашенные действительным страданием, настоящим великодушием, подлинной страстью, могли оставаться центром общественного внимания!»⁶ Статья эта была написана в 1912 г. Публикуя ее вновь в книге «Театр и революция» в 1924 г., Луначарский подчеркнул, что за прошедшие годы положение дел не изменилось, а «остается абсолютно на том же самом уровне». Прошедшие с тех пор еще шесть десятилетий, со всеми их потрясениями и трагедиями, почти никак не повлияли на тематику бульварного театра, ничего не изменили.

Исследователю современного театрального искусства Франции, особенно двух последних десятилетий, не может не броситься в глаза происшедшее в нем, дотоле небывалое, размежевание сил. Французский демократический театр, ставший после второй мировой войны ведущим и определяющим направлением в театральном искусстве страны, во многом опираясь на художественные завоевания лучших французских режиссеров 20—30-х годов, сумел необычайно расширить границы зрительской аудитории, привлечь в театр представителей самых разных социальных слоев. И прежде всего тех, кто в силу своего общественного положения и связанного с ним низкого культурного уровня оставался за стенами зрительного зала. В осознании гражданской роли театрального искусства, в стремлении сделать его социально и политически активным, отразить на сцене животрепещущие проблемы деятели демократического театра подошли к решению таких задач, которые до них французский театр практически перед собой и не ставил. Ведущая роль в этом принадлежала выдающемуся режиссеру и актеру Жану Вилару, организованному им Национальному народному театру (ТНП). Театр стал духовником и советчиком, неустанно искал новые сценические формы и новые формы общения со зрителями.

На гребне выступлений молодежи и рабочих весной—летом 1968 г. и вскоре после них некоторые деятели демократического французского театра оказались близки к позиции Пролеткульта по вопросу о роли и задачах театра в период социальных потрясений. Отрезвление наступило быстро, но в одном опыте тех месяцев имел для театра Франции бесспорную ценность: отчетливее чем когда бы то ни было проявилась гражданственная и общественная значимость театрального искусства. И это искусство тре-

бовало от зрителей своего рода идеологической и эстетической за-
вербованности, требовало зрителей-единомышленников, пусть не
всегда и не во всем с ним согласных, но отказывающихся отно-
ситься к театру как к простой разновидности зрелищ, богатый
выбор которых представляет сегодня общество потребления¹.
В сегодняшнем французском театре борьба за умы и сердца зри-
телей идет ежедневно, ежевечерне. Различия в общественных и
художественных позициях демократического и коммерческого те-
атра делают эту борьбу острой и непримиримой, хотя внешне и
может показаться, что они мирно сосуществуют. Людей, прихо-
дящих во Дворец Шайо на спектакли Национального театра или
в театры парижских предместий, в возглавляемый Арпаной
Мнушкиной «Театр дю Солей» или заполняющих в провинции
театры, руководимые Роже Планшоном, Марселем Марешалем,
Бруно Карлуччи, невозможно себе представить в «театрах Буль-
варов», и наоборот. Одни идут в театр, других манит развлека-
тельное зрелище. Актера, играющего у Пьера Дебоша или Ан-
туана Витеза, Ги Реторе или Габриэля Гаррана, невозможно
даже в воображении перенести на сцену бульварного театра. Так
же немыслимо и участие в спектаклях демократического театра
тех актеров, чьи имена в значительной мере составляют притяга-
тельную силу «Бульваров». У демократического театра свои ак-
теры и свои зрители, спектакли его режиссеров привлекают по-
стоянно интерес значительной части театральной критики, они
сегодня по праву составляют славу и гордость театрального
искусства страны. «Бульвары» продолжают пользоваться той же
репутацией, что и 50, и 70, и 100 лет назад. И, может быть, не
стоило бы углубляться в анализ бульварного театра, но ведь два
этих, по сути дела полярных, явления в театральном искусстве
Франции существуют в одно и то же время, в рамках одной на-
циональной культуры.

Серьезную роль в этой поляризации играет театральная кри-
тика, сосредоточенная на страницах общественно-политических
периодических изданий. Пристрастия театральных обозревателей
крупнейших газет и журналов по сути своей отражают политиче-
скую ориентацию того или иного издания. И чем значительнее
число подписчиков данного печатного органа, тем весомее оказы-
вается его мнение в самых разных областях общественной жизни
страны, в том числе и в театре. Такова, например, роль одно-
го из старейшин театральной критики Франции Жана-Жака Готье,
вот уже четыре десятилетия пишущего на страницах «Фигаро».
«Словарь современного французского театра» так характеризует
суть его влияния: «Большая часть людей театра думает, что
Жан-Жак Готье — подлинный хозяин их судьбы. Его вкусы в
точности совпадают со вкусами буржуазных подписчиков „Фига-
ро“. Его суждение не подлежит обжалованию. Он благоволит к
„Бульварам“ хорошего качества, к представленным без малейших
новшеств классикам, к современным авторам, поставленным как
классики... По правде говоря, лишь „Бульвары“ могут надеяться

на его внимание к себе»⁸. Как справедливо заметил автор книги о театральной критике Жак Бреннер, «уйди завтра Жан-Жак Готье из „Фигаро“, и послезавтра его забудут»⁹. Благожелательная к бульварному театру ежедневная и еженедельная буржуазная пресса служит ему рекламой и утверждает в представлении своих подписчиков тот стереотип театрального искусства, за рамки которого им не стоит вырываться. В силу своего рода кастового подхода к искусству большинство правых периодических изданий практически игнорирует существование демократического крыла в театральном искусстве Франции, с которым в послевоенные десятилетия связано немало удач и свершений. И если будущему исследователю сегодняшнего французского драматического искусства вздумается судить о нем по рецензиям в «Фигаро» или «Франс-Суар», в «Пари-Матч» или «Фигаро-Магазин», то он, скорее всего, и не заподозрит, что театр в эти годы не сводился к представлениям на сценах «Бульваров». В современной Франции, выбирая «свою газету» человек выбирает и «свой театр».

Из кого же складывается публика «театров Бульваров»? За отсутствием социологических исследований с полной определенностью можно сказать одно: из людей состоятельных. Билеты в «театрах Бульваров» стоят от 50 до 200 франков; если прибавить сюда программку, в которой две трети отведены разделу «Куда пойти поужинать после спектакля» и которая стоит 15—30 франков, и обязательные чаевые билетерше, то нетрудно представить себе, что подобный выход в театр не по карману людям малообеспеченным. В «театры Бульваров» ходит крупная и средняя буржуазия, владельцы небольших кафе и магазинчиков, редко выбирающие время для отдыха и стремящиеся провести его весело и «респектабельно». Ведь «поход в театр» это и удовольствие и своего рода элемент престижа. Очень любит посетить «театр Бульваров» и приехавший в столицу зажиточный провинциал. Конечно, часто он предпочитает более острые ощущения и отправляется в «Казино де Пари», «Фоли бержер» или «Мулен руж», в «Лидо» или «Крези хорс салун» — знаменитые парижские мюзик-холлы. Правда, и это зрелище уже немножко устарело. Ведь любая еженедельная программа предлагает десяток эротических спектаклей, каждый со своей специализацией.

Конечно, эротические театры — зрелище специфическое, имеющее весьма косвенное отношение к театру в собственном смысле этого слова. Но своим откровенным физиологизмом они оттеняют изысканную фривольность и грубоватый юмор бульварного театра, самим своим существованием снимая вопрос о какой бы то ни было его непристойности. И тот же взятый мной в качестве примера «среднестатистический» провинциал, приехав в столицу с женой или всем семейством, конечно же, отправится в «театры Бульваров» в надежде на зрелище одновременно забавное и пикантное. Заманчивые названия пьес говорят сами за себя: «Дебош», «Тайные праздники», «Ночные игры», «Поужинаем в по-

стели», «Приходите ко мне, я живу у подружки», «Дуэты на диване», и т. д., и т. п.

Марк-Жильбер Соважон, Жан Фабри, Андре Руссен, Жак Деваль, Франсуаза Дорен, Марк Камолетти — постоянные поставщики драматургического материала для бульварных театров. Именно они составляют когорту процветающих французских драматургов. Рядом с именами Андре Руссена или Марселя Ашара на афише неизменно указывается «член Французской Академии». У «Бульваров» есть свои «бессмертные»! Передавая краткое содержание одной из пьес Руссена, еженедельная программа «Парископ» писала так: «Жена падает в объятия своего мужа после того, как она трижды пыталась убить его». Эта комедия носит почти стриндберговское название: «Муж, жена и смерть» (1974). А вот краткое содержание, даваемое тем же «Парископом» комедии Марка Камолетти «Боинг-Боинг», отметившей в 1978 г. восемнадцатилетие непрерывного «пребывания» на сцене. «Интервалы в расписании самолетов позволяют современному Дон-Жуану жить с тремя стюардессами». Могу засвидетельствовать, что этим, действительно, содержание пьесы и исчерпывается. А публика смеялась восемнадцать лет.

В «Боинг-Боинге» менялись исполнители ролей очаровательных стюардесс, этого «интернационального гарема», как называет своих возлюбленных предприимчивый герой, но успех оставался прежним. В чем же его секрет? Пусть лучше ответят на этот вопрос именитые критики, произнесшие хвалу комедии Марка Камолетти сразу же после премьеры. Пьер Маркабрю, театральный обозреватель еще существовавшей в те годы специализированной еженедельной газеты «Ар»: «В этой пьесе нет претензий, она не вульгарна, она смешна. Когда бульварный театр таков, он мне очень нравится». Жан Виньерон, обозреватель католической «Круа»: «Я хочу, чтобы меня верно поняли. Во многом это не тот театр, которому я отдаю предпочтение. Но когда он не вульгарен и когда в нем соглашаются с тем, что торжествует мораль¹⁰, я отказываюсь быть суровым критиком. Развлечение — это тоже один из драматических жанров». И, наконец, Макс Февалелли из «Пари-Пресс»: «Итак, я смеялся. О, я знаю, что в этом есть что-то постыдное! Когда смех клокотал у меня в горле, я мысленно убеждал себя: ведь здесь нет ни слова о социальных проблемах человеческого существования. Нет и намека на метафизические проблемы. И все это очень меня беспокоило. Я смеялся. Во искупление своей вины я прочту дома страницу Брехта. Но сознаюсь, я смеялся, прикрываясь программкой. Бесспорно, „Боинг-Боинг“ — не из тех произведений, что потрясают мировую литературу. Эта комедия развлекает с помощью классических приемов, откровенно и просто».

Краспоречивы эти свидетельства того, как зазывно подает критика бульварный театр. И в дальнейшем, представляя новые «шедевры» Камолетти «Поужинаем в постели» (в 1985 г. спектакль отметил свое пятилетие) и «Тот, кто блефует» (поставлена в

1985 г.), рецензенты непременно напоминали, что это комедия автора «Бойнг-Бойнга». Но уже и столь виртуозная по части рекламы зрелищ программа, как «Парископ», видимо, устала от однообразия тем бульварного театра и не пытается их приукрасить. Так, приводимые ею «краткие содержания» новых пьес Камолетти практически сводятся к одной фразе: «Узнав, что муж изменяет ей, молодая женщина решает отомстить за себя» («Пожинаем в постели») и «Муж узнает, что жена изменяет ему» («Тот, кто блефует»).

Советские любители театра могут составить себе представление об этом драматургическом жанре не только по дореволюционным переводам драматургов «Бульваров» начала века, но и по опубликованным и идущим на сценах наших театров пьесам Марселя Эме, того же М.-Ж. Соважона или Ива Жампака, например. Советское телевидение предоставило нам возможность познакомиться с комедией Мишеля Фермо «Двери хлопают», выдержавшей когда-то более 700 представлений в театре «Дону». Схожесть ситуаций и характеров такова, что при чтении большого количества бульварных пьес возникает ощущение какой-то единой диалогизированной истории со множеством персонажей, удивительно похожих друг на друга.

Весьма показательно в этом смысле начало рецензии известного французского театрального обозревателя Гп Дюмюра на одну из последних комедий М.-Ж. Соважона «Тринадцать за столом»: «Когда написана эта пьеса Марка-Жильбера Соважона? В начале века? Двадцать лет назад? Угадать невозможно»¹¹. Так же невозможно анализировать или пытаться пересказывать содержание бульварных комедий, не повторяясь непрерывно.

Мне кажется, что в этой «незыблемости основ», в независимости атмосферы, царящей на сцене этих театров, от реальных жизненных бурь, в подмене их «бурями в стакане воды», во всем том, за что мы часто и справедливо упрекаем бульварный театр, в этом — секрет его успеха у публики. Мы судим его по законам подлинного искусства, которое всегда в той или иной степени отражало свое время, глубокие и сложные проблемы человеческого сосуществования. А он всегда был надежным прибежищем для тех, кто не мог или не хотел задумываться над этими проблемами, или, устав от них в жизни, искал в театре возможность забыть о них и просто развлечься. Он оказался не только жизнестойким, но и плодовитым, породив себе подобных в новых видах искусства, детищах XX века.

Ведь и коммерческий кинематограф, и определенные циклы телевизионных передач — не что иное, как «театр Бульваров», получивший новые завлекательные черты благодаря техническим завоеваниям века. Львиная доля продукции французского кинематографа поставляет зрителям все те же изжеванные до невозможности сюжеты, о которых писал еще Луначарский. Вспомним в качестве примера хотя бы фильм Серджио Гобби «Соперница»¹², в котором героиня прекрасной драматической актрисы

Бибби Андерсон весело и хитроумно разыгрывала собственного мужа и его любовницу. Финальная реплика Эдгара, изблещенно-го женой («Что же ты наделала, я ведь любил вас обеих, и все было так хорошо!»), произносимая актером Жаном Пиагом с неподдельным возмущением и гневом, — вот, пожалуй, единственное свидетельство эволюции бульварного героя, чувствовавшего когда-то в подобной ситуации некоторое смущение.

«Театр Бульваров» тесно связан с кинематографом, именно кино служит для него своеобразной рекламой. Одним из неизменных «слагаемых успеха» бульварного спектакля является участие в нем популярного актера. В абсолютном большинстве случаев популярность эта завоевывается с помощью самых массовых видов искусства — кино и телевидения. И если среднее и молодое поколение звезд французского экрана, за редчайшим исключением, не ступает на театральные подмостки (Брижит Бардо, Катрин Денёв, Жан Поль Бельмондо, Ален Делон и многие другие работают большей частью в кино), то актерское поколение, много снимавшееся в 40—50-е годы и продолжающее с завидным постоянством появляться на французском экране, составляет славу и гордость «театра Бульваров». Даниэль Дарьё, Поль Мёрисс, Бернар Блие, Николь Курсель, Дани Робен, Робер Ламурё, Франсуа Перье — эти имена хорошо известны не только французам, но и советским любителям кино, имевшим возможность посмотреть в нашем прокате фильмы с участием этих действительно талантливых актеров.

Показательным примером взаимодействия бульварного театра и кинематографа может служить фильм «Божественная», сценарий которого, написанный для Даниэль Дарьё, явно преследовал несколько целей. Главная и лежащая на поверхности — дать возможность актрисе доказать свою неуязвимость и незаурядный дар перевоплощения. История о том, как знаменитая актриса, всеобщая любимица, «божественная», чье лицо почти как лик святой, улыбающееся и задумчивое, смотрит с портретов, которыми оклеены стены домов, решает помочь лихой современной девчонке, гонимой по Парижу на мопеде, вернуть ее жениха, потерявшего голову от игры и придуманного им образа божественной актрисы, — эта незатейливая и давно ставшая расхожей ситуация успешно «работает» на доказательство двух неизменных компонентов актерского мифа, ставшего необходимым атрибутом бульварного театра. Несмотря на кажущуюся избалованность и самовлюбленность, знаменитости — люди добрые и отзывчивые, им не чужды горести простых смертных. Но не стоит забывать, что они все-таки, прежде всего, избранные, почти божественные создания, что они живут в необыкновенном, волшебном мире. Волшебство не в самой специфике актерской профессии, позволяющей прожить жизнь другого человека, но в поверхностно-обывательском представлении о том, «как живут знаменитые актрисы». Полуреальная обстановка апартаментов «божественной», где использованы все новейшие изобретения дизайнеров, от

ставших уже почти обязательными зимних садов и микробассейнов с золотыми рыбками до игольчатых светильников, которые создают рассеивающийся, загадочный, ускользающий свет. Так весьма искусно и наглядно рождается атмосфера необыкновенной жизни кумира зрителей, чей восторг предопределен во многом именно этой необыкновенностью.

Можно было бы не останавливаться так подробно на этом фильме, не обладающем сколько-нибудь заметным художественным достоинствами. Но показательно, как точно он передает специфику коммерческого зрелища. Дело даже не в том, что «Божественная» — слепок со спектакля бульварного театра, знающего немало постановок подобного рода. Это и очень точное отражение того представления о месте и роли актера в современной жизни, которое насаждается и поддерживается «театром Бульваров» и с которым упорно и настойчиво борется французское демократическое искусство.

Своего рода «эстетизированный Бульвар» представляют собой большинство пьес Франсуазы Саган. С именем Саган связана целая эпоха во французской послевоенной литературе: 50-е годы — пора разочарований и несбывшихся надежд, выраженных с особой остротой в произведениях молодых, только еще приходивших в литературу писателей. Роман «Здравствуй, грусть», получивший в 1954 г. Премию критики, был написан 18-летней девушкой о своих сверстницах, об их ранних разочарованиях, о быстро выработавшемся интуитивно потребительском отношении к жизни в паразитирующей среде, которая, давая ощущение легкости и бездумности жизни, лишает юность ее порывов и устремлений, развращает и опустошает человека. Романы Саган пользовались огромной популярностью, издавались фантастическими тиражами. Их читали ее ровесники, узнавая себя в героях, их читали люди старшего поколения, они искали в этих лиричных и всегда грустных повестях об уходящей юности ответы на мучительные вопросы о том, что же представляют собой их дети, которых они давно перестали понимать. Взрослела писательница, выросли ее героини. Но плоть от плоти своей праздной и развращенной среды, они большей частью отличаются от героинь обычных «светских» романов тем, что постоянно чувствуют давящий гнет этой среды и стремятся защититься от нее право на по-своему понятое счастье. Изображая среду с весьма своеобразным представлением о нравственности и морали, Саган показывает несовместимость этих представлений с настоящим чувством: гибнет Анна в «Здравствуй, грусть», кончает самоубийством Натали, героиня романа «Немного солнца в холодной воде».

Прекрасный язык, лиричное настроение, тонкий психологизм выделили прозу Саган из широкого потока «литературы о красивой жизни». Лиризм, тонкий душевный настрой принесли на сцену и герои ее пьес, хотя, надо сказать, Саган-драматург совершенно очевидно уступает Саган-романистке. Она часто придает своим пьесам несколько вычурную изысканность, поражая вооб-

ражение зрителей экзотичностью места действия и экстравагантностью причуд своих героев. По поводу дебюта на поприще драматургии Франсуаза Саган написала в своей книге «С наилучшими воспоминаниями» следующее: «Я начала свою театральную карьеру с самым простым и скромным намерением — развлечь окружающих меня людей»¹³. В костюмах XVIII века разгуливают персонажи «Замка в Швеции» (1960), подчиняясь прихоти владелицы родового поместья. Следуя соблюдаемому ею неукоснительно семейному вето на развод, брат хозяйки, чтобы жениться вторично, инсценирует похороны своей первой жены, которая преспокойно продолжает жить в замке. Там же поселяется брат второй жены, находящийся с сестрой далеко не только в родственных отношениях.

Уэмблинг Хаус, родовое поместье баронета Честерфилда, — место действия другой пьесы Саган «Лошадь в обмороке» (1966). Любовь главы старинного рода Честерфилдов Генри-Джеймса к молодой авантюристке Корали, приехавшей в Англию вслед за своим любовником, женихом дочери баронета, — единственное, что напоминает о живых человеческих чувствах в доме, где у каминна стоит чучело любимой собаки и где поклоняются лишь одному богу — этикету. Насмешливо взирающий на свое бездарное семейство Генри-Джеймс, прячущий за цинизмом и ироничностью легкоранимую душу, напоминает нам о том, что Саган — хороший психолог даже тогда, когда пишет «салонные пьесы».

Роскошный салон в Петербурге, а затем еще более роскошная вилла под Одессой — место действия пьесы «Счастье, нечет и пас» (1964). Хотелось бы надеяться, что эта пьеса Саган — пародия на бульварную «драму из русской жизни», но, к сожалению, драматург не дает нам для этой надежды никаких оснований. Нас призывают терзаться вместе с героями из-за сложностей «славянской души», когда муж любит только жену, но беспрестанно ее мучает, а она любит только его, но готова стать любовницей другого. Вырождающийся род когда-то богатых графов Дивериных обязан своим плачевным состоянием картежным страстям Игоря, порочным наклонностям Ладисласа, выгнанного из полка за увлечение гусаром, пристрастие к спиртному старой графини и неземной красоте жены Игоря, Ангоры, за один благосклонный взгляд которой муж убивает «соперников» на дуэли. «Развесистой клюквы» так много, что будь даже сами ситуации более правдоподобными, чем они выглядят в пьесе, и то в них трудно было бы поверить.

Саган словно задает вопрос: а нужно ли вообще верить в правдоподобие того, что происходит на сцене? Если большинство бульварных комедий построено по принципу обыденности, узнаваемости ситуаций и психологии, то пьесы Саган подчеркнута театральны, костюмпровапны, их привлекательность для зрителя бульварного театра в своего рода экзотике. Салоны Парижа или пляжи Лазурного берега, эти постоянные «персонажи» романов Саган, — приметы среды, говорящие о социальном положении ге-

роев больше, чем пространные описания. Замки в Швеции или Суссексе, роскошные дома в Петербурге или Одессе производят впечатление взаимозаменяемых театральных декораций, в которых разыгрываются столь же театральные страсти. Бульварному зрителю приятно посмотреть про «нравы высшего света».

У Саган есть одноактная пьеса «Заноза» (1966), рассказывающая о нескольких днях из жизни третьеразрядной актрисы, которая прикована к постели после автомобильной катастрофы. В жалком дешевом отеле, где она снимает комнату, появляется новый коридорный, Люсьен, приехавший из провинции юноша, мечтающий о театре. Актриса поведала ему, что она Элизабет Мадран — знаменитая примадонна, переигравшая все лучшие роли мирового репертуара, что она поселилась в этой дыре для того, чтобы изучить среду, в которой выросла героиня ее новой роли, что ради этой работы она вынуждена была отказаться от выгоднейшего контракта с Голливудом. Элизабет начинает репетировать с Люсьеном, пытается привлечь к этим репетициям своего возлюбленного Ивана, который все реже приходит к ней. Однажды Иван рассказывает Люсьену всю правду, оставляет немного денег в уплату за отель и говорит, что никогда больше не придет к Элизабет. Люсьен ничем не выдает Элизабет того, что знает о ней все, и продолжает слушать ее рассказы о том, какое великое счастье быть актрисой, какое великое искусство — театр. И они продолжают упоенно репетировать «Даму с камелиями», и он внимает каждому слову Элизабет, каждому ее замечанию.

Банальный сюжет, традиционная мелодрама, но в «Занозе» столько подлинного, а не выдуманного чувства, такая щемящая грусть, что авторство Саган-романистки узнается в ней бесспорно, в то время как ее «костюмированные пьесы» кажутся иногда самопародией.

Своеобразным творческим и идеологическим манифестом бульварного театра, в котором его кредо выражено достаточно определенно, можно считать пьесу Франсуазы Дорен «Поворот», премьера которой состоялась в театре «Мадлен» в январе 1973 г. и которая продержалась на сцене более двух сезонов. Ее главный герой, знаменитый драматург «Бульваров», в течение 20 лет признанный фаворит, Филипп Руссо (уж нет ли тут намек на академика Андре Руссена) в один прекрасный день чувствует, что не может больше писать как раньше, что все кругом движется и меняется, что он один живет словно в раз и навсегда отлитой форме. Чтобы набраться новых впечатлений, Филипп много бывает в небульварных театрах. Вот и в этот вечер он собрался посмотреть пьесу «нового гения нового театра» Романа Ванковича «Выпейте немного бесконечности вместе с вашим кофе, господин Карсофф!», которую «играют в ангаре, где-то на юго-западной окраине Парижа»¹⁴. «А я-то называю свои пьесы „Уцененное сердце“, „Несчастный случай“, „Три голубка“, „Будь красивой и говори“, — горестно восклицает Филипп, — в них нет никакой загадочности, никакого подтекста, разве могут они сопер-

ничать с „Выпейте немного бесконечности вместе с вашим кофе, господин Карсофф!“» Бросив всем вокруг обвинение в том, что ему не дают возможности вырваться за пределы бульварной тематики, Филипп уезжает смотреть пьесу Ванковича.

Действие второе. Полночь. В супружеской постели (почти неизменный атрибут любого бульварного спектакля) жена Филиппа Мари-Франс и ... Роман Ванкович. Вот уже два месяца, как они стали любовниками, и все эти месяцы, сраженный любовью с первого взгляда, Роман не перестает злиться на себя за то, что поступает как «типичный буржуа», что жертвует своими принципами ради связи с женой «знаменитого драматурга „Бульваров“».

Возвращается Филипп, Роман прячется в огромном стенном шкафу (еще одно из постоянных «мест действия» бульварной комедии). Следует серия комических эпизодов, когда Филипп пытается достать из шкафа нужные ему вещи, а Мари-Франс, конечно же, мешает ему сделать это. Комизм ситуации усиливается тем, что Филипп все время говорит о впечатлении от спектакля, не жалея сильных выражений. Он бичует беспомощность пьесы Ванковича, ее ложную многозначительность, неумение автора написать элементарный диалог, которое преподносится как намеренное желание показать некоммуникабельность современных людей, вульгарную грубость текста, выдаваемую за авторскую смелость. Но он не считает все-таки вечер потерянным для себя, так как сделал очень важный вывод, что водевиль сегодня уже не имеет права на существование, ибо адюльтер как таковой изжил себя, перестал быть тем, что подрывает основы супружеской жизни. Произнося эту тираду, Филипп открывает, наконец, шкаф и видит там Ванковича в рубашке и трусах. С криком «Авангард в неглиже! Святой Фейдо, молись за меня!» он отскакивает в сторону. Но быстро приходит в неопишуемый восторг от сложившейся водевильной ситуации: когда еще можно будет увидеть «такое единение нового театра и „театра Бульваров“!»! Профессиональный интерес берет верх над чувствами оскорбленного мужа, и он умоляет Ванковича объяснить ему, легкомысленному автору легкомысленных пьес, как бы тот, драматург серьезный и глубокомысленный, обыграл в своей будущей пьесе все происшедшее. Вместе с Филиппом они проигрывают возможные варианты драматургического окончания этой истории. В полном отчаянии от происходящего Мари-Франс пытается отравиться, но мужчины вовремя вмешиваются.

Дальнейшие перипетии приводят к тому, что посрамленный Роман заявляет на прощание Филиппу: «Вы рады, что заставили меня сыграть в бульварной комедии, раз уж у Вас не получают пьесы в духе авангарда».

Франсуаза Дорен — прекрасный мастер своего дела, опытный драматург. «Поворот» — шестая ее пьеса, все предыдущие с успехом шли в «театрах Бульваров». К середине 80-х годов ею написано около двух десятков пьес. Она не без кокетства возму-

щается, что вот уже столько лет носит «ярлык» бульварного, т. е. буржуазного, автора, а хотела бы, чтобы ее считали «драматургом авангарда». Ситуация, весьма напоминающая «творческие муки» Филиппа. Признанный сегодня мастер бульварного театра, Франсуаза Дорен следует его темам и традициям с завидным постоянством. «Поворот» — пример типичной продукции хорошего качества, которым так гордится бульварный театр. Особую пикантность и забавность ей придает «социальное положение» героев любовного треугольника, своеобразная постановка проблем творчества. Пародийность образа Ванковича очевидна. Дорен не упускает случая поиздеваться над всемп «атрибутами» театра, который она называет авангардным и который в глазах ее зрителей этими атрибутами и исчерпывается: помещение — ангар, место «прописки» — предместье, автор — длинноволосый и бородатый, неопрятно одетый молодой человек с нефранцузским именем и фамилией (имя его подруги — Татьяна, и одета она, конечно же, в джинсы), к месту и не к месту — главным образом не к месту — рассуждающий о классовой борьбе, драматургия — набор плохо стыкующихся фраз, бессмысленных, но выдаваемых за глубокомысленные паузы, и т. д., и т. п. Можно легко себе представить как развлекались на спектакле зрители, видя безусловную победу во всем статьям, которую одерживали столь милые их сердцу «Бульвары» в лице Филиппа Руссо, блистательно сыгранного Жаном Пиатом.

Любопытны отклики на «Поворот» театральные обозреватели ведущих газет и журналов. Они единодушны в прославлении мастерства Дорен и актеров, но одни ограничиваются этим, другие же делают упор на поединке «Бульвары — авангард». Жан-Жак Готье пишет: «В этом „Повороте“ есть все, чтобы нравиться, без малейшего самолюбования или вульгарности. И без легковесности, так как прекрасно известно, что сегодня тяжеловесность — смехотворна, скука — оскорбительна, а авангард является воплощением конформизма»¹⁵. Рецензия театрального обозревателя «Орор» настолько показательна для атмосферы, царящей в парижских театральных кругах, что хочется процитировать ее более полно. Жильбер Гиймино пишет с ядовитым сарказмом: «Дерзкая Франсуаза Дорен рискует отныне быть заклеянной нашей марксистствующей и снобистской (что в общем-то одно и то же) интеллигенцией. Ведь она не проявила никакого почтения к торжественной скуке, глубочайшей пустоте, головокружительному ничтожеству, которые характерны для стольких произведений так называемого авангарда. Она осмелилась обратить свято-татственный смех против знаменитой „некоммуникабельности людей“, этой альфы и омеги современной сцены. И эта извращенная реакционерка, потворствующая самым низменным аппетитам общества потребления, далека от того, чтобы признать свое заблуждение, свои ошибки и униженно нести клеймо бульварного драматурга. Она позволяет себе предпочесть фантазию Саша Гитри и шуточки Фейдо неясным откровениям Маргерит Дюрас или

Аррабаля. Это преступление, которое ей едва ли простят. Тем более, что оно совершено легко и весело с помощью тех самых достойных осуждения приемов, которые и обеспечивают долгий успех»¹⁶.

«Бульвары» умеют не только прекрасно защищаться, но и нападать, не только в своих драматических произведениях, но и в статьях прославляющих его критиков. Конечно же, абсолютное большинство деятелей бульварного театра не несут униженно свое клеймо, а утверждают по мере сил и возможностей (иногда незаурядных), что их театр — самый понятный и самый доступный, что это именно то, в чем нуждается современный зритель.

Попытка бульварного драматурга вырваться из круга привычных тем и персонажей, показанная Франсуазой Дорен как временный каприз, в жизни порой выглядит несколько иначе. Герой «Поворота» не способен сделать решительный шаг главным образом не только потому, что окружающая его жизнь все время составляет ему бульварные сюжеты, но прежде всего из убежденности в правильности выбранного им пути, покидающей его на очень короткий срок и триумфально к нему возвращающейся. Этот путь связан в его сознании с культурным наследием (он вспоминает, как вдохновенно мать рассказывала ему о своей любви к музыке и играла Бетховена и Моцарта, а отец читал поэмы Гюго и Мюссе; «как бы я ни затыкал уши, эти голоса моего детства всегда будут для меня сильнее, чем шумы современной музыки и звуки герметической поэзии»), и он не только хочет, но и должен остаться тем, чем был. В действительности случается иногда так, что деятель театра, связавший свою судьбу с «Бульварами», не может совершить решительный поворот даже тогда, когда это для него не мимолетная прихоть, как для Филиппа Руссо. В качестве примера можно привести известного актера и режиссера бульварного театра Пьера Монди.

По иронии судьбы поставленный именно Монди спектакль сменил «Поворот» Франсуазы Дорен на афише театра «Мадлен». На этот раз Монди поставил пьесу английского драматурга Алана Эйкборна «Рождество» (его постановка пьесы Жана Пуаре «Клетка для сумасшедших» в театре «Пале-Руаяль» выдержала к этому времени более 600 представлений). В 1973 г. в театре «Жимназ» с успехом шла поставленная Монди пьеса «Утка с апельсином» Уильяма Дугласа Хьюма. Свой интерес к английской драматургии Монди объясняет тем, что такого рода юмор не характерен для французской бульварной комедии и позволяет несколько расширить привычные рамки драматургии «Бульваров», за которые он постоянно пытается вырваться. Пьер Монди ищет различные возможности обращения к реальным проблемам повседневной жизни, участвует в качестве актера в работах кинорежиссеров, объектом исследования которых становится сегодняшняя действительность, горести и радости рядового трудящегося француза, которому нет места на бульварных подмостках.

Беспспорной удачей Монди на этом пути стало исполнение главной роли в фильме Рене Аллио «Пьер и Поль».

История энергичного строительного прораба Пьера, после смерти отца взглянувшего на окружающий его мир другими глазами, позволила актеру показать сложную эволюцию характера. Смерть отца заставляет делового и преуспевающего Пьера остановиться, оглядеться вокруг, нарушить жесткий ритм жизни деятельного человека. Он вдруг обнаруживает, что все время живет не так, как ему хочется, что он устал гнуть спину на хозяина, что его нещадно эксплуатируют, выжимая из него все соки с помощью вещей, которые ему все время подсовывают укоренившееся представление о том, что такое благополучие и процветание. Монди отлично играет потерянность своего героя, измученного накопившимся подспудно раздражением. Пьера не радует больше прекрасная квартира, он не хочет жениться, он отказывается служить дальше верой и правдой своему работодателю. Разрядка наступает неожиданно: Пьер выбегает на балкон и из отцовского охотничьего ружья стреляет в собравшуюся на тротуаре толпу, а потом горько и надрывно плачет от сознания собственного бессилия изменить что-либо.

«Я не знаю, что делать дальше,— сказал Монди в интервью в связи с премьерой „Рождества“.— Я не отношусь к тем, кто ругает лабораторный театр, но быть одним из его режиссеров я бы не смог. Театр совершенно иного плана — „Театр дю Солей“ вызывает у меня восхищение, но и это не для меня. К сожалению, во французской драматургии не существует пьес, промежуточных между „1789 годом“ и поставленной мной бульварной пьесой „Клетка для сумасшедших“. Я с удовольствием ставил эту пьесу, но мне хотелось найти что-нибудь другое ... Я был бы рад, если бы Планшон или Шеро пригласили меня поставить что-нибудь для Национального народного театра в Лионе»¹⁷. Поворот желаемый, но до сих пор не осуществленный.

В связи с пьесой Дорен «Поворот» необходимо сказать и еще об одной особенности бульварного театра именно 70—80-х годов. При всем том, что создание иллюзии стабильного благополучия остается главной его заботой, в навсегда выверенный «сюжет» начинают входить и реальные социальные, иногда даже политические проблемы времени. Существуют они на сценах «театров Бульваров», конечно же, в стертом виде, редко отвлекая зрителей от главных мотивов: супружеской неверности, комикования по поводу человеческих пороков и страстишек. Но само их появление свидетельствует о способности бульварного театра к мимикрии.

И общая атмосфера рубежа 60—70-х годов в Западной Европе и США, молодежные движения протеста, вызвавшие обострение интереса к политике и социальным преобразованиям в самых разных слоях общества, нашли свой отзвук в драматургии «Бульваров», постепенно приучив и его зрителей к тому, что смеясь можно говорить о серьезном. В этом плане еще более, чем

«Поворот», показательна пьеса Дорен «Зараза», премьера которой состоялась в ноябре 1980 г

История современной женщины, энергичной, эмансипированной, но бесконечно уставшей от агрессивности жизни в большом городе, рассказана в «Заразе» с юмором, но и с подлинным сочувствием. Мари-Пьер (эту роль играли Жанна Моро, а затем, с июля 1981 г., Даниэль Дарьё), радиокомментатор, жена актера-неудачника, мать юных сына и дочери, ищущих свое место в жизни, не выдерживает всех обрушивающихся на нее ежедневно забот и решает «выпустить пары» по рекомендации своего врача-психоаналитика. Эта метода дает героине возможность сказать все, что она о нем думает, пошляку, автору бездарной книги, которую Мари-Пьер представляет на радио; отругать свою домработницу Мерседес, которая редко появляется, так как озабочена тем, чтобы помочь своей маленькой дочке преодолеть Эдипов комплекс (малограмотная Мерседес — постоянная читательница журнала «Фрейд-Эбдо»). Бурные выяснения отношений с сыном, просящим у Мари-Пьер денег на организацию музыкального спектакля; с дочерью, у которой, по мнению матери, в голове одни романы, а не учеба; с мужем, собирающимся купить гостиницу в провинции и бросить сниматься в кино; с матерью, вздумавшей на старости лет сдавать экзамены на аттестат зрелости, — все эти встряски не приносят героине облегчения, а лишь заводят ее отношения со знакомыми и близкими в тупик. Ее напор встречает ответное непонимание и агрессивность. И лишь пришедший ей на помощь сосед по дому оказывается способным все уладить, действуя с необыкновенным терпением и желанием понять ближнего. Г-н Дусе (в этой роли, как всегда блистательно, выступил знаменитый комик Жак Дюфило), чья «говорящая» фамилия переводится как «мягкий», «нежный», проповедующий доброту и взаимопонимание, оказывается пациентом психбольницы, сбежавшим из нее. Как это нередко бывает в фольклорной традиции, самым разумным персонажем оказывается безумец, но перевернутость ситуации важна Дорен, чтобы привлечь внимание зрителей на подлинное безумие современного большого города.

«Феминистская тема» — нередкая гостья на бульварных подмостках. Легко высмеять те карикатурные формы, которые подчас принимает на Западе борьба женщин за равноправие с мужчинами. Труднее откликнуться на эту тему с тем чувством меры, с каким это удалось Фрасуазе Дорен. Думается, что дело тут не только в том, что женщина-драматург знает проблему «изнутри», а и в общей авторской позиции.

Так, скажем, консерватизм Жана Ануя, особенно усилившийся в последние годы, а не только «мужской взгляд» на проблему, совершенно очевидно продиктовал тот уничтожающий пафос, которым проникнута его пьеса «Штаны» (1978). Ее действие происходит в «недалеком будущем». Герой, Леон де Сен-Пе, академик, осужден Комитетом освобожденных женщин XVI округа Парижа и привязан к позорному столбу, так как его жена

внесла жалобу на связь мужа с горничной. По постановлению этого же Комитета, например, был кастрирован владелец мясной лавки за то, что нагрубил покупательнице. Пьеса Ануя изобилует издевками не только над женским движением, но и выпадами в адрес любых революционных преобразований. Восторженно перечисляя «адреса», в которые автор посылает свои ядовитые стрелы, Ж.-Ж. Готье, писал: «Паф, в распоясавшийся феминизм и его смехотворные штампы! Паф, в сладкое пирожное экологического бума! Паф, в слабости политики! Паф, в партии, в революционные словопрения, и конечно же, в Сопротивление и де Голля! Паф, в человека, который труслив, ужасен и вызывает отчаяние, но которого в глубине души он любит!»¹⁸ В последние два десятилетия Ануй прятал свою «любовь к человеку» все глубже и глубже, вынося на поверхность раздраженное и уничижительное осуждение его.

Жан Ануй, один из признанных мэтров французской «интеллектуальной драмы» 30—50-х годов, последние три десятилетия плодотворно трудился для бульварной сцены.

Поздний Жан Ануй разительно отличается от того писателя, таланту которого мы обязаны знакомством с галереей удивительно привлекательных образов чистых и гордых героинь, бескомпромиссных в своей решимости противопоставить мир подлинных чувств фальши и лицемерию пошлой буржуазной среды, ее пресловутому «здравому смыслу»: Тереза («Дикарка»), Эвридика («Эвридика»), Антигона («Антигона»), Жанна д'Арк («Жаворонок»). Но со временем юные герои Ануя оказывались все более уступчивыми, все более похожими на персонажей, которым они когда-то противостояли. Всплески непокорности воспринимались все чаще как проявления себялюбия и эгоизма, в авторском отношении к ним проявлялось все больше иронии. Персонажи фона выдвигались на первый план, неся с собой торжествующую вульгарность и самоуверенность, знание законов жизни, пытаться изменить которые глупо и бессмысленно. И если в пьесах 50-х годов (сборник «Скрипящие пьесы», например) хоровод подобных героев производил еще впечатление кружащихся в жутковатом танце марионеток, олицетворяющих собой все человеческие слабости и пороки, то уже в 60-е годы в драматургии Ануя доминирует снисходительно-покровительственное отношение к людям, принимающим жизнь такой, как она есть, умеющим соблюдать «правила игры», не обременяя себя и других высокими идеалами и порывами. И если представители старшего поколения в пьесах иногда вспоминают с грустью о чем-то неосуществленном, о причиненном кому-то горе — правда, эти ностальгические видения всегда мимолетны, — то молодое поколение предельно эгоистично и бездуховно. Смирившись с мыслью о бессмысленности бунтарства, Ануй смирился и с самой буржуазностью, безнравственность и лицемерие которой были для него долгие годы объектом злой иронии и насмешки и чью растлевающую и развращающую силу он показывал с предельной обнаженностью. Осо-

бое место в его творчестве последних лет занимает «мир кулис», его тайны и его интриги. На протяжении 70-х годов он написал и поставил около десятка произведений о театре, включив некоторые из них в сборник «Барочные пьесы» (1974). Театр, быт и нравы актерской среды и раньше нередко становились в его пьесах местом действия и фоном. Вспомним «Дикарку» и «Эвридику», «Репетицию, или Наказанную любовь» и «Коломбу». Л. А. Зонина писала в послесловии к двухтомнику пьес Ануя, изданных в русском переводе: «Ануи верит в очищающую и возвышающую силу искусства ничуть не более, чем в преобразующую силу разума. Самые пошлые, предельно буржуазные фигуры его пьес — представители артистической богемы. Как бы они ни жеманничали, как бы ни козыряли мнимой талантливостью (всегда повторяющаяся вторая премия Аркашонской консерватории), для них искусство — вид буржуазной коммерции, на которую они обречены за неимением лучшего. Они грязны, претенциозны, бездарны, самодовольны и жалки в одно и то же время»¹⁹. Представители артистической богемы превратились в 60—80-е годы из персонажей фона в главных действующих лиц, из «пошлых, предельно буржуазных фигур» в личности незаурядные, всегда по-своему одаренные, притягивающие к себе как магнит всех, кто попадает в их поле зрения. Они вельможны щедры и царственно эгоистичны, упоены собой и всегда слишком поздно замечают зло, причиненное другим, чаще всего тем, кто был способен их искренне и бескорыстно любить.

Знаменитый бульварный драматург Антуан де Сен-Флур («Антуан, или Неудавшаяся любовь»), знаменитый режиссер Жюльен Палюш («Не будите мадам») или знаменитый директор оперы синьор Антонио («Директор Оперы») предстают перед нами в пору зрелости, когда уже много прожито (у Антуана все позади, так как он появляется в пьесе уже после своей смерти, если так можно выразиться — ретроспективно) и много пережито, хотя глубину и значительность эти переживания начинают приобретать в воспоминаниях, в самой же жизни герои относились ко всему легко и беззаботно. Театр для них всегда был чем-то более подлинным, чем сама жизнь.

«Не будите мадам» и «Директор Оперы» в большей степени, чем «Дорогой Антуан», соответствуют привычному представлению о драматургии «Бульваров». Полная тревог и забот жизнь талантливого режиссера Жюльена Палюша, мечтающего о настоящем доме и семье (когда-то он расстался с Розой, прямой своего театра, ради женитьбы на юной Аглае, говорившей, что она готова бросить театр ради семьи и детей), прекрасно укладывается в привычные рамки бульварного театра; комичны эпизоды с горничной-ирландкой, которая соглашается взяться за воспитание совершенно «не управляемых» детей только из врожденного стремления преодолевать трудности. Этим же стремлением объясняется и то, что она еще и содержит семейство великого режиссера. Капризная и избалованная Аглая, и не подумавшая по-

святить себя семье, а ставшая первой актрисой мужниного театра, вполне отвечает укоренившемуся на «Бульварах» стереотипу представлений об артистической богеме. Вынесенная в заголовок фраза «Не будите мадам» повторяется в пьесе, как рефрен, каждый раз, когда Аглая, бросив на середине репетицию, величественно удаляется в свою гримерную отдохнуть.

Несчастный синьор Антонио, директор римской Оперы, все время попадает в трагикомическое положение, так как на склоне лет вынужден тратить большую часть времени на улаживание бесконечных скандальных историй своих предельно избалованных и эгоистичных отпрысков. Когда одна из его дочерей, любвеобильная Мария-Жозефа, грозит ему самоубийством, если он не добьется для нее развода у папы римского, синьор Антонио вызывает к ней на квартиру «скорую помощь», оговорив, чтобы врачи приехали не раньше чем через полчаса, иначе дочь не успеет принять снотворное, и молит всевышнего только о том, чтобы Мария-Жозефа не перепутала дозу. Он знает по опыту, что только подобные сильные встряски могут излечить его любимицу от очередного романа. После бесконечных пререканий с расточительной женой, резких стычек с беспутным сыном Тото, синьор Антонио отдыхает только в своем кабинете, куда доносятся со сцены божественные звуки музыки Верди или Россини. В пьесе есть и щемяще трогательные сцены: синьор Антонио пытается примирить сына с женщиной, у которой от него ребенок, он рад внуку и надеется спасти сына, привязав его к семье, хотя сам бежал из своей много лет назад; синьор Антонио сидит в отделении реанимации у постели дочери, он растроган до слез тем, что первое слово, которое она произнесла, придя в себя, было «папа». Но уже через несколько минут все внимание Марии-Жозефы сосредоточено на молодом враче.

И Мария («Антуан»), и Аглая («Не будите мадам»), и дети синьора Антонио («Директор Оперы») эгоистичны и строят свою жизнь, не задумываясь над тем, какую боль они причиняют близким.

Правда, и те в юности были такими же, но жизнь, а вернее мир театра, научили их многое понимать и прощать. Сегодня юные герои Ануя не только не пытаются жить иначе, чем старшее поколение, не только не боятся приходящего с возрастом обуржуазивания, но оказываются прагматичнее и циничнее тех, кто достиг уже поры зрелости. Своеобразным парафразом на тему бунтующей юности стала пьеса Ануя «Ты был так мил в детстве», написанная в 1970 г. и несущая в себе отголоски студенческих волнений мая 1968 г. Возвращаясь к античному сюжету «Электры», драматург осовременивает его и в соответствии со своими тогдашними взглядами превращает Эгисфа в добропорядочного буржуа, а Ореста — в анархистствующего бунтаря. Утверждение Эгисфа, что пыл племянника, его жажда потрясения основ пройдут с возрастом, не должно вызывать у зрителей сомнений.

Еще более открыто и однозначно Ануй демонстрирует свои симпатии в пьесе «Дорогие птички» (1976). Драматург снова выбирает героев среди хорошо знакомого ему профессионального клана: глава многочисленного семейства, Шеф — писатель; его зять Арчибалд — литератор; его бывшая любовница, мать его младшей дочери, Мелузина Мелита — актриса. Шеф на протяжении всей своей сознательной жизни без устали писал романы «черной серии», с успехом продававшиеся на перронах вокзалов, не приносявшие сколько-нибудь солидной репутации, но возмещавшие «моральный ущерб» прекрасным материальным доходом. На склоне лет, утомленный необходимостью придумывать головоломные сюжеты и непрестанно убивать людей, Шеф решает бросить писать. Но он не может перестать подписывать чеки, чтобы оплачивать расходы своего необузданного и требовательного семейства. Сын, зять, дочери, их дети паразитируют на занятии Шефа, не забывая при этом высказываться презрительно о его писаниях и вообще подобного рода литературе. Они постоянно упоминают о том, как им приходится стыдиться, если кто-то из их высокоинтеллектуальных друзей узнает, кто их отец. И все эти «дорогие птички», глубоко убежденные, что Шеф обязан содержать их, заставляют его взяться за сочинение очередного «черного романа». Несмотря на произносимые ими красивые слова, великовозрастные дети куда более циничны и буржуазны, чем их отец.

Надо сказать, что та часть французской театральной критики, которая не связана с «театром Бульваров» крепкими узами, весьма саркастично высказывалась по поводу последних пьес Ануя. Например, в связи с постановкой его комедии «Пупок» (1981), герой которой сосредоточен на созерцании собственного пупка, авторы ряда рецензий прямо соотносили это «философское занятие» персонажа с «углубленным мирозерцанием» самого Ануя. Да и его профессионализм все чаще вызывал скептическую усмешку: «драмодел», «изготовитель пьес», «мастеровитый ремесленник» — эти и им подобные характеристики нередки.

Во французском театроведении есть точка зрения на эволюцию Ануя как на явление закономерное, корни которого следует искать еще в раннем периоде его творчества. Так, один из самых серьезных исследователей современного театра, Альфред Симон, полагает, что и тогда, когда драматург обращался к «высоким темам» — в «Антигоне», «Медее», «Жаворонке», «Бекете», — он снижал их трагическое звучание до уровня восприятия, на которое способна публика «театра Бульваров». «... Во всех этих случаях, — пишет Симон, — великий сюжет низведен до самого мелкого масштаба, т. е. искажен, чтобы он понравился ленивой публике. Это сделано ловко и почти неизменно — с успехом»²⁰. В произведениях Ануя Симон видит и сниженные вариации на темы молюеровских великих сюжетов: Дон-Жуан — Орнифль («Орнифль», 1955) Тартюф — Битос («Бедняга Битос», 1956), Альцест — Сумасброд («Сумасброд», 1959). «Но Мольер, — отме-

чает Симон,— никогда не презирал человека, ни в своих произведениях, ни в своих зрителях. В то время как театр Жана Ануя — это театр насмешливо-издевательский»²¹.

«Жан Ануй так изумительно ловок, что ему никогда не удавалось быть похожим на неловкого гения, создавшего однажды Альцеста. В его театре слишком часто потолок оказывается той же высоты, что и в буржуазных апартаментах», — писал известный театральный обозреватель Робер Кантерс²². Одно из изданий энциклопедического типа, характеризуя творчество Ануя в целом, утверждает, что его отличительной чертой является «умение ловко дергать за ниточки, чтобы развлечь „среднего француза“, льстя его интеллектуальным претензиям»²³.

Трудно сказать, что сыграло решающую роль в эволюции Жана Ануя: послевоенная ли французская действительность, усилившийся ли с возрастом консерватизм, разочарование ли в идеалах юности (тот же Альфред Симон написал по этому поводу, что с годами «жизнь берет свое все решительнее, и пессимизм Ануя все растет»²⁴), а может быть, все вместе. Но очевидно, что драматургия Ануя становилась все менее «интеллектуальной» и все более бульварной.

Каким бы многоликим ни казался бульварный театр — бездумным или реагирующим на серьезные проблемы времени, интеллектуальным или подчеркнуто эстетизированным, — залог его успеха у публики «театра Бульваров» в его развлекательности, в умении создать иллюзию стабильного благополучия, нарушаемого разве что забавными и комичными приключениями. А пьесы, в которых есть «настоящее великодушие, действительные страдания, подлинные страсти», следует искать на сценах других театров Франции.

¹ Понятие, давно утратившее свое чисто «территориальное» значение — театры, расположенные на парижских Больших Бульварах, — и ставшее синонимом коммерческого театра.

² Моруа А. Олимпико, или Жизнь Виктора Гюго. М., 1971. С. 141.

³ Роллан Р. Собр. соч. М., 1958. Т. 14. С. 189.

⁴ Там же. С. 190.

⁵ Луначарский А. В. О театре и драматургии. М., 1958. Т. 2. С. 190—191.

⁶ Там же. С. 251—252.

⁷ Переведение театра из вида искусств в разряд зрелищных предприятий, чья продукция должна потребляться, как и все иные товары, нередко можно встретить в работах современных западных социологов.

⁸ Simon A. Dictionnaire du théâtre français contemporain. P., 1970. P. 125.

⁹ Brenner J. Les critiques dramatiques. P., 1970. P. 20.

¹⁰ «Мораль» же такова: из-за перемен в расписании самолетов все три девушки оказываются на земле в одно и то же время. Бернар женится на одной из них, другую сватает своему приятелю, третья уходит от него сама, так как она просто ждала, пока ее жених станет миллионером, и теперь, когда он стал им, она покидает Бернара.

¹¹ Le Nouvel Observateur. 1984. 15 juin.

¹² Демонстрировался на неделе французского фильма в Москве весной 1975 г.

¹³ Sagan F. Avec mon meilleur souvenir. P., 1984. P. 81.

- ¹⁴ Здесь и далее сноски на полный текст пьесы, опубликованный в журнале «Avant-scène (th)» (1975. № 555, janv.)
- ¹⁵ Le Figaro. 1973. 12 janv.
- ¹⁶ L'Aurore. 1973. 12 janv.
- ¹⁷ Pariscopes. N 356. 1975. 19—25 mars.
- ¹⁸ Le Figaro. 1978. 26 sept.; Le Nouvel Observateur. 1975. N 576.
- ¹⁹ Ануй Ж. Пьесы. М., 1969. Т. 2. С. 600.
- ²⁰ Simon A. Op. cit.
- ²¹ Ibid. P. 69.
- ²² L'Express. 1981. 9 sept. P. 17.
- ²³ Encyclopédie du Monde Actuel: Théâtre. P., 1976. P. 49.
- ²⁴ Simon A. Op. cit. P. 68.

В. И. БОРЩУКОВ

Советологические мифы 80-х годов

Мы живем сейчас в сложном и противоречивом мире. Перед лицом реальной угрозы уничтожения человечества, его многовековой цивилизации и культуры необходимо осознавать общечеловеческие интересы и в этом смысле целостность, взаимозависимость современного мира. Однако «Защита общечеловеческих интересов,— подчеркивает „Правда“,— борьба за выживание человечества совсем не значит, что борьба классов прекратилась. В этой борьбе на первый план выдвинулась борьба идей, именно борьба без применения любого, а тем более ядерного оружия»¹.

Стремясь к сохранению и упрочению мира, к мирному сосуществованию и честному соревнованию с капитализмом, мы выступаем за установление нормальных, деловых взаимоотношений с государствами различных социально-экономических систем. Но это отнюдь не снимает, не перечеркивает социально-классовых задач нашего общества.

Обострение противоречий глобального характера неизбежно порождает идеологическое противостояние, которое в наши дни приобрело особо острый характер. «Развязанная империализмом „психологическая война“ не может квалифицироваться иначе, как особая форма агрессии, информационного империализма, попирающих суверенитет, историю, культуру народов... Забывать о том, что „психологическая война“— это борьба за умы людей, их миропонимание, их жизненные, социальные и духовные ориентиры, не имеем права»².

В начале 80-х годов центр мировой советологии в значительной мере переместился в ФРГ. Здесь наиболее активно и целеустремленно, можно сказать агрессивно, формируются новые идеи и концепции в истолковании советской литературы. Здесь, после I Международного конгресса советологов в 1974 г. в Банфе

(Канада), состоялся в конце 1980 г. в маленьком городке Гармиш-Партенкирхене II Международный форум так называемых исследователей советской и восточноевропейской культуры. В 1982 г. материалы форума были полностью опубликованы и взяты на вооружение нашими идейными противниками.

Советологи ФРГ в последние годы, отвоевав «пальму первенства» у своих заокеанских коллег, стремятся закрепиться на этих позициях. Такие активные западногерманские советологи, как Вольфганг Казак, Элен фон Сахно, недавно умерший Клаус Менерт, Александр Штайнингер, Иоганнес Хольтхузен, Петер Хюбнер, стали постепенно вытеснять старейших американских советологов — Глеба Струве, Деминга Брауна, Эдварда Джона Брауна, Абрама Ярмолинского, Элен Мучник и др., работы которых в свое время издавались и широко распространялись в ФРГ.

Западногерманский журнал «Остэуропа» обогнал американские издания «Славик ревью», «Рашен ревью» в публикации различных советологических материалов, организации дискуссий и «круглых столов», посвященных советской литературе.

Но это, разумеется, не значит, что в США уже утихли советологические страсти, что там некому раздувать костры ненависти к советской литературе и культуре. На смену старым советологам пришли и приходят более молодые, но не менее озлобленные «толкователи» советской литературы типа Мориса Фридберга, Роберта Кайзера, Гарри Смита. Вместе с западногерманскими советологами они составляют своеобразный антисоветский оркестр, но на сегодняшний день явно уступают им в концептуальности и продуманности своих новейших мифов о нашей литературе.

В конце 1985 г. в Вашингтоне состоялся III Международный конгресс советологов, на котором советская литература подверглась новым ожесточенным атакам. Здесь под флагом «объективного» изучения социалистических литератур СССР и восточноевропейских стран проявились настойчивые стремления отделить абстрактно понимаемое духовное начало от социального контекста, поставить под сомнение принцип классовых критериев в общественных науках, внести свои коррективы в понимание принципа историзма, утверждающего связь прошлого с настоящим, истории с современностью, противопоставить Советскому Союзу восточноевропейские страны, которые якобы традиционно связаны в области культуры больше с западным миром, чем с СССР. Представители западногерманского «Остфоршунга», т. е. исследователи Востока, играли на последнем конгрессе весьма существенную роль и внесли немалый вклад в фальсификацию советской литературы.

Говоря о зарубежных интерпретаторах советской литературы, следует иметь в виду, что среди них — очень разные люди: и дружелюбно настроенные, стремящиеся объективно разобраться в ее сложных процессах, и бесспорно честные, но заблуждающиеся,

колеблющиеся и, наконец, преднамеренно, в угоду определенным политическим интересам, искажающие подлинный смысл советской литературы.

Резкое обострение идеологической борьбы в начале 80-х годов требовало усиленного внимания к спекулятивным аргументам тех, кто пытался использовать в своих интересах атмосферу «холодной войны». В резолюции XXVII съезда КПСС по Политическому докладу ЦК сформулировано одно из важнейших требований партии: «Наступательно вести борьбу с буржуазной идеологией и моралью, антисоветскими провокациями и идеологическими диверсиями империализма, с попытками использовать религию в антисоциалистических целях»³⁻⁴.

Борьба идет по основным проблемам и направлениям: революция и литература, роль революционной действительности, Ленина и ленинизма в судьбах литературы; новый творческий метод социалистического реализма, концепция мира и человека, положительного героя в советской литературе; оценка отдельных этапов ее истории, и т. п.

В 80-е годы появляются и некоторые новые мотивы, новые тенденции в мировой советологии. В современном мире, где идут сложнейшие идеологические процессы, наши идейные противники прибегают к любым способам и средствам, чтобы манипулировать общественным сознанием. В. И. Ленин в свое время писал: «Обман можно правильно понять, лишь выяснив его классовые корни и его классовое значение. Это не личный обман, не „жульничество“ (выражаясь грубо), это обманчивая идея, вытекающая из экономического положения класса»⁵. Еще недавно были в ходу всевозможные мифы, фантастические, субъективистские измышления, призванные сглаживать и затушевывать реальные социальные конфликты и противоречия.

Не оскорбляем ли мы древнюю мифологию, называя тенденциозные и лживые выдумки буржуазных идеологов мифами? Ведь человечество изначально постигало себя в мифах, античных и библейских сказаниях и легендах о сотворении мира и человека, о деяниях древних богов и героев. По словам К. Маркса, «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»⁶. Впоследствии, по мере развития классов и классовой борьбы, некоторые стереотипы мифологического мышления перешли в область политической идеологии и связанной с ней социальной психологии. Так возникли в буржуазном обществе социальные мифы, находившие для себя питательную почву в массовом сознании и нередко содействовавшие утверждению в нем расовых, националистических мифов, мифов о вечности и незыблемости частной собственности и т. п.

Своеобразным феноменом духовной жизни современного буржуазного общества является социальная мифология, при помощи которой идеологи буржуазии пытаются уйти от реальной действительности, выдавая ложные, надуманные идеи за идеи истинные⁷.

В капиталистическом мире широкое распространение получили мифы «буржуазного прогресса и свободы», «народного характера капитализма», «социального равенства», с одной стороны, и «коммунистической угрозы», «красного империализма» и т. п. — с другой. В области культуры — мифы о «превосходстве буржуазной культуры над социалистической», об опасности ленинизма как «чисто русского явления», социалистической идеологии, антирелигиозных идей, идей интернационализма для общечеловеческой культуры.

Одним из новейших мифов, заявивших о себе в буржуазной критике еще в 70-х годах, является отрицание самого понятия «советская литература», противопоставление советского всему истинно национальному и талантливому. Западногерманский советолог Элизабет Маркштейн в статье «О понятии „советская литература“»⁸ стремится доказать, что к советской может быть отнесена только «лакирующая» официальная литература. Автор навязчиво внедряет мысль о несовместимости национального с советским, о существовании в советский период не советской, а русской (и любой другой национальной) литературы. Видным советским писателям — Шолохову, Фадееву, Твардовскому и другим — она противопоставляет эмигрантов, которые являются представителями новой формации подлинно русских писателей, свободных от влияния любого государства, любой власти. Советская литература как таковая, по Маркштейн, кончается. Ей на смену приходит «русская национальная литература».

Понятие «советская литература» отрицается и другими советологами. Достаточно обратиться к статье Э. фон Сахно «Раскол и прорыв» в книге «Советская литература сегодня» (1979), к книге В. Казака «Русская литература в переводах. 1949—1982» (1983), к его же статье «Русская современная литература в переводах 1983 г.»⁹ и др., чтобы убедиться в этом.

Сомнения, стоит ли оперировать понятием «советская литература», если это якобы не более чем политическое определение, содержатся и в докладе Казака, представленном IX Международному съезду славистов в Киеве^{9а}. Языковой признак, считает он, является главным в определении той или иной литературы. При этом полностью игнорируется идейное содержание, социально-классовая направленность литературы. По Казаку, получается, что есть русская, украинская, грузинская и другие литературы, но нет и не может быть понятия, объединяющего их в единой (советской) литературе. Он считает, что если к русской литературе (по языковому признаку) относятся буквально все писатели, пишущие на русском языке, вне зависимости от места их проживания (в СССР — или же в эмиграции), то само собой отбрасывается понятие «советская литература» как идейно-эстетическое явление.

Д. Браун в книге «Советская русская литература после Сталина» (1979) пишет: «В последние годы термин „советская литература“ стал, в сущности, бессмысленным»¹⁰. Ему вторит М. Фрид-

берг, который в статье, опубликованной в журнале «Проблемы оф комьюнизм», настойчиво противопоставляет советской литературе эмигрантскую русскую литературу, которая, по его мнению, создаст еще произведения, не менее значительные, «чем наследство старых эмигрантов», произведения которых появились в Париже, Берлине, Варшаве и Праге в 20-е годы^{10а}. Свой голос в хор единомышленников включает и Рональд Хингли (Англия), который в книге «Русские писатели и советское общество, 1917—1978» (1979) заявляет, что вместо того, чтобы употреблять термин «советская литература», он будет писать «о современных русских писателях, проживающих в СССР», или «о русской литературе в советский период»¹¹. И канадский профессор Борис Томсон в своей известной книге «Преждевременная революция»¹², вышедшей более 15-ти лет назад, пытается доказать «неправомерность» и «преждевременность» Октябрьской революции и обрушивается на советскую литературу, как на «незаконнорожденную».

На самом деле советская литература отнюдь не «арифметическое» понятие. Она действительно состоит из отдельных национальных литератур, которых сегодня в СССР насчитывается около восьмидесяти. Но это не просто сумма литератур, а новое идейно-художественное качество, характеризующееся единством цели и устремлений, единством творческого метода, принципиальной общностью важнейших гуманистических и эстетических принципов.

Сейчас вряд ли возможно представить себе мировой литературный процесс без произведений Горького, Маяковского, Шолохова, Леонова, Айтматова, Быкова и многих других советских писателей, создающих свои произведения на разных языках народов СССР, по объединенным общим мировоззрением, общими гуманистическими идеями, пониманием того, что происходит в современном мире на пороге XXI века. Национальное и интернациональное органически сливаются в их творчестве.

Отрицая единство разных национальных литератур, советологи зато ищут признаки «раскола» внутри русской советской литературы, выделяя в ней особое направление («легально-нелегальное»), представленное произведениями ряда видных советских писателей, резко критикующих и обличающих социалистическую систему.

Это направление, по мнению Э. фон Сахно, существует между официальной и нелегальной литературами в СССР. И значимость его заключается в том, что оно якобы проповедует те же идеи и настроения, которые содержатся в нелегальной «самиздатовской» продукции.

«Легально-нелегальная», обличительная литература, по Сахно, активно противостоит основному потоку советской литературы, избегающей запретных тем и конфликтов и воспевающей все то, что происходит в стране. Об этом она подробно рассуждает и в упомянутой выше статье «Раскол и прорыв», и в статье «Внутри,

в подполье, снаружи»¹³. Э. фон Сахно хочется верить, что все литературные направления в СССР в конце концов обязательно объединятся вокруг идеалов «самиздата» под названием «русская литература», отбросив только слово «советская». «Это так же достоверно и прочно,— пишет она,— как слово божье и „аминь“ в церкви»¹⁴.

Чтобы представить современную советскую литературу как «легально-нелегальную», независимую от социалистической идеологии, стало модным в последнее время противопоставлять ее советской литературе прошлых десятилетий, отказавшись даже от идеи «золотого века» 20-х годов. К. Менерт в своей последней книге «О русских сегодня. Что они читают, что представляют собой» советскую литературу 20—40-х годов называет «пропагандистской», характеризует как литературу «внутренней» и «внешней» войны¹⁵.

Игнорируя богатейшие традиции советской литературы прошлого, Менерт искусственно отрывает от них современную литературу. По его словам, только в наследии русской классической литературы, для которой характерны были мужество, честь, романтическая любовь, патриотизм, гуманизм, уважение к старшим, набожность, находит литература наших дней живые источники творчества. Ведь все эти благородные качества русской литературы, ее вековые ценности были, по Менерту, опрокинуты и уничтожены Октябрьской революцией, а на смену им пришли такие понятия, как «классовая борьба», «ненависть к классовому врагу», «атеизм», «сексуальная свобода», «уничтожение семейных традиций» и др., нашедшие отражение в советской литературе 20-х и 30-х годов. В силу этого, по мнению Менерта, она стала ограниченной и тенденциозной, сугубо пропагандистской и антихудожественной. «Значительное обогащение советской литературы,— пишет он,— началось только с середины 50-х годов, когда появилась возможность изображать героев людьми, а не носителями идей, людьми, подверженными изменениям и развитию, имеющими недостатки и т. п.»¹⁶

Такие противопоставления говорят о недостаточном понимании самой природы новой революционной литературы, создавшей свои собственные традиции, которые развиваются и обогащаются на каждом новом этапе истории. В этом смысле современная советская литература, отражая эстетические потребности своего времени, отнюдь не отбрасывает всего завоеванного ранее нашей литературой, а стремится продолжать, расширять и углублять ее достижения, преодолевая недостатки и штампы прошлого. Что же касается таких драгоценных качеств литературы социалистического реализма, как правдивость и идейность, партийность и народность, то они остаются на вооружении советских писателей всех поколений — на этом фундаменте и складывается такое уникальное и особое явление, как советская многонациональная литература.

Одной из весьма устойчивых тенденций в советологии 80-х годов является активная поддержка модернизма и формализма в борьбе против социалистического реализма. Ради этого перекраивается история советской литературы, по-своему интерпретируется творчество отдельных крупных советских писателей, в свое время связанных с формализмом, символизмом. Основоположники советской литературы вытесняются писателями, не сыгравшими значительной роли в ее судьбах. Об этом свидетельствует, в частности, книга «Русский роман», вышедшая в Дюссельдорфе в 1979 г. под редакцией Бодо Зелинского¹⁷.

В пятнадцати главах книги речь идет не только о русской классике — от «Евгения Онегина» Пушкина до романа «Мать» Горького, но и о некоторых романах, созданных в России в послеоктябрьский период («Петербург» Белого, «Мы» Замятина, «Тихий Дон» Шолохова, «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Доктор Живаго» Пастернака, «В круге первом» Солженицына). Советскому роману, хотя это и гениальный шолоховский «Тихий Дон», в этой книге уделено мизерное внимание. Больше того, романы, имеющие свою ценность, но не столь масштабные и значимые, как «Тихий Дон», противопоставляются ему как более зрелые и совершенные в художественном отношении.

В книге о русском романе имеется немало страниц, прославляющих модернистско-формалистическое направление в литературе. С этих позиций критикуются и «Мать» Горького, и «Тихий Дон» Шолохова. Но если Горького, по мнению авторов книги, можно еще как-то оправдать, ибо в основе его творчества якобы лежат идеи богостроительства, а не идеи социализма, то Шолохов вроде бы обогнал... Солженицын, сумевший дать, оказывается, не только «стенограмму времени», но и раскрыть поведение свобододлюбивой личности, чего якобы не сумел сделать Шолохов в своем «Тихом Доне».

Социалистический реализм как метод советской литературы всячески припирается в некоторых материалах II Международного конгресса советологов. Например, в книге «Литература и развитие языков в Восточной Европе в XX столетии»¹⁸ опубликованы тезисы доклада на конгрессе западногерманского советолога Андреаса Гуски «Советский роман как массовое чтение»; в них муссируется вопрос о роли тривиальности в прозе социалистического реализма. В связи с этим автор подробно описывает, как происходит «нивелировка литературной элиты и читающей публики», как поощряется «схематическая литература», как формируется «инфантильный читатель» и т. д.

Гуски обильно цитирует тех западных авторов (Гюнтера, Шмидта, Кларка и др.), которые считают социалистический реализм вредным «канон», новейшим классицизмом, а советский роман банальным и однотипным, поскольку он, мол, пользуется главным образом методом ритуальных жанров (агиография, песнопения и т. д.). В подобных романах, продолжает Гуски, ценятся не оригинальность и талант, не художественные качества

произведений, а только лишь их идеологическое и пропагандистское значение. Так безответственно манипулировать представлениями читателей о советском романе могут только люди, либо не знающие истории советской литературы, либо сознательно ее искажающие.

В названной выше книге материалов II Международного конгресса советологов опубликованы также статьи Рольфа-Дитера Ключе «О теории русского символизма. А. Блок и Ф. Ницше», Иохена-Ульриха Петерса «Поэма Маяковского „Хорошо“ как героический документ раннего сталинизма» и некоторые другие, в которых утверждаются идеи, заведомо далекие от исторической правды. Например, Ключе, один из наиболее объективных русистов в ФРГ, на сей раз увлекся ницшеанством и стал апологетически защищать его, не замечая реакционных сторон философии и эстетики Ф. Ницше. Ведь даже ницшеанский «сверхчеловек» воспринимается им как идеал гармонически-музыкальной личности, о которой якобы всегда мечтали А. Блок и вся передовая русская литература начала XX века. Не стоило бы вспоминать диссертацию Ключе «Западная Европа и Россия в мировоззрении А. Блока», появившуюся в Мюнхене еще в конце 60-х годов, если бы в ней не были заложены идеи, частично получившие выражение в его названной выше работе.

Четвертая глава диссертации целиком посвящена выяснению отношения Блока к философии Ницше и Вагнера. Великий русский поэт, по утверждению Ключе, развивался под воздействием раннего немецкого романтизма и религиозной мистики, под влиянием могучего «немецкого духа», и прежде всего философии Ницше. Автором всячески отрицаются национальные корни творчества Блока, его органическая связь с русской культурой, с классической русской литературой.

Известная книга Вл. Орлова «Гамаюн», опирающаяся на ценнейшие архивные материалы, на переписку Блока со своими современниками, на его дневниковые записи, полностью опровергает концепцию Ключе о приверженности Блока исключительно немецкой культуре, о его ницшеанстве и религиозном мистицизме. В книге приводятся следующие документальные свидетельства: «Блок говорил как-то Андрею Белому: „Вовсе не мистик я; не понимаю я мистики...“». В 1906 г. Блок писал из Шахматово юному поэту Вл. Пясту: «...в деревне буду отдыхать и писать — и мало слышать о „религии и мистике“, чему радуюсь». В полемике с Белым (1907) Блок подчеркивал: «С „мистическим реализмом“, „мистическим анархизмом“ и „соборным индивидуализмом“ никогда не имел, не имею и не буду иметь ничего общего. Считаю эти термины глубоко бездарными и ничего не выражающими»¹⁹.

Свое отношение к русской культуре, и в частности к своему великому современнику Горькому, Блок выразил в статье «О реалистах» (1907): «...если есть то великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под име-

нем Руси,— то выразителем его приходится считать в громадной степени Горького... Неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений... и по масштабу своей душевной муки, Горький — русский писатель»²⁰.

Что же касается ницшеанства Блока, то великий русский поэт никогда не считал немецкого философа своим кумиром, видел реакционный, мистический характер его философии, которая противостояла и была чужда его неуклонному стремлению к жизни, к реализму в искусстве.

В 1906 г. Блок увлекся книгой Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», пытался даже написать драму «Дионис Гипербореяский», в которой намерен был оспорить его концепцию музыкально-стихийного, иррационального и трагического дионисийского начала в искусстве, противостоящего рационализму, пластике, эпическому спокойствию и прекрасной ясности Аполлонова начала²¹.

Возвращаясь к статье Р.-Д. Ключе «К теории русского символизма. А. Блок и Ф. Ницше», нельзя не заметить, что автор все же корректирует собственные взгляды на проблему Блок—Ницше, выраженные в диссертации. В статье появляются новые мотивы. По мысли Ключе, Блок, находясь под влиянием философии Соловьева и Ницше, отразил кризис сознания своего времени. Однако Блок, утверждает он, сумел вырваться из хаоса, в который ввергла его философия Ницше... Но причин, давших возможность Блоку вырваться из-под влияния философии Ницше, автор статьи, естественно, не видит. А ведь это была русская революционная действительность начала XX века, великая русская реалистическая литература, стремление поэта к участию в революционных событиях своего времени.

Противореча самому себе, Ключе утверждает, что влияние Ницше не только на Блока, но и на всю русскую литературу начала XX века было исключительно велико и плодотворно.

Пытаясь уязвить творческий метод советской литературы, другой автор книги «Литература и развитие языков в Восточной Европе в XX столетии», И.-У. Петерс, в своей статье о поэме Маяковского «Хорошо» глумливо пишет, что это, мол, «партийно-пропагандистское произведение», не имеющее никакой художественной ценности, что в нем с наибольшей силой обнаружилось непреодолимое противоречие между лирическим поэтом и пропагандистом революции, «тлетворное» влияние социалистического реализма.

Немало тенденциозных и ядовитых слов по адресу творческого метода советской литературы находим мы и в книге К. Менерта «О русских сегодня».

Таким образом, начало 80-х годов ознаменовалось новыми атаками против социалистического реализма. Своевольное обращение с историей советской литературы нашим оппонентам нужно лишь для того, чтобы подсесть его исторические корни, доказать неправоту его существования. Противопоставляя

социалистическому реализму модернистско-формалистическое искусство, они пытаются, как и раньше, скомпрометировать, обесценить творческий метод советской литературы, но теперь с помощью «теоретических» аргументов. Однако сугубо тенденциозное, запрограммированное толкование известных фактов и явлений предопределяет полное бессилие в теоретических выводах и обобщениях.

Среди «теоретических» постулатов, которые призваны скомпрометировать социалистический реализм, — фальсификация эстетического наследия В. И. Ленина, на основе которого развивается искусство социалистического реализма. Сложные проблемы, связанные с влиянием ленинских идей на формирование и развитие нового революционного искусства, советологи упрощают, сводят к примитивным и весьма тенденциозным схемам. В книгах и статьях навязчиво утверждается, что советская литература всегда испытывала гнет партии, директивы которой, мол, лишали писателей творческой свободы и самостоятельности.

В мировой советологии делается все возможное, чтобы опорочить ленинизм, социалистическую идеологию, советскую литературу, представить их догматически застывшими, бесплодными и нежизнеспособными в духовной и культурной сферах современного мира. Эта «концепция» в последние годы наиболее полно сформулирована западногерманским советологом Хансом-Петером Турном, который в своей работе «Критика марксистской теории искусства» устанавливает два основных направления в марксизме-ленинизме. Первое — восточноевропейское, которое идет от Маркса через Ленина к «ортодоксии современной коммунистической эстетики» (мол, это направление «государственно ограничено» и потому остается догматическим и совершенно бесплодным). Второе, наиболее перспективное, по его мнению, направление — это западноевропейское, представленное Фишером, Гароди, Адорно и др., которое якобы зиждется на свободном осмыслении марксизма²². Нетрудно заметить, что эта доморощенная теория не имеет ничего общего с реальной силой и влиянием ленинских идей в современном мире.

Совсем недавно в советологической литературе предпринята попытка представить В. И. Ленина ни более, ни менее как... великодержавным шовинистом. В статье «Побежденный победитель», опубликованной в журнале «L-80»²³, один из недругов нашей идеологии, произвольно манипулируя цитатами из Ленина, стремится доказать недоказуемое — якобы шовинизм, имперские амбиции лежат в основе ленинизма. Здесь уж, как говорится, идти дальше некуда. Подобные утверждения являются поистине верхом идейного и нравственного распада.

Вот еще один из новейших примеров пигмалистического, враждебного отношения к ленинскому эстетическому наследию. В 1984 г. вышла в Штутгарте книга Х. Гюнтера «Национализация литературы. Возникновение и функционирование канонов социалистического реализма в советской литературе 30-х го-

дов»²⁴, в которой автор явно упрощает и фальсифицирует вопрос о роли ленинизма и формирования, скажем, советского литературоведения и критики. Вклад В. И. Ленина в науку о литературе представляет собой, по мнению Гюнтера, конгломерат случайных политико-публицистических набросков и замечаний. Не более того. Нельзя, мол, говорить о каком-то систематическом литературно-теоретическом наследии Ленина. Создается впечатление, что автор книги не имеет представления о ленинской теории отражения, не читал ни книги В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», ни гениальных ленинских статей о Льве Толстом, ни многочисленных суждений Ленина о творчестве крупнейших писателей русской и мировой литературы, совершенно не знаком с ленинской статьей «Партийная организация и партийная литература». Поверхностность и некомпетентность, стереотип советологического мышления автора, взявшегося за непосильную для него тему, выдают его на каждом шагу, на каждой странице его весьма объемистой книги.

Гюнтер оспаривает в своей книге даже правомерность термина «ленинская теория литературы», мимоходом отвергая известную работу А. В. Луначарского «Ленин и литературоведение» (1932), в которой, кстати, очень убедительно показана суть ленинского эстетического наследия, раскрыта роль ленинизма в становлении и развитии советского литературоведения и критики.

Книга Гюнтера демонстрирует нежелание и неспособность ее автора понять ленинизм как мировоззренческую систему, как целостное учение, порожденное революционным процессом XX века.

В восьмой главе своей книги Гюнтер предвзято рассуждает не только о ленинизме, о литературно-теоретических взглядах В. И. Ленина, но и о партийности и народности советской литературы, о Шолохове, Н. Островском, Платонове, о теоретических работах Бахтина и т. д. Обращаясь к ленинизму, автор именно в нем видит главную причину «упадка» советской литературы.

Для подтверждения своего тезиса Гюнтер анализирует творчество видных советских писателей, но делает это поверхностно и схематично. Он как бы забывает, что речь идет о художественных произведениях, а не об идеологически-политических конструкциях. При этом автор книги пространно рассуждает о полной свободе культуры при капитализме. Что же касается советской культуры, то ее он считает «национализированной» государством и целиком подчиняющейся «застывшим канонам» социалистического реализма. С таким «научным» багажом далеко не уедешь.

Среди новых «характеристик» советской литературы, к которым охотно прибегают в 80-е годы советологи, следует выделить тенденциозное соотнесение многих ее произведений с религиозными, националистическими и шовинистическими идеями.

Наши идейные противники, оседлав своего «конька», тшчатся чуть ли не всех советских писателей обвинить в национализме.

Д. Браун в одной из своих статей начала 70-х годов пытался убедить читателей, что «официальный национализм уже давно является одним из видных элементов советской политики», что «советский национализм» (появился уже и такой термин!) тесно переплетается с «русским национализмом» и т. п. Флософствуя о том, что «национализм полезен как возможная альтернатива марксизму-ленинизму», Браун говорил о целой «сфере национализма», которая якобы существует в современной советской литературе²⁵.

Все эти сенсационные «открытия» американского советолога шиты белыми нитками. Ведь все непредубежденные зарубежные читатели хорошо знают, что идеология национализма и шовинизма глубоко враждебна социалистической идеологии, в которой национальное органично переплетается с интернациональным. Борясь против национального обособления и герметизма, с одной стороны, и против пренебрежения национальными традициями — с другой, она утверждает интернационалистические основы, интернационалистический дух всей нашей культуры. Появление в Советском Союзе такого феномена, как многонациональная литература — единая по своим идейно-эстетическим устремлениям и многообразная по национальным краскам, — показывает, сколь плодотворны и перспективны идеи дружбы и братства для обогащения и укрепления каждой литературы в отдельности и всей советской литературы в целом.

Отрицая факт могучего расцвета национальных литератур в СССР, их творческих взаимосвязей и взаимовлияний, советологи, как заученную песенку, повторяют слова о пресловутой политике русификации в Советском Союзе, якобы лишившей все национальные литературы своего облика, своих неповторимых национальных черт, об отсутствии в СССР дружбы народов и литератур и т. п.²⁶

В 80-е годы усилилась тенденция к распространению религиозных идей в мире, расколотом не только политически, но и в религиозном отношении. Идеологи империализма пытаются использовать любое современное национально-освободительное, антивоенное движение, принимающее нередко религиозные формы, в своих классовых интересах. Недруги советской литературы стремятся и всей нашей культуре навязать религиозные чувства и настроения, считая, что таким путем им удастся расколоть ряды советских писателей, противопоставить их друг другу, посеять между ними вражду и национальную рознь. Ведь религия, при определенных условиях, способна питать и националистические чувства, превращать человека в носителя «особых» качеств своей нации, поэтому на нее нашими идейными оппонентами делается сейчас большая и очень серьезная ставка.

Если творчество советских писателей не дает оснований и поводов для того, чтобы отнести его к той или иной религии, то

начинается мифотворчество, выискивание религиозных корней везде и всюду, даже в произведениях основоположников советской литературы — М. Горького и В. Маяковского. Истоки вдохновения советских писателей иным советологам хотелось бы видеть не в реальной революционной действительности, а в... религии. Беззастенчиво выискиваются религиозные мотивы, националистические взгляды и настроения в творчестве многих видных советских литераторов. Об этом откровенно пишет и Э. Маркштейн (ФРГ) в статье «Русские националы» (!)²⁷, и англичанин Дж. Хоскин, и американцы М. Хеллер, Д. Браун и Д. Данлоп, анализируя в своих исследованиях²⁸ произведения Шукшина, Распутина, Залыгина, Айтматова, Трифонова и других писателей. В их творчестве выискиваются влияния религиозно-мистических концепций В. Соловьева, Н. Бердяева и других русских философов-идеалистов начала XX века. На этом основании делаются далеко идущие выводы о беспросветном пессимизме, об отрицании коммунистических идеалов этими писателями. Например, и Хеллер, и Данлоп, анализируя творчество Шукшина, пытаются доказать, что буквально все его герои, разочаровавшись в земной жизни, неизменно тянутся к небу, к богу, ищут утешения в религии, в потустороннем мире. Только невежество и незнание творчества видного советского писателя, и в частности его рассказов «Верую», «Мастер» и др., могло побудить Хеллера написать: «...церковь становится символом веры в рассказах Шукшина» или «тема веры и бога, которая соотносится с темой смерти, занимает все более заметное место в рассказах Шукшина»²⁹.

Данлоп, говоря о советской «деревенской прозе» и в этой связи о повести Распутина «Прощание с Матёрой», размашисто утверждает: «Жизнь в согласии с природой и традициями отцов делает человека ближе к богу; как и большинство „деревенщиков“, Распутин сочувствует религиозным ценностям»³⁰. Хоскин убежден, что Залыгин в своем романе «Комиссия» «демонстрирует сочувственное отношение к религиозным верованиям крестьян»³¹. И в творчестве Трифонова видит он сплошной пессимизм и безнадежность, стремление героев в потусторонние выси... Тенденциозная, надуманная трактовка творчества видных советских писателей главным образом в религиозном духе не имеет ничего общего с реальным содержанием их произведений, глубоко правдивых и честных, и выдает лишь некомпетентность и верхоглядство их толкователей³².

В самое последнее время, в связи с обострением международной обстановки в мире и усилением опасности термоядерной катастрофы, на первый план идеологической борьбы выдвинулись вопросы войны и мира. Естественно, что внимание и наших друзей, и наших врагов обращено сейчас к советской литературе, посвященной минувшей войне. Ведь в ней слышен предостерегающий голос Истории, говорится о суровых уроках прошлого, которое не должно повториться.

В советологической литературе наших дней всячески ревизуется героическое прошлое, героический характер советской литературы о войне. Много пишется о повседневности, обыденности войны, о вечной и мучительной борьбе людей со страхом и опасностью на войне, о полном отсутствии у ее участников иных чувств, кроме инстинкта самосохранения.

Наши недруги пытаются лучшие произведения советской литературы, посвященные войне, истолковать в сугубо тенденциозном плане, назвать их типичными для литературы, занимающейся якобы исключительно «агиографией», жизнеописанием «святых», совершающих героические подвиги на войне, и т. п.

Намечается еще одна тенденция в современной советологии, тенденция определения советской литературы как литературы воинственной, милитаристской, идеализирующей войну и постоянно призывающей к новым конфликтам. Упорную и последовательную борьбу СССР против войны, за мир и разрядку пытаются выдать за агрессивную политику, за желание во что бы то ни стало ввергнуть человечество в термоядерную катастрофу.

Об интенсивности такой фальсификации говорят, например, материалы, опубликованные в журнале «Остэуропа» (1982, № 3) под характерным заголовком «Военная литература и милитаристская пресса в Советском Союзе». Автором публикации является небезызвестный западногерманский специалист по военным проблемам генерал гитлеровского вермахта Эрих Прук. Во всех своих писаниях, в многочисленных рецензиях на книги о войне он нагнетает страх перед «советской военной угрозой» и пытается изображать советских людей, в особенности воинов Советской Армии, кровожадными, коварными и жестокими, мечтающими о мировом господстве. Чему же посвящены публикуемые материалы? Прежде всего обвинению советской военной печати в безудержной агрессивности. В том же обвиняется и советская художественная литература. В статье, предваряющей публикацию материалов, Прук запугивает читателей обилием военных журналов и газет, якобы систематически прививающих советским солдатам и офицерам чувства ненависти и вражды к другим странам и народам. Недовольство автора статьи вызывает и то, что в планах Военного издательства значатся художественные произведения о минувшей войне (Г. Маркова, В. Кожевникова, О. Гончара, Ю. Бондарева и др.). Прук прекрасно понимает, какую большую воспитательную роль играет у нас литература о войне. Упоминания о ней ему необходимы для подтверждения своего давнего тезиса о тотальной подготовке СССР к новой войне.

Советская литература, активно борющаяся против новой войны, грозящей гибелью всей планете, за мирное, созидательное будущее человечества, встречает яростное сопротивление врагов. Ее давно уже трудно замалчивать, ее стараются фальсифицировать, меняя лишь тактику и придумывая все новые «аргументы».

Таковы некоторые новые тенденции и направления в современной интерпретации советской литературы на Западе, такова суть советологических мифов 80-х годов. Совершенно очевидно: что бы ни писали наши идейные противники о советской литературе, как бы ни изощрялись в своих «изысканиях» и «открытиях», искажающих ее подлинный облик, она продолжает вот уже седьмой десяток лет свою плодотворную жизнь. Миллионы людей во всем мире хорошо знают истинную цену гуманизма советской литературы, знают ее благородные и честные устремления. Каждое десятилетие отмечено появлением крупных писательских имен, выдающимися художественными произведениями, составляющими заметные вехи в ее яркой и богатой истории.

- ¹ Правда. 1987. 17 сент.
- ² Материалы XXVII съезда КПСС. М., 1986. С. 20.
- ³⁻⁴ Коммунист. 1986. № 4. С. 96.
- ⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 34. С. 39.
- ⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 736.
- ⁷ См.: Гуревич А. С. Социальная мифология. М., 1983.
- ⁸ Osteuropa. 1977. N 8.
- ⁹ Ibid. 1984. N 11—12.
- ^{9a} Slawistische Forschungen. Köln; Wien. 1983.
- ¹⁰ Brown D. Soviet russian literature since Stalin. N. Y., 1979. P. 1.
- ^{10a} Problems of communisme. 1980. May / June. P. 63.
- ¹¹ Hingley R. Russian writers and soviet society: 1917—1978. N. Y., 1979. P. XV.
- ¹² Thomson B. The premature revolution: Russian literature and society, 1917—1946. L., 1972. P. 236.
- ¹³ Die Zeit. 1983. 20. Mai.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Mehnert K. Über die Russen heute. Was sie lesen, wie sie sind. Stuttgart, 1983. S. 12.
- ¹⁶ Ibid. S. 202.
- ¹⁷ Der Russische Roman. Düsseldorf. 1979.
- ¹⁸ Literatur und sprachentwicklung in Osteuropa im 20. Jahrhundert. B. (West), 1982.
- ¹⁹ Орлов В. Гамаюн. Л., 1987. С. 185, 228, 343.
- ²⁰ Там же. С. 342.
- ²¹ Там же. С. 291.
- ²² Thurn H.-P. Kritik der marxistischen Kunsttheorie. Stuttgart, 1979. S. 8—9.
- ²³ L-80. 1983. N 28. Nov.
- ²⁴ Günter H. Die Verstaatlichung der Literatur. Stuttgart, 1984.
- ²⁵ См.: Review of national literature. N. Y., 1972. Vol. 1118, N 1.
- ²⁶ Подробнее об этом см.: Борщук В. И. «Поле битвы идей». М., 1983. С. 369—375.
- ²⁷ Osteuropa. 1984. N 3.
- ²⁸ Речь идет о статьях и книгах: Hosking G. Beyond the socialist realism. L., 1980; Heller M. Vasily Shukshin in search of freedom. Michigan, 1979; Dunlop J. Valentin Rasputin's Proshanie s Materoi // Russian literature and criticism. Berkley, 1980; Brown D. Valentin Rasputin: General view // Ibid. Russian literature and criticism. P. 228—229.
- ²⁹ Ibid. P. 67.
- ³¹ Hosking G. Op. cit. P. 178.
- ³² Подробнее см. статью: Шматенко К. П. В плену иллюзии и домыслов // Филол. науки. 1985. № 5.

Метаморфозы политического детектива

В последние десятилетия на западном книжном рынке широкое распространение получила политизированная остросюжетная беллетристика. Наибольшим читательским спросом пользуются произведения с приключенческим, фантастическим и особенно детективным сюжетом, строящимся на актуальном международно-политическом материале. В списках бестселлеров сочинения такого рода теснят другие разновидности массовой литературы. Наиболее ощутимо возрастает удельный вес и влияние жанра, который принято называть политическим детективом. По степени популярности у массового читателя он явно превосходит сегодня традиционный «полицейский» детектив.

Одну из главных объективных причин растущего интереса к произведениям этого плана следует, по-видимому, искать в сложной ситуации на современной мировой арене, в особенностях того этапа, который переживает человечество. Противоречия глобального масштаба, затрагивающие самые основы человеческого существования, угроза термоядерной катастрофы заставляют людей напряженно вглядываться в меняющиеся контуры современной мировой политики. То качество жанра, которое заключено в определении «политический», и становится решающим фактором его популярности. Массовый читатель ищет в литературе не только развлечения — он ждет от нее и осмысления или по крайней мере отклика на животрепещущие проблемы современности. Желание разобраться в механизме международных взаимозависимостей, понять характер и причины возникающих конфликтов и кризисных ситуаций все чаще подталкивает читателя к политическому детективу, который обещает и занимательность, и прояснение смысла актуальных событий.

Среди произведений этого жанра есть немало таких, в которых делается попытка объективно проанализировать ситуацию в мире, показать тайный механизм действия реакционных сил империализма в разных регионах земного шара. Советскому читателю известны многие произведения такого рода, например «Семь дней в мае» американских авторов Ф. Нибела и У. Бейли и «Шесть дней Кондора» Дж. Грейди, «Отель „Бильдерберг“», «Большой федеральный крест за заслуги» и «Спустившаяся петля» Б. Энгельмана (ФРГ), «Остановка: Берлин» англичанина А. Уиннингтона и другие, раскрывающие опасные замыслы враждебных миру сил.

Однако не произведения этого ряда доминируют на западном книжном рынке. Нередко политический детектив используется для внедрения в массовое сознание разнообразных реакционных

идеологом, становится носителем пропагандистских мифов, мобилизуемых для нужд антикоммунизма.

Иногда такое подстраивание к антикоммунистической волне происходит как бы без сознательного намерения автора, не является манифестацией его политических взглядов — он привычно отдает дань моде либо пользуется стереотипами, подчиняясь коммерческим соображениям: антисоветская тема стала своего рода «входным билетом» на издательские этажи, где делаются бестселлеры. Сказываются здесь, таким образом, и законы конкурентной борьбы, и резкое сокращение государственных субсидий на культурные нужды во всех капиталистических странах, и убыстряющаяся монополизация издательского дела, заставляющая предпринимателей ориентироваться на «триллеры», способные гарантировать кассовый успех.

Но чаще сюжет с острой антисоветской приправой строится вполне сознательно, выражая и политические предубеждения автора, и его желание откликнуться на социальный заказ. В любом случае с помощью рекламы, средств массовой информации, других способов управления обыденным сознанием литературе такого рода придается вполне определенная идеологическая функция: дискредитации социалистического общественного устройства и тем самым поддержания и приукрашивания капитализма.

Живой интерес массового читателя к злободневным проблемам современности, вопросам войны и мира, отношений между государствами и народами эксплуатируется с четкими политическими целями. Фальсифицируя смысл происходящих в мире событий, произведения такого рода становятся действенным инструментом «психологической войны», обретают, благодаря массовым тиражам, важное значение в разветвленной системе буржуазной пропаганды, заполняя ее пробелы и осуществляя задачи, которые не способны выполнить другие пропагандистские средства.

Идеологическая схема в таких произведениях отражает, как правило, характер тех доктрин, которые определяют официальную идеологическую деятельность ведущих капиталистических стран. Можно смело утверждать, что ключевой идеей значительного числа политических детективов, приключенческих и особенно «шпионских» романов до середины 80-х годов была идея «коммунистической угрозы». Ее, разумеется, никак нельзя считать новой: миф о «советской», или «красной угрозе» — ровесник первого социалистического государства. Уместно вспомнить слова В. И. Ленина о «политических мошенниках», которые «кричат о красном милитаризме», сочиняя «фальшивые доводы» и засоряя «массам глаза песком»¹. Не раз на протяжении истории Советского государства этот пропагандистский миф использовался агрессивными империалистическими кругами для разного рода антисоветских акций и выступлений, для обоснования милитаризации внутренней жизни своих стран и наращивания арсеналов разных видов оружия. Известно, что германский фашизм исполь-

зовал живую идею «коммунистической угрозы» для прямой агрессии против Советского Союза.

Послевоенное развитие вносило множество новых акцентов как в политику ведущих капиталистических стран, так и в пропагандистскую тематику и ее воплощение. Однако сама идея «советской угрозы» сохранялась в качестве одного из лейтмотивов пропаганды, охотно эксплуатируемых массовой культурой. Еще недавно эта тема использовалась в многочисленных разновидностях политизированной беллетристики, эффективно усиливающей тот «публицистический террор», которому подвергается обыденное сознание на Западе. Миф о «красной угрозе» внедряется через прессу, специальные радио- и телепередачи: в одних советские войска «форсируют Ла-Манш» или «приближаются к Рейну», в других живописуются действия «советских шпионов» в США, ФРГ, Англии, Франции...

Советскому Союзу приписываются агрессивные стратегические доктрины и глобальные планы. Расчет здесь прост: необходимость спасти Европу и мир от «красной опасности» оправдывает, помимо всего прочего, гонку вооружений, установку американских ракет в западноевропейских странах, милитаризацию космоса, планы «звездных войн». Антисоветские действия крайне правых в США и их единомышленников в странах НАТО предстают как ответная реакция на «вызов» со стороны СССР, как стремление «сдержать Советы» и воспрепятствовать «экспорту революции».

«Публицистический террор» усиливается и воздействием множества политологических монографий, в которых варьируется тезис о «безоружной Европе», о готовности Советского Союза превратить ее в «ядерную руину». Образ «врага», угрожающего свободе Запада, проник даже в школьные учебники. В западно-германских учебниках истории на рубеже 70—80-х годов однозначно утверждается, что СССР — воплощение «коммунистической угрозы», что он «рвется к мировому господству». Школьникам в ФРГ внушается почти параноидное представление о коммунистической угрозе².

Политический детектив служит психологическому и эстетическому обеспечению подобных концепций. Его функция не в последнюю очередь состоит в формировании легко утилизируемой системы политических установок, в утверждении определенных морально-этических представлений и социальных ориентаций, призванных укреплять буржуазный миропорядок как единственно верный.

Набор идей, научно оформленный в множестве сочинений политологов и футурологов, предстает в политическом детективе в самых разнообразных сюжетных вариантах, повторяющих сходные, почти не меняющиеся элементы: разоблачение затаившегося «агента красных», раскрытие «советского заговора», угрожающего безопасности западного государства, гонки с преследованиями и убийствами, предотвращение «угрозы» благодаря

высокому профессионализму сотрудников западных спецслужб и их бесконечной преданности принципам «свободного мира».

Идея «советской угрозы» нередко оказывается главной пружиной действия, структурным центром произведения, сюжет которого строится на политических реалиях современности. При этом смысл и характер событий предстают в фальсифицированном виде и на фоне все той же основной посылки. Авторы охотно пользуются элементами антиутопии, разворачивая перед читателем картину пугающих последствий «советской экспансии».

В этом смысле весьма характерны романы английского писателя К. Форбса «Каменный леопард» (1975) и «Двойной риск» (1982), целиком построенные на тезисе о «советской угрозе». Стержень первого романа — «советский заговор», который может «разрушить западный мир». В этом произведении, отличающемся, по словам «Санди таймс», «изобретательным, безостановочным действием», французские, американские, британские и западногерманские агенты играют в «смертельную чехарду» с «силами зла», грозящими «из-за железного занавеса»³.

«Заговор», о котором идет речь в «Каменном леопарде», готовит не кто иной, как сам президент Французской республики Флориан. Один из бывших руководителей движения Сопротивления, он оказывается «главным коммунистическим агентом», с чьей помощью русские намерены прибрать к рукам Францию. Уже готов план операции: в назначенный день во Франции должен произойти «коммунистический переворот», для поддержки которого к ее берегам отправляется из Одессы мощная советская эскадра. Флориан объявит о заключении «военного пакта с Советами», затем назначит совместные военные маневры, которые перерастут в «операцию захвата». Порты Тулона и Марселя будут открыты для советских войск, а ФРГ, «проснувшись, обнаружит, что окружена: советские дивизии на востоке, советские дивизии к западу от Рейна». Через несколько дней «советский флаг будет развеваться рядом с трехцветным».

Образ ближайшего будущего, создаваемый в романе Форбса, поразительно напоминает абсурдные картины, которыми будоражат воображение западного читателя средства массовой информации или псевдонаучные опусы о «безоружной Европе». Форбс подробно живописует, как европейские страны одна за другой попадают в «советскую сферу влияния»: Португалия становится коммунистическим государством, в Греции переворот приводит к захвату власти коммунистами, Испания, после долгого периода хаоса, оказывается в руках «прокоммунистической коалиции» и т. д. Советские военные корабли несут боевое дежурство вблизи Афин, стоят на якоре у Барселоны, используют Лиссабон как военно-морскую базу. Средиземное море превращается на страницах романа в «Русское море». Отсюда читатель должен делать прямой вывод о жизненной важности американского присутствия в Западной Европе, разворачивания новых видов стратегического оружия.

Попытки компрометации социализма осуществляются на уровне вымышленной, но зато детализованной информации, способной оказать эмоциональное воздействие, вроде зловещих подробностей убийств, осуществляемых мифическими «восточными агентами». Чисто пропагандистским измышлениям придается псевдодокументальный характер. Автор охотно щеголяет знанием реалий советской жизни; факт, деталь призваны демонстрировать его компетентность. При этом вместо фактов подлинных читателю подсовывают грубо фальсифицированные. Вот один пример: в 1956 г., авторитетно сообщает Форбс, в Западный Берлин была выслана некая «террористическая команда» с «личного одобрения Сталина». Вряд ли принципиальная невежественность, помешавшая автору справиться, когда умер И. В. Сталин, нуждается в комментарии. Важно подчеркнуть другое: ставка делается на то, что подобные фальшивки, внедренные в ловко построенный сюжет, легко будут усвоены «средним потребителем».

Роман Форбса «Двойной риск» по основным идейным и структурным параметрам близок «Каменному леопарду» — снова кучка убийц, действующих «по указке Москвы», снова высокопоставленный агент, которому поручена главная операция по осуществлению «коммунистического переворота», снова миф о «захватнических планах красных».

В первом романе «рукой Москвы» был сам президент Франции, здесь — руководитель французской секретной службы. Ранг тайного агента несколько понизился, но задача у него не менее масштабная: убить канцлера ФРГ, чтобы облегчить коммунистам захват Бонна. Цель — повернуть политическую ситуацию «в пользу русских», «изменить будущее Европы и всего западного мира». Подготовка убийства и соответственно его предотвращение — одна линия романа. Другая связана с действиями некоей баварской неонацистской организации, руководители которой ведут двойную игру с целью скомпрометировать неонацистов и подтолкнуть обывателей «в объятия коммунистов». Расчет автора прост: доказать, что неонацисты реальной угрозы не представляют — их просто используют для запугивания. Главная же опасность исходит от «красных».

Так осуществляется недостойный идеологический трюк, которым пользуются нередко и многие другие авторы политических детективов: компрометация социализма сопровождается «тихой» реабилитацией фашизма. Неонацисты в романе «Двойной риск» выглядят невинными заблудшими овечками рядом со злодеями левыми, угрожающими всему «свободному миру». Тайная группа, которая должна организовать переворот в Баварии, управляется неким Манфредом — опаснейшим «восточногерманским агентом», «коммунистическим экспертом по подрывным акциям высшего разряда». Он ключевая фигура операции «Крокодил», суть которой состоит в том, чтобы отколоть Баварию от ФРГ и создать нейтральную провинцию. Это облегчит присоединение к «коммунистическому блоку» всей ФРГ и, конечно же, нанесет непопра-

вимый удар по НАТО: «Западная Европа будет преподнесена Советскому Союзу на тарелочке». Как заявляет один из руководителей британской секретной службы, это будет «величайшая катастрофа для Запада».

Вновь перед читателем возникает детальная картина этой самой «катастрофы». Едва лишь «большевики» захватят власть в Баварии, как из Чехословакии «с секретных заводов» будут немедленно доставлены торпедные катера и спущены на воду в Боденское озеро. Если удастся отделить Баварию от ФРГ, то можно считать, что «Советы» уже осуществили свою главную стратегическую цель, ибо Бавария — это «ключ, которым Кремль отомкнет Западную Европу».

Набрасывая фантастически-абсурдную схему советской агрессии, Форбс действует, по существу, в унисон с самой реакционной пропагандой. Выдержанные в духе антиутопии эпизоды призваны запугать читателя: вот, оказывается, каковы ближайшие перспективы западного мира, если не обуздать русских, если не наращивать вооружения, не усиливать военный потенциал. Вот каково это пугающее будущее: русские войска на Рейне, советские танковые армады на дорогах Западной Европы, красный флаг рядом с трехцветным...

Сходный вариант сюжета возникает в романе японского автора Масанори Накамура «Операция „Возвращение“» (1981). Роман начинается с эпизода, вводящего читателя прямо в суть дела. Мирный пейзаж озера Ванзее, любимого места отдыха жителей Западного Берлина, вдруг омрачается зловещим видением: на тихой водной глади появляется целая армада оливково-зеленых «амфибий», доставивших на живописное побережье... советских морских пехотинцев. В мгновение ока они захватывают штаб-квартиры американских, английских и французских союзных войск, занимают военный аэродром Темпельхоф. Это нападение, оказывается, — часть давнего и хорошо продуманного плана оккупации ФРГ войсками стран Варшавского Договора. «Грандиозная» мысль автора, бывшего представителя японской авиакомпании в Гамбурге, требует размаха, и потому дальнейшие события разворачиваются в еще более стремительном темпе. Но у сочинителя, помимо литературных амбиций, есть еще и политологические: он подсказывает заинтересованному европейским государством, как уцелеть и, несмотря на «экспансионистские устремления Советов», избежать атомного уничтожения...

На рубеже 70—80-х годов книжный рынок захлестнула волна романов о высокопоставленных «агентах Кремля», готовых «преподнести на тарелочке» Советскому Союзу собственную страну — характерно, что сама эта избитая формула кочует из одного сочинения в другое. Иные авторы в расчете на беспронгрышность этого мотива вводят его даже в произведения, не относящиеся к жанру политического детектива. Так, роман западногерманского писателя Г. Айзенкольба «В этой нашей стране» (1983), в котором весьма убедительно представлены закулисные стороны поли-

тической жизни ФРГ, не обходится без мотива шпионажа. Автору недостаточно клишированной фигуры советского «обершпиона», у которого за «неотразимым обаянием украинского крестьянина» прячется «стальная жесткость» офицера разведслужбы. Он «углубляет» эту тему, вводя еще и некоего агента из ГДР, внедрившегося в западногерманский истеблишмент и пользующегося секретной информацией, исходящей с самых верхов.

Желание усилить детективную интригу за счет модной темы «советской угрозы» заставляет многих авторов обращаться к самым невероятным трюковым ситуациям. В романе английского автора К. Томаса «Морской леопард» (1981) действие переносится непосредственно в сферу военных приготовлений, военной техники, секретного оружия. Британская атомная субмарина «Протей» выходит в море, имея на борту новейшее высокотехнологичное электронное оборудование, делающее ее неуязвимой: уникальная компьютерная установка «Леопард», изготовленная в единственном экземпляре, препятствует обнаружению подводного корабля. Вдруг «Протей» ловит сигнал бедствия — с советской подлодки, лежащей на дне моря. Англичане идут на помощь. Но гуманный поступок, подсказанный древним правилом морского кодекса чести, обходится им дорого. Русские устроили ловушку. Сознательно заманив английскую субмарину, они обстреляли ее и нанесли тяжелые повреждения. Цель коварных русских — захватить британский корабль, чтобы похитить электронную установку «Леопард». С этой целью выслан специальный советский десант; командир десантников проникает в английскую подлодку и, пиратски захватив ее, приводит в советский порт.

Вся эта электронно-военно-морская эпопея насыщена почти цирковыми номерами, фантастическими технизированными комбинациями. Однако рекордом неправдоподобия и пошлости можно считать лишенную технической атрибутики сюжетную линию, связанную с поисками — уже на территории самой Британии — исчезнувшего изобретателя «Леопарда», специалиста по электронной технике Квина. За ним гонятся английские и, конечно же, русские агенты. Первые намерены его спасти, вторые — похитить и увезти в Москву. Похождениям «шефа советских агентов» Тамаса Петрунина и его английского соперника Хайда мог бы позавидовать сам Джеймс Бонд. Хитрый и злобный Петрунин со своими подручными чувствует себя в благоустроенной Англии, как на диком Западе, — устраивает наглые засады и перестрелки, головокружительные гонки с препятствиями и убийствами. Многократно раненный, уставший от состязания с Петруниным, одиночка Хайд, бдительно стоящий на страже незыблемых твердынь «свободного мира», в конце концов все же переигрывает противника, находит полумертвого от страха инженера-электронщика и спасает его от похищения.

Повествование выдержано в «жестком стиле». Здесь действуют немногословные «люди дела», «сильные личности». Отважный офицер пробирается в советский порт и организует бегство анг-

лийской подлодки из «русского плена». Теперь главное — отремонтировать поврежденную электронную установку. С самолета «Нимрод», летающего над заданным районом, спасенный инженер Квин по радио дает доблестному офицеру точные указания, какие провода соединить и какие кнопки нажать. Но и это не все. Советский десантник, захвативший субмарину, обнаруживает, что ее «увели», и бросается в погоню. Проникнув в нее во второй раз, он вступает в смертельный поединок с натовским офицером, который — последним усилием воли — все же одерживает верх. Теперь, восстановив «Леопард», бесстрашный офицер спокойно уводит подводный корабль от преследователей.

Нередко в сочинениях подобного рода демонстрируется полнейшее невежество авторов во всем, что касается жизни в Советском Союзе, других социалистических странах. С первых страниц романа «Обмен по провисшему тросу» (1983) Дж. Уинтерса на читателя обрушивается целый каскад невероятнейших нелепостей, выдаваемых за реалии русского быта. Один из таких перлов — история некой «Марии Екатерины Гротов», родившейся в «городе Абхазия». Вышеозначенная Мария Екатерина, выйдя замуж, поселилась в Москве, «во внутреннем городе» (т. е. в центре), а когда она овдовела, появился безжалостный «инспектор по зданиям» и, назвав ее «товарищ вместо госпожа» (чего уж церемониться с вдовой!), потребовал, чтобы она переселилась за «кольцевую дорогу», ибо во «внутреннем городе» жить одиноким не позволено. История несчастной вдовы — лишь один из мелких эпизодов этого романа, насыщенного множеством подобных несуразиц. Эта детективная интрига основана на том, что усилиями зловещего персонажа, сотрудника «московского центра» по фамилии Драков, похожего на Фантомаса, оказывается похищенным из одной западной страны крупный ученый, с помощью которого русские хотят добиться «военного превосходства». Правда, как выясняется в финале, английская разведка перехитрила Дракова, внедрив в советскую науку своего человека, призванного сорвать производство новых видов оружия.

Автор не стесняется использовать самые примитивные, давно устаревшие антисоветские клише. Упоминая, например, события последних дней войны, он изображает наступающие советские части как «орды монголов с раскосыми глазами». Снова подхватываются и обыгрываются давние измышления о «мародерствующих бандах», о том, что «русская армия разрушила Берлин». Чего стоит, например, сцена, в которой советский офицер ни с того ни с сего безжалостно и хладнокровно убивает в берлинском зоопарке слона, после чего «монголы, смеясь, словно дети» набрасываются на мертвое животное и вырубает его клыки.

Пугая читателя «красной угрозой», авторы политических детективов заселяют «агентами Кремля» самые неожиданные сферы жизнедеятельности современного западного общества. В романе американского автора А. Друри «Трон Сатурна» (1970)

коварные русские, действуя через «своих людей» в разных слоях американского общества, пытаются помешать астронавтам США отправиться в первую экспедицию на Марс. Едва ли не на каждой странице читателя уверяют, как опасно доверять русским, цель которых — срывать все переговоры, связанные с освоением космического пространства, чтобы стать его единоличными и полновластными хозяевами, притом, конечно же, с военными целями. Ради этого они организуют целую сеть заговоров, интриг и диверсий, в которые вовлекаются и некоторые честные, но недальновидные американцы, обманутые коммунистами. Интриги плетутся и вокруг состава команды астронавтов с целью сделать ее неработоспособной в долговременном и трудном космическом путешествии и тем поставить под угрозу успех экспедиции. Состоящие на службе у Москвы профсоюзные лидеры организуют забастовку рабочих, занятых подготовкой космического корабля, чтобы вывести из строя самых надежных работников, сорвать сроки, деморализовать участников полета. А уж в открытом космосе русские и не скрывают своей «агрессивности», попросту нападая на беззащитных, охваченных научным энтузиазмом американцев.

В романе «Трон Сатурна» именно Советскому Союзу приписывается стремление превратить космос в военный полигон, в то время как американцы озабочены лишь его мирным освоением (что звучит особенно «достоверно» на фоне военной активности США в космосе, планов его дальнейшей милитаризации). Перебравшиеся в США из Германии бывшие сотрудники Вернера фон Брауна, создателя «Фау-2», с помощью которой фашистский рейх пытался повернуть ход войны, предстают в романе как честные и искренне озабоченные процветанием Америки люди. Зато американские коммунисты рисуются как люди беспринципные и циничные, нелояльные по отношению к своей стране, предающие ее.

Так пресловутый тезис о «красной угрозе» приобретает все новые и новые аспекты. Если в романе К. Томаса «Морской леопард» разрабатывалась версия о «советском электронном шпионаже», в «Троне Сатурна» — о стремлении русских к достижению военного превосходства в космосе, то в изданном в США романе К. Найкола «Операция „Разрушение“» (1970), в рамках еще менее убедительной сюжетной схемы, выдвинут другой вариант — на сей раз речь идет о попытках русских завладеть опасным биологическим оружием.

Неподалеку от берегов Британии разбивается о скалы советский траулер. Британская секретная служба направляет молодого сотрудника выяснить обстоятельства гибели судна. В ходе действия, снова насыщенного убоими гонками и каскадерскими трюками, выясняется, что на траулере находилась некая Анна Кантельна, Нобелевский лауреат, специалист по биологии моря. В своей судовой лаборатории она вела опыты с изобретенной ею химической субстанцией, которая, соединяясь с мор-

ским планктоном, поглощается рыбой. Для рыбы она неопасна, зато для человека, съевшего такую рыбу, губительна. Мадам Кантельна, женщина-вамп, хладнокровная и циничная, в конце романа сообщает своему молодому противнику, что операция «Разрушение», в разработке которой она участвовала, предусматривает — в случае войны — использование созданного ею препарата. Мало того, что русские намерены обречь своих соседей по земному шару на голодную смерть (уничтожить или резко сократить «продовольственные ресурсы морских наций»). Даже сейчас, в мирное время, они, проводя эксперименты в океане, подвергают опасности отравления и гибели множество ничего не подозревающих людей.

Ученая дама разворачивает перед чистым и наивным сотрудником британской спецслужбы чудовищную программу, которая, по-видимому, должна отражать некую философскую и политическую «доктрину русских». Здесь и утверждения о том, что личность «ничего не стоит», что «человек должен быть готов исчезнуть во имя блага государства», и т. д. Кровавая русская дама, которая в романе, по-видимому, олицетворяет свою страну, не раздумывая уничтожает всех, кто стоит на ее пути, включая собственных сотрудников. Чтобы лабораторное оборудование не попало в руки англичан, она обрекает на гибель команду судна. Можно не упоминать, что и в этом повествовании Запад наводняют «советские агенты». Даже в маленькой прибрежной деревушке на одном из Нормандских островов, в проливе Ла-Манш, принадлежащих Великобритании, зловещая мадам немедленно находит «связных». Цинизму этой ученой дамы противопоставлены нравственная цельность и врожденная человечность молодого англичанина. Так осуществляется и еще одна стратегическая цель литературы подобного рода: любой ценой скомпрометировав советский образ жизни, социалистические идеи, противопоставить им «вечные ценности» западного мира как единственно достойные и высоконравственные.

Наиболее активно тема «советской угрозы» эксплуатируется в новом типе политического детектива, сюжетным центром которого становится глобальная политическая конфронтация. Он отражает изменившийся характер международных конфликтов на современном этапе, взаимосвязанность событий, происходящих в разных точках земного шара.

В таком романе наиболее очевидны и структурные сдвиги по сравнению с произведениями того же жанра 50—60-х годов. Перед нами уже не просто приключения агента секретной службы (разворачивающиеся преимущественно в масштабе одной страны или носящие еще более локальный характер): действие переносится из одного мирового региона в другой, в изображаемые конфликты вовлекаются великие и малые державы, столицы разных государств. Конечно, сама фигура секретного агента, специфика его деятельности требуют динамики, географических пере-

мещений. Однако в современном романе действие нередко расширяется до глобальных масштабов, нуждаясь в соответствующем эпизодическом членении, выражающем синхронность действия и соотнесенность его элементов. Расширяется и социальная репрезентативность — в конфликт оказываются вовлеченными люди не просто из разных регионов земного шара, но и из самых разнообразных слоев общества, от рядовых граждан до политических и государственных лидеров.

Образцом такого политического детектива может служить роман английского писателя Ф. Форсайта «Дьявольская альтернатива» (1979). Здесь мы находим и миф о «советской военной угрозе», и международную кризисную ситуацию, спровоцированную действиями группы террористов и охватывающую страны трех континентов, и виртуозную работу западного агента, спасающего мир от вооруженного конфликта. Действие переносится из Москвы в Вашингтон, из Лондона в Бонн, из Тель-Авива в Роттердам. Разветвленный сюжет организован в высшей степени профессионально.

Детективная интрига вбирает несколько узловых моментов. Стержнем ее становится захват группой украинских националистов, обитающих в Западной Европе и Америке, гигантского супертанкера, идущего с грузом нефти в один из крупнейших европейских портов. В случае невыполнения их требований террористы угрожают взорвать танкер. Такой взрыв у берегов Западной Европы равносителен экологической катастрофе небывалых масштабов. Встревоженные этой перспективой, правительства западноевропейских стран склонны выполнить требования террористов; только Советский Союз — разумеется, из корыстных интересов — уступать не намерен.

Эта ситуация вызывает бурю международной активности. Заседают правительственные кабинеты, проводятся международные встречи и консультации. Затронутыми оказываются судьбы едва ли не всех стран Европы и Северной Америки, а может быть, и всего мира.

Второй сюжетный комплекс, неотделимый от первого, напрямую связан с мотивом «советской военной угрозы». Захват танкера может привести к срыву советско-американских переговоров, и вот уже некие «советские ястребы» всерьез заговаривают о том, чтобы начать войну. Здесь для авторской фантазии открываются беспредельные просторы. В сейфах русских, как узнает ошеломленный читатель, уже давно ждет своего часа «План Борис», названный так по имени Бориса Годунова, «великого завоевателя».

«План» этот стоит изложить подробнее, ибо сходные «проекты», приводимые как свидетельство советского «экспансионистского духа», содержатся и в некоторых других политических детективах. Схема, предлагаемая Форсайтом, близка той, которую вычерчивает в своих романах Форбс. Перед нами почти идентичные эмоционально-психологические и политические мотивировки.

И здесь и там воздействие на обыденное сознание осуществляется через умело выстроенный сюжет, причем у Форсайта глобальный характер изображаемых событий должен еще более усиливать основной политико-пропагандистский тезис.

Форсайт также делает ставку на предельную детализованность излагаемого им «плана». Итак: очередные «учебные маневры Красной Армии» должны быть превращены в реальную военную операцию (нельзя не обратить внимание на поразительное сходство приемов и даже фразеологии авторов). Мощная танковая армада, перейдя Эльбу, вторгнется в ФРГ и устремится к Франции, к портам Ла-Манша. Десятки тысяч десантников высадятся в ключевых пунктах Европы, чтобы захватить основные базы тактического ядерного оружия и перерезать главные артерии. «Красные» вторгаются едва ли не во все европейские страны, из коих одни присоединяются к «советской империи» добровольно, а другие — вынужденно. Печальнее всех участь Великобритании (автор спешит напугать прежде всего соотечественников): она оказывается вообще «стертой с карты мира».

У западного читателя, десятилетиями воспитываемого в страхе перед «советской угрозой», этот план должен вызвать ощущение реальной опасности. Масштаб и детализованность делают угрозу «советского вторжения» осязаемой, зримой. Читателю не просто предлагают верить автору на слово — перед ним разворачивают конкретный, с цифрами и названиями проект, который именно в силу своей «документальности» должен выглядеть вполне достоверным.

На деталь, факт делают ставку и многие другие авторы. Такого рода псевдодокументальность — одно из распространенных средств имплантации политических идей в детективный сюжет, а с ним — в сознание «потребителя». Голословность, необедительность концепции компенсируется мнимой точностью политических и социально-бытовых деталей, а также сюжетной напряженностью, не оставляющей времени и резервов для глубоких размышлений.

Третий сюжетный узел «Дьявольской альтерпативы», закрепляющий два остальных, связан с самим детективным началом, с фигурой агента. Англичанин Адам Манро, герой этого романа, направленный в Москву, чтобы под крышей британского посольства выполнять функции разведчика, когда-то служил в Западном Берлине, где и познакомился с русской девушкой Валентиной, которую любит до сих пор. Он встречается с ней случайно в Москве. Находясь на какой-то таинственной должности, она имеет доступ к сверхсекретной информации, каковой и снабжает Манро. Лишь на последних страницах романа выясняется, что Валентина действовала по распоряжению советского руководства, искавшего надежный способ убедить Запад в аутентичности передаваемой информации, дабы добиться уступок и к тому же переиграть собственную «оппозицию». Русские в изображении Форсайта способны перехитрить всех — стало быть, им вдвойне опасно дове-

рять. Детализованный военный план делается еще более угрожающим, ибо исходит от людей беспринципных, лживых, циничных.

Тема «красной опасности» показалась Ф. Форсайту настолько продуктивной, что он обратился к ней и в следующем романе — «Четвертый протокол» (1984), где шпионские мотивы используются и для дискредитации прогрессивных сил Запада, для доказательства их подрывной деятельности, осуществляемой «по указке Москвы». В этом романе английские «марксисты-ленинисты» (формула автора) намерены превратить Англию в «придаток» Советского Союза. «План Аврора», не менее злокозненный, чем «План Борис» из «Дьявольской альтернативы», предусматривает взрыв небольшой ядерной бомбы возле американской военной базы на территории Англии незадолго до выборов в парламент. Для осуществления плана в мирном маленьком городке, среди добродушных и ничего не подозревающих местных жителей, уже окопался выдающий себя за чистопородного британца русский агент. Обманывая бдительность английских таможенников, курьеры из стран «восточного блока», прикидывающиеся безобидными туристами, преспокойно доставляют ему детали бомбы, которая будет смонтирована под носом у англичан в скромной гостиниой типового провинциального домика.

Атомный взрыв полностью изменит расстановку сил в стране: часть населения отвернется от консерваторов и переметнется на сторону левых, каковым и отдаст голоса на выборах, — именно на это рассчитывают хладнокровные стратеги, замыслившие подчинить себе туманный Альбион. Оказавшись у власти, левые круто изменят политический курс страны: в одностороннем порядке будет разоружена армия, изгнаны американцы, покончено с НАТО. Иными словами, будет сделано все, чтобы «ублаготворить Москву». Зловещий план удастся разоблачить, что называется, в последнюю минуту: стрелка часового механизма на ядерном устройстве уже приближается к роковой цифре, когда доблестный страж «закона и порядка», сотрудник британской секретной службы Джон Престон с группой безупречно натренированных суперменов врывается в логово затаившегося врага...

Тенденция к расширению географической и международно-политической зоны действия, большей социально-этнографической репрезентативности обращает на себя внимание во многих произведениях со сходной тематикой. Внешняя разбросанность эпизодов компенсируется упругой и плотной детективной интригой, увязывающей в единый узел разрозненные звенья сюжета. Авторы политических детективов охотно переносят действие на Восток, в страны Азии, или на Африканский континент. Помимо возможности извлечь дополнительный эффект из восточной экзотики, такое включение в изображаемые конфликты отдаленных регионов земного шара позволяет проиллюстрировать как излюбленный тезис о глобальности «советской угрозы», так и идею готовности Запада защитить и спасти народы мира от этой угрозы.

Расширение зоны синхронного действия сопровождается созданием диахронной сферы — налицо тенденция к расширению сюжета не только в пространстве, но и во времени. Переключка прошлого и настоящего, чередование временных плоскостей, определяемое необходимостью проникнуть в тайну, ключи к которой лежат в прошлом, становится существенным структурным элементом многих произведений этого жанра. Тем самым открывается возможность не просто заглянуть в историю и дать ей соответствующую идеологическую интерпретацию, но и снабдить исторической «подпоркой» основной политической тезис. При этом становится особенно заметно, что сегодня, на фоне повышения авторитета реализма в мировой культуре, массовая литература активно эксплуатирует его завоевания, используя в определенных идеологических целях его важнейшие черты, прежде всего интерес к острым общественным проблемам.

Но если реалистическая литература воспитывает мысль, учит критическому пониманию действительности, то политизированная беллетристика, о которой идет речь, внушает некритическое, конформистское восприятие: подделываясь под «среднее сознание», она манипулирует им. Если произведения писателей-реалистов помогают постижению исторических процессов и явлений, то современная массовая литература на Западе, в том числе разнообразные политические боевики, активно этому препятствует, навязывая готовый, заранее сфабрикованный в нужном духе образ истории. Особенно это относится к сочинениям, так или иначе затрагивающим тему войны и фашизма и создающим искаженную, нарочито препарированную картину прошлого и настоящего.

В романе английского писателя Л. Дейтона «Подлежит ликвидации» (1981) действие строится вокруг якобы существовавших дневников Гитлера. В который раз за последние годы мистические записи нацистского фюрера становятся предметом литературно-политических спекуляций. Еще прежде чем западногерманский еженедельник «Штерн» вовлекся в скандальную историю с фальшивыми дневниками, американский автор Р. Хьюго опубликовал роман «Дневники Гитлера», в котором некоему американскому издателю предлагают за огромную сумму записи фюрера, содержащие как интимные детали его жизни, так и некие политические разоблачения, способные полностью нарушить стабильность послевоенного мира. Этот и многочисленные другие опусы рождены «гитлеровской волной», вздымающейся уже на протяжении многих лет не только в ФРГ, но и в других странах Запады. Отдал дань этой теме и Л. Дейтон, обращающийся к ней не без сходного умысла: привлечь читателя сенсационным «открытием», которое становится стержнем умело построенной, напряженной детективной интриги.

Дневники, как утверждает в романе, были обнаружены американцами в заброшенных соляных коях Западной Тюрингии среди множества спрятанных нацистами сокровищ. Тогда же они бесследно исчезли, чтобы вдруг вновь всплыть на поверхность

сгустя три с лишним десятилетия после разгрома рейха. Дневники являют собой «самый опасный секрет войны»: в них содержатся разоблачительные сведения о якобы состоявшейся в 1940 г. встрече Гитлера и Черчилля. В обмен на безопасность Британии английский премьер — такова предыстория романного действия — был готов удовлетворить захватнические амбиции фашистского диктатора: вернуть Германии африканские колонии, выплатить гигантские денежные суммы, предоставить вермахту свои военно-морские базы и многое другое.

Начинается бешеная охота за дневниками, в которую вовлечены секретные службы крупнейших капиталистических стран и, конечно же, Советского Союза. И у англичан, и у американцев есть основания опасаться того политического, общественного, психологического резонанса, который может иметь публикация материалов. Если сговор станет известным, «последние друзья» отвернутся от Британии, положение страны резко ухудшится, ибо будут изъяты капиталовложения, что приведет к развалу экономики. В поддержке репутации Черчилля заинтересованы и крупные промышленно-финансовые магнаты ФРГ — «хрупкий цветок» западногерманской демократии нуждается в том, чтобы моральный и политический авторитет крупнейших лидеров «свободного мира» оставался незыблемым. Главная задача — не допустить, чтобы Москва получила документы.

Опасность снова исходит от «красных»: они рады возможности «создать хаос». Как заявляет глава британской секретной службы, «страшно подумать», что может произойти, если «русские запустят дневники Гитлера в свою пропагандистскую машину». Но и этого мало: злодейские убийства, связанные с поисками дневников, оказывается, запланированы... «в русском посольстве в Вашингтоне». «Шпионская активность» русских оправдывает действия ЦРУ, которое хочет ограничить эту «активность» в США.

И все же, пожалуй, самая недостойная антисоветская «сенсация» этого романа заключается в том, что главным агентом «московского центра» в борьбе за документы оказывается бывший нацистский военный преступник, высокопоставленный эсэсовец, находящийся на «постоянной службе» советской разведки.

Так через детективно-приключенческий сюжет в сознание читателя вводятся все новые и новые порции антисоветского яда. Не идеализируя западные разведслужбы, автор представляет советских «агентов» в значительно более неприглядном, гротескно-ужасном виде, не стесняясь при этом, как и многие его коллеги, прибегать к самым банальным штампам. Вот некий генерал Шумук — «злостный старик», который непрерывно курит махорку; у него «бесстрастное» лицо, «монотонный голос» и «немигающие бледно-серые глаза». А уж биография, которой награждает его автор, должна вызывать у читателя панический ужас — возникает образ зловещего, хладнокровного убийцы, готового во имя карьеры и идеи принести в жертву весь мир, не говоря уже о против-

никах. Рядом с ним шеф английской спецслужбы сэр Сидней Райден, увлекающийся разведением кактусов, воспринимается как безобидный пожилой джентльмен. А между тем на счету у сэра Сиднея немало темных дел, и в чрезмерной щепетильности его не упрекнешь.

Характерно, что такие асы политического детектива, как Форсайт, Ле Карре, Дейтон, начинавшие с произведений, посвященных преимущественно обличению фашизма и неофашизма, и ранее не использовавшие «шпионский» сюжет для антисоветских мотивов, в 70–80-е годы задают тон как авторы сочинений с привкусом антисоветизма. За известным советскому читателю романом Ле Карре «В маленьком немецком городке», где разоблачались происки старых и новых фашистов в ФРГ, следует целый ряд других, в том числе «Лудильщик, портной, солдат, шпион...» (1974) и «Люди Смайли» (1979), в которых изображаются действия «агентов Москвы». За романом Форсайта «Досье ОДЕССА», сюжетную основу которого составляли поиски и разоблачение организации бывших эсэсовцев, — уже упоминавшиеся «Дьявольская альтернатива» и «Четвертый протокол». Ту же тенденцию подтверждают и последние романы Дейтона.

Проявляется в них и другая характерная черта литературы такого рода. Стремясь уравнивать — разумеется, в негативном плане — социализм и капитализм, внушить читателю, что обе системы одинаково враждебны человеку, авторы во имя большей достоверности снабжают свои сочинения изрядной дозой критicisma по отношению к западному обществу. Это должно сделать эффект «негативного уравнивания» двух политических, социально-исторических феноменов более действенным. Ведь если автор критически настроен по отношению к собственным общественным и государственным установлениям, то как же не доверять его оценке социалистического образа жизни, — на такую логику читательского мышления рассчитаны многие политические детективы последнего времени. Объектом фальсификации в них оказывается сама история. Это касается и трактовки фашизма, и оценки деятельности антифашистских сил Европы, и изображения второй мировой войны, роли в ней советского народа.

Историко-политическая концепция романа Дейтона «Подлежит ликвидации» воплощена уже в эпиграфе: «Вторая мировая война породила одного победителя — Соединенные Штаты, одного героя — Великобританию, одного злодея — Германию...» Как видим, среди героев и победителей не нашлось места для Советского Союза. Разумеется, нельзя обвинять Дейтона в симпатиях к «злодею», тем более что антифашистский настрой его прежних произведений очевиден. Однако в романе «Подлежит ликвидации» возникает тот же эффект уравнивания, что у Форсайта, Форбса, Ле Карре и многих других авторов политических детективов. В романе Форбса «Двойной риск» английский разведчик прямо заявляет, что не видит разницы между нацизмом и коммунизмом. Подобные утверждения нередко можно встретить на страницах

произведений разных жанров, в работах буржуазных историографов и политологов. Это вполне соответствует обозначившимся в минувшем десятилетии консервативным, реакционным тенденциям в политике, идеологии, духовной жизни Запада.

В сходной тональности выдержан и роман Дейтона «Берлинская игра» (1983), герой которого неоднократно заявляет о своей ненависти к коммунистам и их сторонникам. Перед нами снова, в который уже раз, столкновение политических сил и секретных служб вокруг Западного Берлина. На сей раз автор, охарактеризованный английской прессой как «поэт шпионской истории», решает превзойти коллег эффективностью сюжетного хода: главным «агентом Кремля» в чине полковника Советской Армии оказывается кокетливая супруга героя, высокопоставленного деятеля «интеллиженс сервис», занимающая немаловажное кресло в том же учреждении.

Антисоветские мотивы нередко соседствуют с огульными обвинениями в адрес других стран социалистического содружества. Так, в изданном в США романе Л. Уриса «Зал № 7 суда королевской скамьи» (1970) не только подхватываются измышления о «советских планах захвата Польши»: читателя подталкивают к мысли, что социалистические страны, в том числе ПНР, не заинтересованы по-настоящему в разоблачении фашистских военных преступников, а занимаются этим лишь по конъюнктурным соображениям, когда им это «выгодно».

В романе речь идет о фашистских преступлениях, о чудовищных медицинских опытах над заключенными нацистского концлагеря. Однако взгляд на фашизм, его толкование оказывается антиисторичным и потому несостоятельным. Так, утверждается, что польский врач Адам Кельно, чья судьба в центре повествования, участвовал в преступных эсэсовских экспериментах над заключенными под воздействием эдипова комплекса: он ненавидел жестокого отца и, мстя ему, садистски калечил и убивал ни в чем не повинных стариков, женщин, детей. Автор не склонен как будто освобождать своего героя от ответственности, противопоставляя ему людей, которые в тех же бесчеловечных условиях нацистского террора сохраняли человечность. И все же в ходе разбирательства в зале «суда королевской скамьи» в Лондоне Адам Кельно оказывается, по сути, реабилитированным — почтенный английский адвокат характеризует его как «трагическую фигуру». Исторический феномен фашизма сужается в заключительной речи адвоката, призванной расставить политические и моральные акценты, до понятия «паранойя». История Адама Кельно сопровождается рассуждениями о том, что человеческая природа вообще несовершенна, что человечество погубит само себя, ибо люди не способны гуманно обходиться друг с другом, и т. д.

Антиисторический подход к осмыслению недавнего прошлого сказывается и на фальсифицирующей трактовке роли Советского Союза в войне. В романе Уриса беллетристически озвучивается

известный тезис, согласно которому СССР не сделал ничего, чтобы поддержать Варшавское восстание, «позволив немцам его уничтожить». В романе и словом не упоминается, что это восстание, организованное лондонским эмигрантским правительством, было начато с целью захвата политической власти реакционными националистическими силами без учета военной обстановки. Что советское командование, несмотря на трудное положение на фронте, несмотря на полнейшую неожиданность восстания (которое не было согласовано ни с советскими военачальниками, ни с военным руководством западных стран), приняло решение поддержать восставших и начать наступательные операции. Что восстание было разгромлено исключительно из-за авантюризма и безответственности националистически и антисоветски настроенных политиков.

Солидной дозой антисоветского яда приправлены и многие другие произведения этого жанра, обращающиеся к событиям недавней истории. Особенно часто авторы обыгрывают известный тезис буржуазной исторпографии, согласно которому образование стран народной демократии в Европе было не выражением воли народов этих стран, не результатом глубоких перемен, вызванных разгромом фашизма, а «делом рук русских», результатом их «насильственного вмешательства». Охотно подхватывают эту давно скомпрометированную самой историей идею Форбс, Дейтон, Урис. К ним присоединяется Э. Клейн, автор романа «Парашютисты», изданного в США в 1981 г.

Сюжет романа строится вокруг событий конца войны. Американцы засылают в Венгрию группу парашютистов с целью спасти более полумиллиона человек от депортации в нацистские концлагеря. Но у американских спецслужб есть и более важный, сохраняемый в глубокой тайне план: освободить из тюрьмы лидера буржуазно-националистических кругов Венгрии и сформировать «третью силу» — «между отступающими немцами и наступающей Красной Армией», дабы не позволить «Советам создать в Венгрии свою власть». Вот тут-то и раскрывается в очередной раз неопишущее вероломство русских. Узнав об этом плане, они разрабатывают собственный, по которому «советский агент» должен вступить в контакт с фашистским абвером и заставить немцев сделать «грязную работу»: уничтожить заключенного и растрюбить о раскрытии «американского заговора». Это даст русским возможность обвинить США в интригах против союзников и достичь собственной цели — привести к власти «своих людей».

Русским инкриминируется, таким образом, готовность во имя осуществления своекорыстных планов даже вступить в сговор с абвером. Другой вывод, который должен сделать читатель, касается судеб социалистических стран Европы: их образование предстает в интерпретации автора как результат «происков» Советского Союза и, стало быть, явление не органичное, а привнесенное «извне».

Нетрудно увидеть, как в произведениях такого рода трактовка истории подтягивается, подстраивается к идеологическим потребностям определенного этапа, фальсифицируются ключевые события недавнего прошлого. Политический детектив, представляющий собой весьма обширный и мощный слой современной западной литературы, используется для целенаправленного манипулирования общественным сознанием. Рассматривая произведения этого жанра 70—80-х годов, можно проследить, как подхватываются и обыгрываются разнообразные неоконсервативные и реакционные по своей сути современные мифы.

Функция формирования антисоветских идеологических установок осуществляется не только посредством сюжета, так или иначе связанного с «опасными планами красных». Важнейшую роль играет, конечно, сам герой. Именно он призван обосновать социальные, духовные, нравственные преимущества капитализма, дискредитировать любые революционные идеи. Хотя за последние полтора-два десятилетия герой политического детектива проделал изрядную эволюцию, многое по-прежнему изобличает в нем преемника и последователя флеминговского Джеймса Бонда, ставшего эталоном или, скорее, стереотипом секретного агента. Несмотря на стремление авторов к композиционному, тематическому, эстетическому обновлению детективно-приключенческого романа с политическим сюжетом, к созданию нового типа героя, уже не соответствующего утвердившимся клише, подавляющее большинство второсортной продукции этого жанра все же отчетливо строится по привычной схеме. Вот почему едва ли можно согласиться с точкой зрения, согласно которой приемы «бондианы», как и сам тип героя-супермена, окончательно ушли в прошлое⁴.

Живучесть стереотипа объясняется, по-видимому, прежде всего его функциональной значимостью. Авторы политических «триллеров» не могут отказаться от прочно утвердившегося в массовой культуре типа героя, с которым связано представление о «сильной личности», о «человеке действия», готовом в любой момент применить насилие и выйти победителем. Прочно уверенный в преимуществах «свободного мира», он защищает «нравственные твердыни» от посягательств врагов, пуская в ход грубую силу и исключительную ловкость. Именно как фигуру, противостоящую опасным «заговорщикам из-за железного занавеса», задумывал своего удачливого супермена Флеминг. «Сегодня,— пишет еженедельник „Шпигель“ (ФРГ),— почти забыто, какую роль играли подобные доводы в коллективном антисознании» Запада времён «холодной войны»⁵. Однако то, что «почти забыто» по отношению к самому Бонду, реанимировано применительно к множеству сходных персонажей политических детективов последнего времени.

Не прошла бесследно для «коллективного антисознания» и «традиция» другого столпа массовой культуры минувших десяти-

тилетий — Микки Спиллейна. Как бы ни видоизменился политико-детективный жанр, какие бы новые черты ни обрел, находки Спиллейна и Флеминга укоренились в нем весьма прочно. Спиллейн одним из первых стал насыщать детективный сюжет густой смесью из секса и насилия, двух компонентов, без которых трудно себе представить массовую литературу всех последних десятилетий. Он же вправе считать себя и одним из родоначальников жесткой антикоммунистической линии в детективе.

Герой многих романов Спиллейна частный сыщик Майк Хэммер завоевал репутацию «самого большого садиста» в истории «литературы об убийствах»⁶. Не раз американская критика отмечала «крайнюю жестокость и женоненавистничество» спиллейновского героя, его склонность к незаконным и насильственным действиям. М. Коули писал о характеризующей Хэммера «жажде убийств», граничащей с «паранойей»⁷. По количеству «изнасилованных женщин, изуродованных физиономий, перебитых костей и окровавленных тел»⁸ истории о Хэммере достигли своеобразного рекорда. Однако Хэммер отправляет на тот свет многочисленных современников не только из приверженности к насилию. Он вершит суд над врагами Америки, бдительно стоит на страже «закона и порядка». Он разоблачает «банды красных шпионов» и сражается против «всемирных коммунистических заговоров», а также не дает спуска «американским простофилям», которые становятся «пособниками красных». В романе «Ночь в одиночку» (1951) «коммунистические заговорщики» выкрадывают важные секретные документы (заметим: мотив, который будет позднее варьироваться в бесчисленных «шпионских» романах). В «Охотниках за девушками» (1962) все тот же Майк Хэммер сталкивается с происками «международной шпионской группы». И в ряде других сочинений Спиллейна, персонажи которых связаны с разведкой и контрразведкой, ведется борьба против зловещих политических монстров, внутренних и внешних, угрожающих подорвать основы «свободного мира».

Сам Спиллейн, по свидетельствам прессы, никогда не скрывал ни своей симпатии к ультраконсервативным силам американского общества, ни своего отвращения к борцам за мир, за гражданские права и т. д. Будучи рупором тех американцев, которые испытывают «ненависть к городу с его пороками», с его «дегенеративными иностранцами», он разделяет и воплощает самые реакционные представления «морального большинства»⁹. Подчеркивая «крайне правую политическую направленность» сочинений Спиллейна, демократическая американская критика не случайно сравнивала «хэммеризм» с макартизмом¹⁰.

Два важнейших элемента творчества этого писателя — сочетание секса и насилия и крайне правая политическая позиция — во многом определили его влияние на последующее развитие политического «триллера». Но дело, по-видимому, не только в этом. Существенным фактором такого воздействия можно считать отмеченное американской критикой наличие в его сочинениях «архе-

типов добра и зла», «мифологическую простоту» его историй, приближающую их к «народной сказке»¹¹.

Характерно, что одним из немногих «архетипов сказки XX века» считает западная критика и истории об агенте 007, созданные Флемингом¹². Итальянский ученый и писатель У. Эко проводит параллель между «сагой» о Джеймсе Бонде и традиционной сказкой. Шеф тайной полиции в этой мифологии — король, Бонд — рыцарь (или принц), его главный противник (суперзлодей с глобальными амбициями) — дракон, спасаемая Бондом красotka — спящая принцесса и т. д. И политический конфликт в этих фильмах (Бонд — борец за «нетленные ценности» Запада, противостоящий «дракону» из-за «железного занавеса») предстает как часть все той же мифологии: «Между свободным миром и Советским Союзом, между Англией и неанглийскими странами, — комментирует У. Эко, — возникает примитивная эпическая связь как между избранным и примитивным народом, между белым и черным, добром и злом...»¹³

Именно это в значительной мере определяет причины популярности киноэпопеи о Бонде, объясняет, почему миллионы любителей и сегодня «лихорадочно ждуг каждого нового приключения на экране, как чиновники ждуг новой модели „мерседеса“»¹⁴. Суперагент 007, «имевший феноменальный успех в моменты кульминации „холодной войны“»¹⁵, выступает в роли борца за идеалы «свободного мира». К тому же он воплощает «неистребимую тоску по сильной личности», способной гарантировать «закон и порядок»¹⁶. Все это оказалось в духе 80-х годов, когда поднявшаяся неоконсервативная волна обнажила стремление значительных слоев западного общества к «традиционным идеалам и ценностям», усилила охранительные, конформистские тенденции. В этом смысле Бонд, несмотря на однообразие его приключений, вполне современный герой: ведь он, как справедливо замечает критик, «борется за сохранение существующего порядка», он «реакционен до мозга костей»¹⁷.

В таком соответствии «духу времени» следует искать и причины того, что во многих политических детективах возникают рецидивы «бондизма» и даже «хэммеризма». Конечно, сыновья и внуки этих суперагентов переросли своих предков, иные даже утратили фамильное сходство, они гибче, интеллектуальнее. И все же родство, генетическая связь, сохраняется. Можно утверждать, что в 70–80-е годы в политико-детективном романе мирно уживаются две линии: у истоков одной стоят Спиллейн и Флеминг, другая связана с поиском более высокого качественного уровня, с новым подходом к изображению героя, с отказом от многих идеологических и эстетических штампов.

Близость к «бондовско-хэммеровской» традиции бросается в глаза иногда очень отчетливо, например при чтении романов, подобных «Морскому леопарду» К. Томаса или «Обмену по провисшему тросу» Дж. Уинтерса. И хотя большинство авторов считает невозможным использовать трюковые стереотипы «Бондианы»

и банально-примитивные штампы «Хэммериады», культ «сильного героя», стоящего на страже «ценностей свободного мира», остается неизменным, проглядывая даже там, где его пытаются тщательно замаскировать.

Своеобразный вариант такого супергероя возникает в романах, где актуальная политическая проблематика предстает в модной экзотической упаковке. Авторы умело эксплуатируют интерес современной западной публики к неорелигиозным ритуалам, изображая страны Востока как живописную арену противоборства различных политических сил, столкновения «прозападных» и «прокоммунистических» интересов. В романах «Ниндзя» (1980), «Черное сердце» (1983) и «Мико» (1985) Э. ван Ластбейдера, «Сибуми» (1979) Тревеньяна, «Доктор из города джонок» (1983) Х. Г. Конзалика, «Среди мертвых» (1983) М. Хартланда и многих других, действие которых переносится из США и Западной Европы в Японию, Сингапур, Гонконг или Тайланд, разворачивается концепция «сильного человека», способного одержать верх в любом, даже самом безнадежном поединке. Едва ли не в каждом из произведений этого ряда действует человек, обладающий сверхъестественной силой и, главное, особой техникой боя — он умеет убивать без оружия, движением рук или ног или просто усилием воли, актом необычайной волевой концентрации. Безупречное владение восточными боевыми искусствами является важнейшим элементом успеха такого героя. Европейец или американец, освоивший древнее мастерство ведения боя, оказывается непобедимым.

Мистифицирование восточных боевых искусств, придание им иррационального начала, как и культ жестокой силы, насилия, убийства, — характерная черта многих произведений, действие которых разыгрывается на Востоке. Совершенно очевидно, что в 70-е и особенно 80-е годы на фоне общего кризиса буржуазного сознания, проявлениями которого оказываются иррационализм, тяга к необъяснимому и мистическому, к таинственной восточной мудрости, подобные произведения стали пользоваться особым спросом.

Э. ван Ластбейдер делает героем романа «Черное сердце» молодого американца, который владеет в совершенстве древнеяпонскими боевыми искусствами. В критические, наиболее опасные моменты он апеллирует к мудрости и опыту своего бывшего учителя, «сэнсэя», у которого в мысленной беседе ищет подсказки, как выжить, как одолеть противника.

В свое время Трэйси Рихтер служил в специальном американском отряде в Юго-Восточной Азии, был заброшен в кампучийские джунгли. Позднее он признается, что считал своей главной задачей «выгнать коммунистов из Вьетнама и Камбоджи». Именно он является в романе носителем главных нравственных ценностей, человеком, в котором исключительно сильно «чувство верности и чести». Ему противопоставит молодой кхмер Кхиеу — «черное сердце», синоним зла. Поначалу в этом юноше, пережив-

шем гибель своей семьи в полпотовские времена, еще борются два начала — мирное, воспитанное в нем первым учителем, буддийским монахом, и воинственное, человеконенавистническое. Постепенно в нем полностью возобладало второе начало — он превращается в «машину ненависти». Оказавшись на службе у американского миллионера-авантюриста, охваченного маниакальной идеей подчинить себе весь мир, Кхиеу становится мизантропом, холодным духом смерти, убийцей с «пустыми бездонными глазами».

Тренировал его тоже японец, великий знаток науки «убийства и выживания», обучавший юношу искусству невооруженного поединка, «инфильтрации», приемам борьбы с применением самых нетрадиционных видов оружия. Впрочем, оружие как таковое он презирал, предпочитая «вызывать смерть своими руками». Любимый ученик «гениального мастера убийств», Кхиеу не имеет себе равных в США, а возможно, и во всем мире. В его лице японский наставник «создал самую мощную боевую машину, какую только мог создать человек». Кхиеу, таким образом, придаются сверхъестественные черты. Это «не просто человеческое существо, это нечто гораздо большее», — говорит о нем Трэйси Рихтер — единственный, кто в состоянии померяться с ним силой. Только Трэйси может спасти Америку и остальной «свободный мир» от страшного зла, воплощенного в «черном сердце» (чем не старая схема с доблестным «рыцарем» и страшным «драконом»?).

Трэйси Рихтер — одиночка, восстанавливающий порядок вещей, борющийся с вселенским злом. Все его поединки — с наемниками в Гонконге, со зловещим Макомбером и служащим ему Кхиеу в Америке — построены на мистифицированных мотивах древнеяпонского военного искусства. Изображение ритуальных действий, боевых манипуляций перемежается отрывочным изложением отдельных принципов дзен-буддизма, описанием медитаций, которым предается герой. Суперсовременная техника «Бондианы» заменена древними приемами восточного поединка, место головокружительных трюков, в которых участвуют сверхзвуковые самолеты и ультрасовременные субмарины, занимает неспешно и подробно описываемый ритуал убийства.

Прямая конфронтация добра и зла, воплощенных в двух равных по силе и мастерству соперниках, изображается и в романе того же автора «Ниндзя», также обыгрывающем экзотические восточные мотивы. И здесь основное внимание уделяется детальному описанию невероятных поединков, оба участника которых в равной степени владеют особым, древним, почти вымершим искусством убивать. В следующем романе Ластбейдера «Мико», тематически связанном с «Ниндзя», главным монстром, носителем зла оказывается женщина. В ходе финального поединка, разрешающего все противоречия, герой обоих романов, олицетворяющий достоинства и преимущества западного мира, обогащенные древней мудростью Востока, все же побеждает, устраняя сверхъестественного злодея (злодейку).

Перед нами укутанная слоями психологизма и изощренной эротики старая схема: «сильная личность», в трудной борьбе защищающая «вечные ценности» от все новых и новых посягательств. Эту схему нетрудно разглядеть и во многих других политических детективах. В романе Ф. Форсайта «Псы войны» (1974) роль защитника «свободы и справедливости» выполняет не традиционный секретный агент, а наемник, «солдат удачи». Автор пытается полностью реабилитировать, более того — опоэтизировать современного ландскнехта, служащего международному терроризму и воюющего против национально-освободительных движений в странах, где рушатся имперские планы США и других стран НАТО.

Уже в эпиграфе из Т. Харди («...И чтоб никто не сажал цветов на моей могиле и никто не вспоминал меня...») проглядывает основной замысел: представить безвестных героев «в забытых могилах», людей, которые не ищут славы, а честно делают свое дело и погибают, не помышляя о награде. В прологе нас знакомят с пятью наемниками, будущими главными персонажами, возвращающимися в Европу из Африки после проигранной войны. Никто из них не хочет спокойной гражданской жизни, каждый жаждет новых «приключений». Действие же начинается с того, что в маленькой африканской стране, управляемой деспотичным и невежественным правителем, британская горнодобывающая фирма обнаруживает залежи платины. Хотя контракт и обязывает сообщать правительству Зангаро — так в романе названа африканская страна — обо всех ценных находках, глава корпорации заставляет сотрудников сохранять открытие в тайне. И тем не менее о залежах драгоценного металла немедленно узнают русские, и вот уже они снаряжают экспедицию, чтобы «перехватить добычу».

Не желая преподнести платину «на тарелочке русским» (знакомая формула!), глава могущественной корпорации задумывает совершить в Зангаро переворот. Тем более, что там царят террор, беззаконие, коррупция, насаждаемые президентом, который водружен в свое кресло все теми же коварными русскими. Вместе со своими советниками, опять же «подручными Москвы», злобный тиран обирает народ. Таким образом, читателя подталкивают к выводу, что наемники, которым поручено осуществить переворот и ликвидировать деспота, делают благое дело, служат прогрессу.

В центре романа — пятеро солдат-европейцев во главе с ирландцем Шенноном, отважным профессионалом, обладающим богатым опытом африканских походов. Со своим малочисленным, но умелым и хорошо вооруженным отрядом наемников, «псов войны», Шеннон успешно осуществляет переворот. Но, ликвидировав жестокого правителя и его сатрапов, герой умудряется перехитрить и своего английского работодателя: во главе страны он ставит не послушного вассала корпорации, который ничем не лучше предшественника, а группу просвещенных зангарских эми-

грантов, своих давних друзей по прошлым африканским кампаниям. Наемник Шеннон оказывается, волей автора, борцом за прогресс и процветание черного населения Африки, его спасителем от разных форм угнетения, в том числе и от «красной угрозы».

Итак, перед нами человек, выполняющий долг совести и чести, симпатичный еще и тем, что презирает толстосумов (как, впрочем, и большинство других героев политических детективов). Но главное — он человек действия, очередная разновидность современного супермена, хотя ничем внешне не напоминающий Джеймса Бонда. Шеннон, вдобавок ко всему, абсолютно бескорыстен: последнее, что он делает в жизни, — переводит деньги со своего счета в швейцарском банке родителям погибшего товарища. Сам же герой умирает «месяц спустя после переворота... как и хотел умереть — с оружием в руках, кровью на губах и пулей в груди. Но это было его собственное оружие и собственная пуля». Погубили его не «риск, опасность или борьба» — он просто узнал, что безнадежно болен, и предпочел застрелиться в джунглях.

Ландскнехты, заливающие кровью африканскую землю во имя интересов крупного капитала и имперских амбиций Запада, предстают, таким образом, как люди гуманные и честные, помогающие восстановить справедливость, как верные солдаты, которым ничего, по сути, не достается — ни славы, ни благодарной памяти потомков. Эту концепцию призван подкреплять и сам сюжет с неожиданным и эффектным политическим трюком в финале, и характеры основных персонажей с их предысторией, с описанием их героической гибели. Вот как изображается, например, смерть одного из наемников: «Он смотрел на просвет между ветвями пальмы, когда облака окончательно ушли и появилась луна. Она казалась огромной, как всегда в Африке, необычайно белой и сияющей. Он чувствовал запах дождя в зелени около дороги и видел луну, сверкающую, как гигантская жемчужина... Хорошо было снова оказаться дома, подумал Жанни Дюпре. Он был вполне доволен. Он закрыл глаза и умер». Этот выдержанный в «жестком» и в то же время элегическом стиле отрывок рисует героическую смерть на поле битвы, на чужбине, воспринимаемой как родина, смерть без пафоса, без жалоб, как и подобает настоящему воину, покидающему этот мир с сознанием честно выполненного долга.

И все же в этом романе Форсайта, а особенно в его последующих произведениях («Дьявольская альтернатива», «Четвертый протокол» и др.) обозначается переход к новому типу героя. Уходят от привычного стереотипа в изображении главного персонажа и два других английских автора — Лен Дейтон и особенно Джон Ле Карре. К ним уже не отнесешь ту характеристику, которую дал «шпионской» литературе 50–60-х годов Б. Райнов, отметивший отсутствие «характеров и атмосферы», «серость изображения», «бессильные фантазии»¹⁸. И дело не только в том, что

эти писатели достигают большей жизненной достоверности. Им удается обновить фигуру героя, придав его действиям психологическую мотивированность. Отличаются их произведения и изрядной долей критицизма по отношению к западному образу жизни. Такой подход не остается без последствий и для героя: противники, разделенные «железным занавесом», предстают уже не только как носители идей, а прежде всего как люди со своими слабостями и проблемами, как профессионалы, не столько стремящиеся, сколько вынужденные добросовестно выполнять свое дело.

Собственно, именно такой характер возникает в последних романах Форсайта. Адам Манро из «Дьявольской альтернативы» — усталый, немногословный и сдержанный человек с неудавшейся личной жизнью. И он, и похожий на него, как брат-близнец, Джон Престон из «Четвертого протокола» — честные, отнюдь не процветающие «трудяги», специалисты, добросовестно, но без всяких иллюзий выполняющие свою опасную работу. К тому же и тот и другой — люди с неустроенной личной судьбой. И досаждают им не только противники, но и бесчестные карьеристы в собственном стане.

Выявить человеческий облик своего героя стремится и Дейтон. Его центральный персонаж — человек, вышедший из низов, рассчитывающий лишь на себя и свое умение и без особой симпатии относящийся к тем, кто занимает место на более высоких ступенях социальной лестницы. Он прежде всего профессионал высокого класса; стремясь подчеркнуть эту сторону личности героя, автор обнаруживает и свое пристрастие к почти документальной точности в описании «операций», к тщательной отработке деталей. Но, будучи профессионалом, герой Дейтона делает свое дело неохотно; он, как и персонажи Форсайта, на чисто лишен энтузиазма. «Максимально непохожий на выходца из высших слоев, галантного, не знающего поражений флеминговского суперагента Джеймса Бонда, сардонический герой Дейтона — нагловатый представитель трудящегося класса, одинаково недоверчиво относящийся как к собственным коллегам, так и к врагу, подверженный ошибкам, подобно любому смертному... В отличие от упрощенного мира, где добро противопоставлено злу и агенты не испытывают угрызений совести, как, например, в сериях Флеминга о Джеймсе Бонде, персонажи Дейтона часто оказываются в затруднительных ситуациях, когда ни одно действие не кажется ясным до конца и когда и „враг“, и герой могут оказаться хорошими людьми...»¹⁹ В этом отзыве американского критика выделяются несколько моментов, характеризующих то новое, что внесли в политический детектив Дейтон и некоторые другие авторы 70–80-х годов: отказ от грубого противопоставления «добра и зла» (тех самых «архетипов», которые отмечены у Флеминга и Спиллейна), работающий на «эффект уравнивания», а также герой, которому ничто человеческое не чуждо и который ничем не напоминает холодного технизированного супермена Бонда.

Самый заметный отпечаток на развитие жанра наложил Ле Карре. Он занимает особое место в политико-детективной литературе: произведения, вышедшие из-под его пера, выделяются высоким художественным уровнем. Ле Карре — мастер тонко построенной детективной интриги, неожиданного сюжетного поворота, драматически напряженного действия, выразительного диалога. Но главное достоинство его произведений в другом: он создает, по сути, новый тип политического детектива, характерная черта которого — углубленная психологическая мотивация, детальная разработка характеров. Сочинения Ле Карре отличаются от общей массы «шпионской» литературы и образом центрального персонажа, и своеобразным подходом к изображению секретных служб, и точностью передаваемой атмосферы.

Герой романов «Лудильщик, портной, солдат, шпион...» и «Люди Смайли» — полный антипод Джеймса Бонда, воплощенное опровержение самой идеи «суперменства». Зато он отличается недюжинной интеллектуальной энергией. К тому же, и это главное, Смайли — человек «из плоти и крови», симпатичный читателю своей «обычностью», своей домашней неустроенностью, жизненными неурядицами.

Политический конфликт в романах Ле Карре обретает человеческий аспект. Речь в них идет о людях, их судьбах. Здесь действуют уже не «принцы», не «драконы» и «спящие красавицы», а люди, со своими слабостями, страхами, трагедиями. Углубленный психологизм, точное знание среды, изображаемого социального слоя, весьма резкая критика британского истеблишмента, особенно сферы спецслужб, в сочетании с мастерски организованным детективным сюжетом обеспечили романам этого писателя выдающийся успех. То, что мы назвали «человеческим аспектом», придает его произведениям особый эффект достоверности, приближает к читательскому восприятию.

Ле Карре создает социально-психологический роман с политико-детективным сюжетом. Наиболее приметная черта его произведений — внешняя депозитизация, деромантизация, заземленность образа тайного агента и его ремесла²⁰.

Сверкающая бондовская атрибутика здесь начисто отсутствует. Смайли ни разу не выхватывает пистолета, не нажимает таинственных кнопок, приводящих в движение фантастические разрушительные механизмы, не пользуется техникой, кроме старого автомобиля или такси, и вообще сам никого не убивает — во всяком случае, физически. Зато он расследует обстоятельства убийств, ищет и находит врагов-преступников, изучает бесконечные досье, не жалея времени и сил, копается в материалах, берет, как старая гончая, любой след, мастерски расставляет ловушки, ценит и бережет «своих людей».

Именно благодаря фигуре Смайли и достигается эффект достоверности. Перед нами размышляющий, рефлектирующий герой, хотя и обладающий мертвой хваткой. В романах всячески акцентируются его внутренняя независимость, неподкупность,

бескорыстие, нежелание угождать «бачальству». Когда один из высокопоставленных чиновников напоминает ему о «долге лояльности» по отношению к «Цирку», штаб-квартире британской секретной службы, Смайли задумывается: «Какой долг? Перед кем?.. Лояльность по отношению к чему?» Он, подчеркивается в романе, действует столь активно и профессионально не потому, что обязан «Цирку» или хочет продемонстрировать свой патриотизм и гражданское усердие, а по внутреннему убеждению, по совести, по чувству нравственного долга. К тому же, в отличие от бездушных и не очень компетентных бюрократов из «Цирка», антипатию к которым он и не пытается скрыть, ему знакомо чувство ответственности. Вдобавок ко всему неподкупный Смайли всю жизнь любит — притом безответно — одну женщину, свою жену Энн (которая, заметим, изменила ему с «советским агентом», завербованным из числа сотрудников «Цирка»). Неустроенность личной жизни героев предстает, кстати, как почти обязательный сюжетный элемент в произведениях других авторов политических детективов, например Форсайта и Дейтона. Такая неудачливость призвана усиливать у читателя ощущение достоверности изображаемого, приближать к герою. Смайли должен восприниматься как человек, верный добрым старым традициям и этическим нормам, готовый на любой риск во имя их защиты.

«Кто вы, Смайли? — шутливо обращается к нему все то же высокопоставленное лицо. — Шерлок Холмс, отслеживающий бедного старого Морнарти? Капитан Ахав, преследующий своего большого белого кита? Кто вы?» В этой иронической реплике, на которую Смайли не отвечает, есть и признание того, что герой романа не похож на других — ни на прежних, ни на нынешних столпов «Цирка». Добавим — и на других героев детективного политического романа. Дарование Ле Карре проявляется в том, что его герой интересен читателю как личность со своей драматической судьбой. Бонд как человек не интересен — зрителя и читателя занимают лишь его поступки, характера как такового нет вообще. У Ле Карре мы следим за приключениями не только «внешними», но и «внутренними».

В романах «Лудильщик, портной...» и «Люди Смайли», как и в более ранних — «Шпион, который пришел с холода» (1963) и значительно менее удачная «Зеркальная война» (1965), — основу конфликта составляет столкновение двух разведслужб: английской и советской (или, во всяком случае, «коммунистической»). При этом эффект уравнивания, нарочитого сближения разных и сложных политических феноменов достигается у Ле Карре все на том же — эмоционально-психологическом — уровне. Всюду люди, всем им свойственно заблуждаться, и идеологии и политические системы тут ни при чем — такова примерно авторская логика, рассчитанная на безусловное доверие читателя. К тому же, если автор так язвителен, так непримирим по отношению к «своим», в столь неприглядном свете представляет «Цирк», то как же не верить ему, когда он разоблачает коммунистическую систе-

му и ее порядки. Так рождается, возможно, даже вопреки авторской воле и замыслу, вполне определенная стратегия целенаправленного воздействия на аудиторию.

Мастерски построенная, полная напряжения сюжетная основа должна вызывать ощущение абсолютной правдивости и жизненной точности. Если Форсайт в «Дьявольской альтернативе» пытается добиться этого с помощью детализации, нанизывания фактов, опирающихся на конкретные события, то Ле Карре делает ставку на психологический рисунок, на человеческие мотивы поступков героев. Политический смысл изображаемого не выпячивается: автору как бы все равно, какую систему представляют его персонажи, он стремится сохранить беспристрастность и объективность, показать, что главное для него — судьбы людей в сегодняшнем сложном, запутанном мире. То, что у многих коллег Ле Карре — лишь обнаженный элемент политической схемы или атрибут детективного действия, в его романах прочно укутано в эмоционально-психологическую оболочку. Акцент на человеческих переживаниях должен заглушить — или приглушить — политический смысл изображаемых событий. И все же, хочет того автор или нет, и история Карлы (так зовется у Ле Карре один из высших чинов советской контрразведки, за которым охотится Смайли), и «эмигрантские» эпизоды, и сцены, в которых рисуются действия «советских агентов» на Западе, — все это не может не возбуждать у читателя подозрительности по отношению к советской политической системе. И хотя Ле Карре, по его собственному признанию, стремится своими книгами разрушить недоверие, многое в его сочинениях 70-х годов приводит к обратному эффекту. Да, обе системы предстают у него как враждебные человеку, и все же западному миру предоставляется «фора»: на шкале моральных ценностей ему стводится место куда более высокое.

Правда, в эпизодах «из советской жизни» Ле Карре подвергает себя своего рода художественному риску — искушенный читатель не может не ощутить смехотворности, карикатурности этих страниц. Здесь писателю явно изменяет чувство меры и вкус — общая беда авторов политических детективов, берущихся живописать «русские нравы».

«Славное прошлое» «Цирка» неразрывно связано с временами «холодной войны». Здесь-то и раскрывается нечто очень важное в нравственном облике Смайли и, к примеру, старой сотрудницы контрразведки Конни или других персонажей: они, по сути, скорбят о временах острейшей политической конфронтации в мире, когда британские власти в них особенно нуждались, когда им было где развернуться... Критикуя «Цирк» с его не слишком деликатными методами, автор не забывает напоминать читателю, что именно происки врага заставляю! «Цирк» и его людей быть жестокими. Защищая «незыблемые твердыни», высокоморальный Смайли сам готов безжалостно разрушать чужую жизнь, в циничной игре подставить коллегу, как это происходит, например, в романе «Шпион, который пришел с холода», где Смайли, задумывая

очередную операцию, спокойно ставит на карту жизнь своего сотрудника Лимаса и его возлюбленной, — в результате столь тщательно организованной операции оба погибают. Что уже говорить о заядлом враге Карле, которого Смайли «обкладывает» со всех сторон, вынуждая сдаться, перейти на Запад. Смайли беспощадно эксплуатирует личную трагедию противника и, хотя в финале как бы сочувствует ему и даже не радуется успеху, действует в интересах столь мало уважаемого им «Цирка», системы, которую этот «Цирк» воплощает. По сути, Смайли жесток, как тот мир, в котором он живет и интересы которого охраняет, хотя автор и наделяет его такими чертами, как человечность, честность, порядочность. Парадоксальным образом дегеронизация, которой подвергается Смайли, призвана как раз героизировать его: начисто лишенный суперменской эффектности, Смайли воплощает все тот же излюбленный авторами политических детективов тип профессионала, высококлассного специалиста, стоящего на страже «свободного мира» и одерживающего победу²¹.

Рассмотренные нами политические детективы 70–80-х годов подтверждают общую тенденцию: если в эстетическом плане развитие жанра пошло в сторону отказа от примитивных клише, к большему психологизму и детальной разработке характеров, то в плане политическом оно сопровождалось жесткой антикоммунистической заданностью. Стараясь уйти от штампов и придать изображаемым ситуациям видимость объективности, авторы вычерчивают все новые варианты одной и той же, неизменной по своей идеологической сути, схемы: герой, охраняющий идеалы «свободного мира», в ожесточенной борьбе побеждает опасного и коварного врага, стремящегося эти идеалы разрушить. Новация заключается в том, что смелому и надежному репрезентанту западного мироустройства противостоит равный ему по силе и мастерству, хотя и абсолютно опустошенный, разочарованный, лишенный внутреннего стержня противник. Нередко возникает и другая разновидность конфликта: противники-профессионалы уважают и ценят друг друга, но, подгоняемые некой «высшей силой», вынуждены выполнять долг, неумолимо разводящий их по разные стороны баррикад.

При этом авторы недвусмысленно пытаются представить западный мир как единственно достойный, капиталистическое общественное устройство — как наиболее перспективное. Одним из средств достижения этой стратегической цели является компрометация советского образа жизни, социалистических идей. Эти произведения выполняют четкую идеологическую функцию: ослабить влияние социализма на ход современной истории, подтвердить преимущества буржуазного миропорядка и его «традиционных ценностей».

В беседе с Ле Карре в Москве (1987) советский публицист А. Ваксберг заметил, что в минувшие годы столь любимый читателями жанр скорее работал на разобщенность, чем на сближение

народов. Ле Карре взял под защиту жанр, заметив: «Все зависит от воли писателя, от его общественной позиции, от его честности, от задачи, которую он перед собой ставит»²².

С этим трудно не согласиться. И хотя политический детектив пока оказался наименее подверженным свежим веяниям на международном арена, хотя в минувшие десятилетия он немало способствовал созданию опасных штампов, укореняя в читательском сознании образ врага, — дело, конечно же, не в жанре. Время настойчиво требует пересмотра устаревших представлений, требует нового мышления, включающего отказ от конфронтационных установок, от подозрительности и враждебности.

Советский Союз во второй половине 80-х годов выдвинул концепцию деидеологизации межгосударственных отношений. М. С. Горбачев в своей книге «Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира» пишет: «Когда одна страна воспринимает другую как „абсолютное зло“, а себя объявляет „абсолютным добром“, это заводит отношения в тупик. Говорю сейчас не об антикоммунистической риторике, хотя вред ее велик. Говорю о неумении или нежелании осознать общность человеческого рода, общность его судьбы, говорю о необходимости научиться правильно, цивилизованно жить друг с другом на одной планете»²³.

Концепция нового мышления пробивает себе дорогу с трудом. Тем очевиднее необходимость коренной ломки стереотипов, переориентации в международных отношениях. Интересы человечества должны быть выше узко понимаемых национальных интересов — эта истина нуждается во всеобщем осмыслении. Здесь перед литературой широкое поле возможностей. Она призвана помочь людям подняться на новый уровень сознания, способствовать упрочению атмосферы доверия и взаимного уважения между странами и народами.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 38. С. 50.

² Süddeutsche Zeitung. 1980. 16. Okt. S. XI.

³ Цит. по кн.: Forbes C. The stone leopard. L., 1975.

⁴ См., напр.: Райнов Б. Черный роман. М., 1975. С. 230—231.

⁵ Die doppelte Rückkehr des 007 // Der Spiegel. 1983. N 32. S. 137.

⁶ Цит. по: Current biography. 1981. N 9. P. 37.

⁷ New republic. 1952. Febr. 11.

⁸ Current biography. 1981. N 9. P. 38.

⁹ Ibid. P. 39.

¹⁰ Ibid. P. 37.

¹¹ Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance. N. Y., 1976.

¹² Schaper M. Die Rückkehr des Rentner 007 // Stern. 1984. N 3. S. 41—42.

¹³ Цит. по: Stern. 1984. N 3. S. 42.

¹⁴ Ibid. S. 41—42.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid. S. 44.

¹⁷ Ibid. S. 43.

¹⁸ Райнов Б. Указ. соч. С. 199—200.

¹⁹ Current biography. 1984. N 9. P. 7, 9.

- ²⁰ Эта глава уже была написана, когда Ле Карре, приехав в Москву, в одном из интервью сказал, что стремится «дегеронизировать, развенчать идеи шпиономании», показать, что «тайные службы просто пускают пыль в глаза и хотят казаться лучше, чем они есть на самом деле». «Мои книги,— пояснил писатель,— отнюдь не укрепляют романтический ореол шпионских игр» (Новое время. 1987. № 25. С. 29). Нельзя не отметить в этой связи общий доброжелательный, заинтересованный тон его интервью, высказанное в них желание глубже понять советскую жизнь и советских людей (см. об этом также: Лит. газ. 1987. 17 июня).
- ²¹ В уже процитированной беседе с корреспондентом «Нового времени» Ле Карре говорит о том, что его «всегда завораживал образ человека на посту, человека, так сказать, в доспехах».
- ²² Лит. газ. 1987. 17 июня.
- ²³ Горбачев М. С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира М.: Политиздат, 1987. С. 233.

Оглавление

Введение (И. В. Млечина)	3
Зарубежные писатели в борьбе за мир (С. И. Бэлза)	25
Опасность войны и сила памяти (Т. В. Балашова)	40
Ольстерский кризис в зеркале литературы (А. П. Саруханян)	58
Прошлое в идейном климате современности (Е. Ю. Сапрыкина)	87
Вопросы жизни — вопросы политики (В. А. Ряполова)	111
Разрушение истории. Неомифологические концепции в англо-американском литературоведении (Д. М. Урнов)	128
Вокруг «нового консерватизма» (А. С. Мулячик)	144
Современная Америка в постмодернистском изображении (А. М. Зверев)	173
Как стать кумиром. Массовая беллетристика в США (Н. А. Анастасьев)	191
Романтический герой и стереотипы коммерческого ки- нематографа (А. М. Шемякин)	207
«Театр Бульваров» (Т. Б. Проскурникова)	226
Советологические мифы 80-х годов (В. И. Борщукоев)	248
Метаморфозы политического детектива (И. В. Млечина)	263

Научное издание

Идеологическая
борьба
и современная
культура
Запада

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького

Редактор издательства Л. М. Стенина
Художник Е. А. Михельсон
Художественный редактор М. Л. Храмцов
Технический редактор И. В. Бочарова
Корректоры Е. Н. Белоусова, Ю. Л. Косорыгин

ИБ № 38422

Сдано в набор 21.03.88
Подписано к печати 28.06.88
А-04923. Формат 60×90^{1/16}
Бумага книжно-журнальная
Гарнитура обыкновенная новая
Печать высокая
Усл. печ. л. 18,5. Усл. кр. отт. 18,5.
Уч.-изд. л. 21,8
Тираж 1800 экз. Тип. зак. 1433
Цена 3 руб.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485,
Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Идеологическая борьба и культура Запада