

Высшее профессиональное образование

Б. А. Гиленсон

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КОНЦА XIX —
НАЧАЛА XX ВЕКА

2-е издание

Учебное пособие



Педагогические
специальности

Б. А. ГИЛЕНСОН

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Рекомендовано

*Учебно-методическим объединением по специальностям
педагогического образования в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 032900 (050301) —
Русский язык и литература*

2-е издание, исправленное



Москва

Издательский центр «Академия»

2008

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(3)я73
Г47

Рецензенты:

кафедра мировой литературы филологического факультета Университета
Российской академии образования
(зав. кафедрой — профессор *Н. А. Литвиненко*);
доктор филологических наук, профессор *В. Д. Седельник*

*В оформлении обложки использован
фрагмент картины К. Моне «Дама в саду» (1867)*

Гиленсон Б. А.

Г47 История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. пед. учеб. заведений / Б. А. Гиленсон. — 2-е изд., испр. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 480 с.

ISBN 978-5-7695-4923-6

В учебном пособии освещается одна из наиболее интересных, художественно богатых эпох истории мировой литературы, которая охватывает время от 1860—1870-х годов до окончания Первой мировой войны (1918). Характеризуются такие философско-эстетические течения, как натурализм, символизм, импрессионизм и др., а также феномен «новой драмы». Обзоры, воссоздающие историко-литературный процесс в отдельных странах, сочетаются с монографическими главами о писателях. Прослеживается взаимодействие словесного искусства с философией, живописью, музыкой.

Для студентов филологических факультетов высших педагогических учебных заведений. Будет полезно преподавателям старших классов школ, гуманитарных колледжей, а также всем читателям, интересующимся мировой литературой и культурой.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(3)я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Гиленсон Б. А., 2006
© Гиленсон Б. А., 2008, с изменениями
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2008
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2008

ISBN 978-5-7695-4923-6

Предлагаемое учебное пособие посвящено одному из наиболее сложных и интересных периодов в истории мировой культуры и литературы — периоду рубежа веков. Нижней его границей считаются 1860—1870-е годы, верхней — конец Первой мировой войны (1918). Литературно-художественные явления этой эпохи отмечены чертами переходности: завершается, приобретая новые черты, литература XIX в., происходит рождение литературы XX в. Отличительная особенность культуры рубежа веков — эстетический плюрализм — наличие множества дискутирующих школ и групп. В общественном сознании этой эпохи преобладает ощущение неустойчивости, ломки старых форм жизни, предчувствие перемен. Эти настроения находят отражение в сфере искусства.

Рассматриваемая эпоха дала миру созвездие выдающихся писательских имен: Э. Золя и Г. де Мопассана, А. Франса и Р. Роллана, М. Метерлинка и Э. Верхарна, Дж. Голсуорси и Г. Уэллса, Т. и Г. Маннов, Г. Гауптмана, Т. Драйзера и многих других. Произведения этих писателей по-прежнему читаются с неослабленным интересом и привлекают внимание литературоведов. Историческая дистанция позволяет глубже и полнее оценить художественный вклад и значение творчества этих авторов.

Российское литературоведение сделало значительные успехи в исследовании данной эпохи. Преодолены негативные тенденции и идеологические схемы доперестроечного времени в понимании самой исторической действительности, настороженность по отношению к нереалистическим направлениям и течениям в искусстве — декадансу, символизму и др. Глубже, чем раньше, анализируется взаимосвязь литературы с философскими и религиозными учениями, с эстетикой других видов искусства — живописи, музыки, кинематографа.

Одной из особенностей данного курса является то, что творчество целого ряда художников слова (Р. Роллана, М. Метерлинка, Г. Уэллса, Т. Манна и др.) оказалось разделено на две части Первой мировой войной. Их путь после 1918 г. в данной книге освящается кратко, поскольку он обстоятельно изучается в курсе «Зарубежная литература XX в.».

При отборе писателей и произведений для специального анализа автором учебного пособия учитывались степень популярности отдельных писателей в России, тенденции в восприятии зарубежной литературы, а также предполагаемая начитанность сту-

дентов, знания, полученные при усвоении предшествующих курсов литературы. Автор ставил перед собой задачу подготовить учителя-словесника, преподавателя школы или гуманитарного колледжа, в связи с чем особенное внимание уделено научности подхода к изучению литературных фактов.

Книга открывается введением, которое дает краткую характеристику литературного процесса рубежа веков, знакомит читателя с литературными направлениями и течениями этого периода. Далее рассматриваются национальные литературы разных стран: Франции, Бельгии, Великобритании, Германии, Австрии, США. Внутри каждой части имеются главы двух типов: обзорные и монографические. В обзорных главах характеризуется историко-литературный процесс той или иной страны, его особенности, тенденции, раскрывается суть эстетических течений — натурализма, символизма, импрессионизма и т. д. — в их национальном своеобразии. В обзорных главах также содержится информация о тех писателях, творчество которых не изучается подробно.

Основной корпус учебного пособия составляют монографические главы о творчестве конкретных авторов. Как бы ни были важны для студента-филолога и будущего преподавателя теоретические проблемы, философские идеи, историко-культурный контекст эпохи, в центре остается писатель как творческая индивидуальность, со своим мировоззрением, жизненным опытом, со своими неповторимыми художественными открытиями.

Пособие предполагает совершенствование у студентов навыков анализа художественного текста. Этой цели служит дополняющий учебник практикум, представляющий разработки «ключевых» произведений по данному курсу. Материал книги имеет большой нравственно-воспитательный, эстетический потенциал. При рассмотрении литературного произведения учителю-словеснику особенно важно увидеть, что проблематика и образная система многих творений рубежа веков созвучны настоящему времени.

Курс зарубежной литературы конца XIX — начала XX в. обычно изучается на филологических факультетах педагогических вузов в течение 6-го семестра. Параллельно с ним читается курс русской литературы рубежа веков («серебряного века»). Именно в это время литературные связи России с зарубежными странами становятся особенно интенсивными и многообразными. Отдельные сюжеты кратко освещаются в данном пособии. Дальнейшее изучение этой темы, как и ряда других вопросов, рассчитано на самостоятельную работу студентов. В связи с этим каждая глава сопровождается списком рекомендуемой литературы, изучение которой поможет студентам расширить свои знания по той или иной теме.

ВВЕДЕНИЕ

Литература рубежа веков: направления, течения, школы

Реализм: постклассический этап. — Натурализм: «раса, среда, момент». — Символизм: «душа мира». — Импрессионизм: поэтика впечатлений. — Другие течения на исходе столетия: неоромантизм, неоклассицизм, эстетизм. — «Новая драма»: театральные ренессанс. — Экспрессионизм: мир в черно-белых красках. — Декаданс: философия и стиль конца века. — Авангардизм: футуризм, имажизм.

Литература рубежа веков сложна и разнообразна. Новая историческая реальность, новые тенденции в общественно-политической жизни, философские искания, потребность подвести итоги завершающегося XIX столетия и проникнуть в тайны рождающегося XX в. — все это нашло отражение в литературе, живописи, музыке, театре, в только что заявившем о себе кинематографе (1895).

Рубеж веков — время появления оригинальных художественно-эстетических школ и направлений, их столкновений и полемики и одновременно плодотворного взаимодействия.

В целом литературный процесс этого периода носит переходный характер. Правоммерно говорить об особом типе культуры, сложившемся в эту эпоху.

Менялась писательская концепция мира и человека. Возникновение новых тенденций в искусстве было закреплено в литературных манифестах, теоретических трактатах, в которых писатели формулировали свои эстетические позиции.

Для периода рубежа веков характерна вовлеченность писателей в события общественно-политической жизни. Показательны, например, участие в деле Дрейфуса Э. Золя и А. Франса; протесты против испано-американской войны М. Твена; оппозиция милитаристскому угару в период Первой мировой войны, которую составили Р. Роллан, Б. Шоу и др. «Ангажированность» литературы, включенность в политическую жизнь, выступление авторов на стороне демократии, справедливости — важная сторона литературного процесса рубежа веков. В связи с этим значительный и важный пласт в наследии Э. Золя, А. Франса, Р. Роллана, Б. Шоу, Г. Уэллса, М. Твена, Дж. Лондона, Т. Драйзера и др. представляет публицистика.

Реализм: постклассический этап

В конце XIX в. сохраняет свою значимую роль реализм. К 1830—1860-м годам относится классический этап реализма, наиболее отчетливо представленный в творчестве Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Ш. Бронте и др. Далее обозначается его постклассическая фаза, для которой характерно обогатение проблематики и жанрово-стилевых особенностей реалистического искусства.

Показательны в этом отношении новые тенденции в романном жанре. Постижению жизненной правды, глубинных тенденций в жизни общества способствовал жанр романа-эпопеи. В творчестве многих авторов (Э. Золя, Р. Роллана, Т. Драйзера, Дж. Голсуорси, Т. Манна, Г. Манна и др.) романы объединялись в дилогии, трилогии, тетралогии, многотомные циклы.

Впечатляет само богатство эпических форм. Складываются такие жанровые разновидности романа, как «музыкальный» (Р. Роллан), философский (А. Франс, Т. Манн), сатирический (Г. Манн), утопический (Г. Уэллс, Дж. Лондон), социально-психологический (Дж. Голсуорси, Т. Драйзер, Т. Г. Харди, Г. де Мопассан), психологический (Г. Джеймс), социологический (Э. Синклер), приключенческий (Л. Стивенсон), детективный (А. Конан-Дойл), лирический (К. Гамсун), исторический (Г. Сенкевич), роман-притча (О. Уайльд) и др.

Воплощение жизненной правды отнюдь не предполагает исключительно «жизнеподобие» в искусстве, но рождает различные формы условности. Бытописание, психологический анализ, документализм обогащаются символикой, аллегорией, гротеском, фантастикой. В реалистическом романе прослеживаются стилистические элементы других эстетических школ (натурализма, символизма, импрессионизма и т.д.), с которыми он плодотворно взаимодействует. Выделить реализм в чистом виде очень сложно, и это привело бы к упрощению классификации литературных течений рубежа веков. Понятие «реализм рубежа веков» достаточно широкое, гибкое, оно не укладывается в жесткую схему.

Отметим некоторые черты, присущие писателям-реалистам. Это их живая вовлеченность в литературно-эстетические дискуссии, которые становятся фактором общественного значения. Не случайно в художественном творчестве писателей реалистического направления сквозной становится тема искусства. Часто в центре повествования — судьба художника («Творчество» Э. Золя, «Жан Кристоф» Р. Роллана, «Мартин Иден» Дж. Лондона и др.).

Обогащение реализма и возникновение новых литературно-эстетических течений были обусловлены углубившимся представлением о человеке, его психофизиологической природе. А это, в свою очередь, было результатом важнейших открытий в разных

сферах науки: физиологии и экспериментальной медицине, естествознании, психологии, философии, социологии и политической мысли. Теория эволюции, проблемы наследственности, философские учения А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, Э.Ренана, А.Бергсона и др. — все это нашло отражение в словесном искусстве.

Натурализм: «раса, среда, момент»

Натурализм (фр. *naturalisme*, от лат. *natura* — природа) — литературно-эстетическое направление, сложившееся в последней трети XIX в. Его философия и поэтика играли и играют, вплоть до настоящего времени, значительную роль в словесном искусстве. Натурализм возник, оформился и получил теоретическое обоснование во Франции у Шанфлера, братьев Э. и Ж. Гонкуров и Золя, явившего наиболее яркую реализацию его принципов. Натурализм был откликом на исторические реалии конца века: социальные контрасты, бывшие следствием индустриализации и урбанизации, классовые конфликты, конфронтацию труда и капитала, проблемы «дна» общества (нищета, проституция, алкоголизм, люмпенизация).

Философская основа: позитивизм. Философская основа натурализма — труды **Огюста Конта** (1798 — 1857), одного из основоположников позитивизма и видного социолога. Его главное сочинение — «Курс позитивной философии» (1830 — 1842) в шести томах — получило широкую популярность. Конт провозгласил разрыв с философской метафизикой, создание «социальной физики», призванной реорганизовать общество на научных основах.

Наука, по Конту, озабочена исключительно фактами, феноменами, она лишь описывает явления, отвечает на вопрос «как?», но не «почему?». Вместе с тем наука, опирающаяся на эксперимент, способна к бесконечному развитию. Конт понимал общество как развивающийся организм.

Эту точку зрения развил **Ипполит Тэн** (1828 — 1893). Во введении к книге «История английской литературы» (1863 — 1864) он сформулировал концепцию «расы, среды и момента», ставшую краеугольным камнем натуралистической эстетики. Под «расой» он подразумевал «наследственное предрасположение, которое человек вносит с собой в мир». «Среда» — это окружение человека — «природа и другие люди». Тэн отказывается от моральных оценок, провозглашая: «Пороки и добродетели — такие же неизбежные результаты социальной жизни, как купорос и сахар — продукты химических процессов». Натуралисты гипертрофировали роль биологии и физиологии. Наконец, понятие «момент» трактовалось Тэном как конкретный исторический этап со всеми его культурными, историческими факторами и традициями.

Натурализм и наука. Решающими для оформления эстетики натурализма стали успехи в области естественных и медицинских

наук, углубившие представление о самой человеческой природе. Натуралисты стремились распространить научную методологию на область художественного творчества, использовать в писательской практике эксперимент, объективно исследовать изображаемую сферу действительности. Ратуя за научный подход, они уравнивали роли ученого и писателя. Писатель должен художественно констатировать то или иное явление, но не высказывать своей оценки, не претендовать на обобщения. Ему противопоказана также политическая «ангажированность», ибо она может стать выражением личных взглядов и предпочтений, подрывает принцип абсолютной объективности.

Особенно значим для натуралистов был классический труд французского физиолога **Клода Бернара** (1813—1878) — «Введение в экспериментальную медицину» (1865), в котором он анализировал роль физиологического фактора в поведении человека. Автор утверждал, что в медицине совмещаются наблюдатель и экспериментатор. Натуралисты исходили из того, что теми же достоинствами призван обладать писатель.

Важными для сторонников натурализма стали открытия **Чезаре Ломброзо** (1835—1909) в области наследственности. Популярностью пользовалась его книга «Гений и помешательство» (1864). Ломброзо утверждал, что высочайшие проявления таланта сопряжены с психическими отклонениями. Тема наследственных болезней, алкоголизма, разного рода аномалий получит воплощение во многих романах Э. Золя.

Натуралисты стояли на позиции прямолинейного детерминизма, полной зависимости индивида от социума. Признание предопределенности человеческой судьбы — также существенная черта натурализма. Между тем А. И. Герцен был прав, когда писал: «Личность создается средой и событиями, но и события осуществляются личностями и носят на себе их печать — тут взаимодействие».

Важным для доктрины натурализма был знаменитый труд **Чарльза Дарвина** (1809—1882) — «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859). В нем процесс эволюции описывался как отбор наиболее сильных видов и их приспособление к окружающей среде. Идеи Дарвина, получившие широкое распространение, развил и трансформировал философ, социолог и публицист **Герберт Спенсер** (1820—1903). Он перенес принцип естественного отбора, борьбы за существование, из сферы природы в область человеческих отношений.

Методология натуралистов проявлялась прежде всего в прозаических жанрах, отчасти в драме (у Г. Ибсена, Г. Гауптмана). Они полагали, что натурализм «реалистичнее» классического реализма, поскольку исключает преувеличение, фантазию, обнажает неприкрытую, порой «грязную» правду жизни, те ее темные стороны, о которых прежде искусство умалчивало.

Натуралистов упрекали в антиэстетизме, в забвении красоты, в апологии «грязи». Но в целом натурализм сыграл положительную роль в искусстве.

Натуралисты положили в основу писательского труда достоверность, опору на личный опыт художника слова, который штудировал специальные труды, изучал жизнь шахтеров, крестьян, актрис, художников и т. д., включал в текст документы.

Идеи натурализма проникли в театр, героями которого стали не рафинированные персонажи «света», а люди «дна», нищие, бродяги, люмпены, проститутки.

Натурализм отчетливо проявился в литературе США в творчестве С. Крейна, Х. Гарленда, Ф. Норриса, Дж. Лондона и Т. Драйзера. Натуралистические тенденции отчетливо выражены также у Г. Ибсена и К. Гамсуна (Норвегия), Г. Гауптмана (Германия), Дж. Гиссинга и Дж. Мура (Англия), у позднего Г. де Мопассана. Вместе с тем многие авторы, в частности Э. Золя, признанный теоретик натурализма, в своей художественной практике нередко выходили за рамки эстетической доктрины данного направления.

В России термин «натурализм» не получил широкого распространения. Но принципы, близкие к его доктрине, преломились в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка и П. Д. Боборыкина, который активно пропагандировал Э. Золя и братьев Э. и Ж. де Гонкуров.

Символизм: «душа мира»

Символизм во многом определяет художественный климат на Западе в конце XIX в., а несколько позднее и в России. Символизм сложился в 1860—1870-е годы во Франции в поэзии П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме и др. Общие принципы этого направления были выражены П. Верленом в его знаменитом стихотворении «Искусство поэзии» (1874), в сборнике А. Рембо «Озарение» и Ж. Мореасом (1856—1910) в «Манифесте символизма» (1886), опубликованном в газете «Фигаро».

Мореас впервые употребил термин «символизм». Он считал его новой фазой искусства, реакцией на «одряхление» предшествовавших идей. Новое слово в искусстве было «долгожданным, необходимым, неизбежным». Символистская поэзия «пытается одеть Идею в осязаемую форму», для чего призвана выработать стиль, «первозданный и сложный», «нетронутые слова, обновленную метрику, искусно организованный беспорядок», «блестящую и чеканную» рифму и т. д. Символизм опирался на опыт В. Гюго, парнасцев (Т. де Банвиля, Леконт де Лиля), Ш. Бодлера. Среди предтеч символизма — великий американский романтик Эдгар По, творец «страшных новелл» и знаменитого «Ворона», чудесный волшебник слова, открывающий «духовный принцип Вселенной». Слава к нему пришла посмертно, благодаря Бодлеру и

французским символистам, прежде всего Малларме. Другим кумиром символистов был Рихард Вагнер (1813—1883), осуществивший в своем творчестве союз музыки и слова, ратовавший за «синтетический» театр, взаимодействие разных видов искусств. Эту сторону его эстетики активно пропагандировал Б.Шоу в книге «Истый вагнерианец».

Философия и поэтика символизма получила воплощение у многих мастеров слова рассматриваемого периода. Помимо названных французских поэтов (С. Малларме, А. Рембо и др.) черты символизма присутствуют в творчестве О. Уайльда, Г. Гауптмана, А. Франса, Р. Роллана, К. Гамсуна, Э. Верхарна, М. Метерлинка и др.

Подобно романтизму, символизм развивался в смежных видах искусства: в музыке (М. Равель, Г. Малер, Б. Барток, А. Скрябин), живописи (Г. Моро, А. Бёклин, Г. Доре, М. Врубель, Дж. Уистлер, Д. Г. Россети), скульптуре (О. Роден), театре (Г. Крег, М. Рейнхардт, Вс. Мейерхольд, К. Станиславский).

В основе символизма — понятие символа как универсальной философско-эстетической категории. Смысл этого понятия уместно раскрыть, сопоставляя с понятием **образа**, с одной стороны, и **знака и аллегории** — с другой.

Символ — это знак, обладающий неисчерпаемой многозначностью и чувственной наглядностью. В символе воплощаются внутренние устремления художника, интуитивное подсознательное начало, смысл и дух явления, не лежащие на поверхности. Символ неотторжим от образа, но неравнозначен ему. Символ имеет особую смысловую структуру: перерастая в символ, образ насыщается дополнительными значениями.

В отличие от аллегории, поддающейся логической расшифровке, символ обычно не предполагает однозначных толкований. Он апеллирует к воображению, фантазии.

Символические образы свойственны поэтике романтизма в пору его расцвета, для которой характерны субъективизм, лиризм, разные виды условности, фантастики (вспомним Цахеса-Циннобера Э. Т. А. Гофмана, Каина Д. Н. Г. Байрона, Квазимодо и Эсмеральду В. Гюго, поэзию У. Блейка, П. Б. Шелли, Дж. Китса, Г. Гейне и др.).

Философские основы символизма. Символисты исходили из представления о превосходстве творчества над жизнью, главенстве «другого» мира, противостоящего бытовой реальности, мира, порожденного гением художника, нередко пребывающего в состоянии озарения. Отсюда символистская концепция поэта-ясновидца. В основе символизма — идеи Платона, Канта и Гегеля. Широкое распространение получили и концепции Шопенгауэра, изложенные в его труде «Мир как воля и представление» (1819; 2-е изд. — 1844). Один из символистов, Реми де Гурмон, так комментировал

учение Шопенгауэра: «По отношению к человеку, мыслящему субъекту, мир, все, что является внешним по отношению к “Я”, существует лишь как продолжение идеи, которая о нем сложилась».

Символисты стремятся разглядеть за внешним покровом бытовой повседневности запредельную сущность, прорваться к некоей трансцендентной Красоте, к «вещам в себе».

Первооснова творчества символистов — музыкальная стихия, вера в магическую силу поэтической речи. Новаторство символистов — в том, что поэтическое слово обрело невиданную до того музыкальность и смысловую насыщенность.

Заслуга символизма — в обогащении поэтического языка, поэтического стиля, в укоренении новаторских приемов, в углублении понимания искусства и художественного творчества.

Символизм оказал влияние на творчество Т. С. Элиота, Т. Манна, Дж. Джойса, Ф. Кафки, Ю. О’Нила, У. Фолкнера, М. Пруста и др.

Импрессионизм: поэтика впечатлений

Импрессионизм (от фр. *impression* — впечатление) — направление в искусстве, основанное на стремлении запечатлеть подвижность и изменчивость мира, мимолетные впечатления художника.

Импрессионизм зародился в 1860—1870-е годы в творчестве группы живописцев: К. Моне, Э. Мане, Э. Дега, К. Писарро, О. Ренуара, А. Сислея и др. Они исходили из того, что образ не четко очерчен, не статичен, а изменчив, текуч. Будучи неясным в своих очертаниях, он видится по-разному в зависимости от освещения, погоды и времени суток. Художник передает на картине свое впечатление, внутреннее состояние. Полотна импрессионистов отражают не столько определенный сюжет, сколько настроение, атмосферу.

Эстетика импрессионистов получила преломление в сфере словесного искусства — в прозе и особенно в поэзии. Правомерно говорить и об импрессионизме в критике, когда не предлагается логически выстроенный объективный анализ произведения, а эскизно передается общее впечатление от его прочтения. Включение импрессионистической эстетики в методологию писателя означало дальнейшее обогащение художественных средств литературы. Это проявилось в отходе от нормативности, в усилении субъективного начала, в утверждении самодостаточной роли художника, его самовыражения.

Импрессионизм в литературе — это музыкальность, поэтика намеков, полутонов, зыбких настроений, неясных очертаний. В. Брюсов писал, что в импрессионизме происходит своеобразное «творение жизни», что в этой новой школе каждое слово — само

по себе и в сочетании — производит определенное впечатление. И это впечатление может пересилить значение изображаемого.

Порой трудно разграничить стилистику символизма и импрессионизма. Они внутренне связаны, иногда неразделимы. В Гюго называл Стефана Малларме поэтом-импрессионистом. Черты импрессионизма мы находим у символистов А. Рембо и П. Верлена, у Э. Золя и особенно у Г. де Мопассана, который стремился дать не «пошлую фотографию», а «иллюзию мира», понимая под этим богатство психологического содержания. Импрессионистическая манера характерна для критических работ А. Франса. Дальнейшее развитие этой тенденции наблюдается в малой прозе А. Чехова, И. Бунина, С. Крейна, Ш. Андерсона, Э. Хемингуэя.

Другие течения на исходе столетия: неоромантизм, неоклассицизм, эстетизм

На рубеже веков влиятельную позицию занимает **неоромантизм**, отличающийся некоторой аморфностью, размытостью эстетической программы. Само его название указывает на то, что традиции «классического» романтизма обретают новое качество на очередном историческом витке. Неоромантизм — своеобразная реакция на крайности натурализма, акцентировку мрачных сторон жизни, настроений пессимизма и фатализма, представление человека пассивной жертвой среды и обстоятельств. В зрелых образцах неоромантизма (Э. Ростан во Франции; Дж. Лондон в США; К. Гамсун, Г. Ибсен в Норвегии и др.) — героические мотивы, культ сильной личности, противостоящей косной среде. Поставленный в экстремальные обстоятельства герой проявляет мужество и волю. Заметную роль в неоромантизме играют приключенческие мотивы (у Дж. Лондона, Р. Л. Стивенсона). Неоромантические тенденции различимы и в литературе XX в. (в творчестве Э. Хемингуэя, А. де Сент-Экзюпери).

В 1880—1890-е годы на Западе, прежде всего во Франции, возникло течение **неоклассицизма**. Оно базировалось на классических нормах этики и эстетики, восходящих к античности, и определялось потребностью внести в хаотичный мир порядок и гармонию. Сторонники неоклассицизма не одобряли в современном искусстве крайнего субъективизма. Их идеалом были ясность, завершенность, логика и строгость, присущие высокой классике. Во Франции неоклассицизм представлен в творчестве критика, публициста и поэта Шарля Морраса (1868—1952) и поэта Жана Мореаса, лидера группы «Романская школа». В Англии идеи неоклассицизма были близки Т. С. Элиоту (1888—1965) — знаменитому поэту, драматургу, критику.

Эстетизм отчетливо представлен в Англии в деятельности художников и литераторов, входящих в «Братство прерафаэлитов»

(1848—1853), в творчестве О. Уайльда. Прерафаэлиты ориентировались на живописцев раннего Возрождения, творивших до Рафаэля, а также на художников-назорейцев (Ф. Овербек и др.). Религиозный дух этих живописцев противопоставлялся индивидуализму титанов Ренессанса. Теоретиками эстетизма были Джон Рескин и Уолтер Пейтер. Эстетизм утверждал концепцию «чистого искусства», противостоящего плоскому прагматизму буржуазности и викторианства. Одним из самых ярких представителей эстетизма был Оскар Уайльд. В эссе и трактатах («Упадок лжи», «Кисть, перо и отравы» и др.) он утверждал: искусство выше жизни, писательская фантазия, вымысел, «ложь» торжествуют над унылой и бескрылой реальностью.

«Новая драма»: театральный ренессанс

Рубеж веков отмечен обновлением драматургии и театрально-го искусства. В разных странах Европы и Америки происходит рождение богатого и яркого явления, получившего название «новая драма». «Новая драма» демонстрировала разрыв с господствовавшим на Западе стереотипом салонной, мелодраматичной и в основе своей развлекательной пьесы.

В становлении «новой драмы» позитивную роль сыграл натурализм. Особенно значима была работа Э. Золя «Натурализм в театре» (1881), в которой он критиковал драму классицистического и романтического типа за схематизацию жизненных конфликтов и человеческих характеров. Золя назвал это явление «ампутацией истины».

«Новая драма» встала в один ряд с высшими достижениями прозы и поэзии. Она наполнялась серьезным, глубоким жизненным и психологическим содержанием, отличалась свежестью приемов и форм. Создателями «новой драмы» выступили Г. Ибсен (Норвегия), Г. Гауптман (Германия), Б. Шоу (Великобритания), М. Метерлинк (Бельгия), А. Стриндберг (Швеция), Р. Роллан (Франция), Ю. О'Нил (США). В России концепция «новой драмы» получила воплощение у А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева. В творчестве названных драматургов широко использовались элементы натуралистической и символистской поэтики.

Сценическому воплощению «новой драмы» способствовали театры и коллективы: «Свободный театр» в Париже, «Независимый театр» в Англии, «Свободная сцена» в Германии, «малые театры» в США и др. Выдающуюся роль в этом процессе сыграли такие режиссеры, как К. Станиславский, В. Мейерхольд, М. Рейнхардт, О. Брам. Б. Шоу обосновывал теорию «интеллектуального театра», М. Метерлинк — концепцию «театра молчания», Р. Роллан писал о «народном театре», а А. Стриндберг создал экспериментальный «интимный театр».

Лучшие образы «новой драмы» и сегодня — золотой фонд мирового театрального репертуара.

Экспрессионизм: мир в черно-белых красках

Одним из наиболее значительных направлений начала века был экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение). Он дал щедрые плоды в литературе (особенно в поэзии и драме) и в живописи, прежде всего в графике. Наиболее яркие имена здесь: В. Кандинский (Россия), П. Клее (Швейцария), О. Кокошка (Австрия), Ф. Мазерель (Бельгия). Экспрессионизм, переживавший расцвет в период Первой мировой войны и в первое послевоенное десятилетие, был пронизан ощущением катастрофичности и хаотичности мира, жестокости социальных катаклизмов, трагизма человеческой жизни. Его отличали изломанность форм и очертаний, резкое сгущение красок, предпочтение черно-белой тональности, гротескность, напряженный, «взвинченный» тон, стилистика контрастов. Эстетика экспрессионизма с ее ярко выраженным радикализмом базировалась на отрицании жизнеподобия реализма, приземленности натурализма, утонченности символизма и импрессионизма. Экспрессионисты стремились не описывать, но выражать глубинную сущность явления. Герои уподоблялись маскам, марионеткам, выступали носителями определенных идей и точек зрения.

Экспрессионизм получил развитие прежде всего в Германии (у Ф. Верфеля, Г. Кайзера, Э. Толлера, в раннем творчестве Б. Брехта, И. Бехера). В 1933 г. нацисты, пришедшие к власти, вообще не терпимые ко всякого рода «измам», запретили экспрессионизм как искусство «дегенеративное», вредное для здоровья нации. Влияние поэтики экспрессионизма заметно и в других национальных литературах: в австрийской (Р. М. Рильке, Г. Тракль, Ф. Кафка), американской (Ю. О'Нил, Э. Райс), русской (молодой В. Маяковский, Л. Андреев). От экспрессионизма тянутся нити к «новому роману» и «театру абсурда».

Декаданс: философия и стиль конца века

Декаданс (от фр. *decadence* — упадок) — понятие в известной мере дискуссионное. Декаданс представляет собой синтез различных художественных и философских тенденций. Это и художественный стиль, и особое мироощущение «конца века» — безверие, пессимизм, страх перед жизнью, утрата ценностей, элитарность, культ чувственных наслаждений, психологический надлом. Расхожим становится уподобление этой эпохи Риму периода упадка.

Значимую роль в укоренении этого понятия сыграл Ф. Ницше. Он ассоциировал декаданс с болезнью, нездоровьем. В противо-

вес упадку Ницше предлагал выработать религию жизни, религию человека, вырастить «сверхчеловечество», поднимающееся ввысь, освободиться от сна, преодолеть болезнь, великую усталость, обрести радость и самоутвердиться в творчестве.

Декадентские настроения проявились в творчестве французских символистов (С. Малларме, А. Рембо, П. Верлена и др.) с их культом формы и безупречным искусством слова. Рембо и Верлен — «проклятые поэты», которые соединяли громадный талант с шокирующим образом жизни, эпатирующим поведением. Образец изощренного эротизма в духе декаданса дан в драме О. Уайльда «Саломея».

Вокруг декаданса не утихали споры. Ортодоксальные марксисты воспринимали его резко негативно, Л. Н. Толстой в своем знаменитом трактате «Что такое искусство?» (1898) критиковал декадентов (Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме и др.), которые отказались от признания этических ценностей в искусстве, не приемлют единства истины, добра и красоты. Ромен Роллан, разделявший важные стороны эстетики Толстого, нарисовал в своем романе «Жан Кристоф» удручающую картину бездуховного декадентского искусства.

В известной статье «Поль Верлен и декаденты» (1896) М. Горький писал о «взвинченном, болезненно развитом воображении» поэтов-декадентов, людей талантливых, которые задыхались в атмосфере мещанского самодовольства и бездуховности. Разные аспекты декаданса предстают в метких, проницательных оценках видных деятелей русской культуры «серебряного века» — Д. Мережковского, А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, В. Ходасевича и др.

Декаданс вобрал в себя элементы разных литературно-эстетических школ, в том числе неоромантизма, импрессионизма, эстетизма и символизма. Многие исследователи сходятся в том, что декаданс — одно из проявлений поэтики и философии символизма на его раннем этапе. Поэтому необходимо корректировать представление о декадансе как об отклонении от магистральной линии искусства. То же относится к тезисам о преодолении декаданса прогрессивными художниками, о противопоставлении декаданса с его «ущербностью» реализму как искусству «правильному» и «здоровому».

Авангардизм: футуризм, имажизм

Первые два десятилетия нового века — время становления авангардистских литературных школ и течений. К ним относятся **футуризм, имажизм, сюрреализм, дадаизм** и др.¹.

¹ Эти течения, особенно сюрреализм и дадаизм, получившие развитие после Первой мировой войны, в 1920-е годы, более подробно рассматриваются в курсе зарубежной литературы XX в.

Общее у них — вызов традициям, установка на радикальное обновление и эксперимент. Если натурализм, символизм при всем их новаторстве были связаны с обогащением предшествующей литературной традиции, то авангардисты провозглашали полный разрыв с классическим искусством. Авангардисты утверждали, что классика истощила свои художественные возможности, а потому находится в дисгармонии с реалиями новой исторической эпохи, с ее социальными конфликтами, техническими прорывами и революционными научными открытиями.

Футуризм (от лат. *futurum* — будущее) — одно из ведущих авангардистских течений, которое получило развитие в Италии и России. Его принципы обосновал итальянский писатель Ф. Маринетти (1876—1944) в «Манифесте футуризма» (1909), пронизанном духом индивидуалистического бунтарства. Среди его тезисов были такие: «Нет красоты без борьбы. Нет шедевров вне агрессивности»; «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и прочими низостями, оппортунистическими и утилитарными».

Маринетти провозгласил приход «динамической литературы будущего», воспевающей технические новшества, машины, моторы и другие атрибуты урбанистической цивилизации. В серии своих манифестов (1909—1915) он изложил основные требования к футуристической стилистике: это ломка традиционного синтаксиса и использование особого «телеграфного языка», состоящего почти полностью из существительных, при минимальном количестве глаголов и прилагательных. Футуризм в его итальянском варианте — это экстремизм, эпатаж, апология агрессии и войны как «гигиены мира». Не случайно, что в 1920-е годы бунтарь Маринетти включился в фашистское движение Муссолини.

В России футуризм сложился во многом самостоятельно, вне прямого итальянского влияния, и представлен творчеством В. Хлебникова, Д. Бурлюка, В. Каменского, А. Крученых, раннего В. Маяковского. Последний в начале 1910-х годов исходил из «неизбежности крушения старья», грядущего «мирового переворота» и формирования «нового человечества».

Имажизм. В 1910-е годы в англо-американской поэзии возникло течение имажизма (от англ. *image* — образ), просуществовавшее совсем недолго, до 1917 г. Имажизм пережил кратковременный расцвет в пору «поэтического Ренессанса» (1912—1925 гг.) в США. Эстетика имажистов во многом базировалась на критических работах Т. Э. Хьюма (1883—1917) и на стихотворном опыте Э. Паунда (1885—1972). Имажисты настаивали на точности изображения и «чистоте сырого образа», освобожденного от лирической субъективности и эмоции. Их стилистика с уклоном в эксперимент была своеобразной реакцией на описательность и медитативность английских поэтов «георгианской школы». Имажи-

сты, выпустившие несколько антологий стихов, были сторонниками новых ритмов и форм, свободной тематики, лаконизма, просторечной лексики. На раннем этапе лидером и одним из теоретиков имажизма был Эзра Паунд, крупнейший англоязычный поэт, экспериментатор, выразитель бунта элиты против прагматизма и мещанства, художник огромного таланта и трагической судьбы.

Близко имажизму было течение **имажинизма** в России, влиятельное в 1910—1920-е годы (С. Есенин, В. Шершеневич, А. Мариенгоф и др.). Имажинисты не одобряли политизации искусства, отстаивали принцип самоценности слова-образа.

Перечисленные выше литературные явления могут быть рассмотрены в рамках философско-эстетической системы модернизма. Его философские истоки — работы Ф. Ницше, А. Бергсона, З. Фрейда, К. Юнга. Художественное воплощение модернизм получил в творчестве выдающихся писателей XX столетия — Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, В. Вулф, Т. С. Элиота, Ж. П. Сартра, А. Камю, С. Беккета, А. Жида и др. Модернистское мироощущение можно обнаружить у У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Т. Манна, Т. Уильямса и др.

Анализируя творчество писателя в контексте различных направлений и течений рубежа столетий, необходимо учитывать его эстетические позиции, своеобразие его стиля, который нередко отличается художественной многослойностью. В словесной фактуре произведения бывает нелегко выявить доминирование какого-то конкретного течения или направления. Так, у Золя обнаруживаются черты натурализма и символизма, у Верлена — символизма и импрессионизма, у Лондона — реализма, неоромантизма и натурализма, у Драйзера — реализма и натурализма, у Ибсена и Гауптмана — реализма, символизма и натурализма и т. д.

Реальная писательская практика шире, богаче литературоведческих категорий, поэтому нередко полезнее не навешивание ярлыков (реалист, символист, неоромантик, экспрессионист, декадент и т. д.), а конкретный анализ художественного текста.

На исходе XIX — в начале XX в., особенно в 1910-е гг., происходит формирование модернизма — эстетической концепции, давшей особенно яркие художественные методы в период между двумя мировыми войнами (1920 — 1930-е гг.).

Литература

Андреев Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. — М., 1980.

Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. — М., 1988.

Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX века / В. И. Божович. — М., 1987.

- Гиленсон Б. А.* История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века: учебно-методическое пособие. — М., 2008.
- Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. — М., 2003.
- Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. — М., 1979.
- Мицц З. Г.* Поэтика символизма / З. Г. Минк. — СПб., 2000.
- Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986.
- Ревалд Дж.* История импрессионизма : пер. с фр. / Дж. Ревалд. — М., 1994.
- Французский символизм. Драматургия и театр : пер. с фр. — СПб., 2000.
- Энциклопедия литературных терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001.
- Энциклопедия символизма. Живопись, графика, скульптура, литература, музыка / под ред. В. М. Толмачева. — М., 1979.
- Энциклопедия экспрессионизма / Л. Ришар ; под ред. В. М. Толмачева. — М., 2003.
- История всемирной литературы : в 9 т. — Т. 8. — М., 1994.
- Писатели Франции о литературе / сост. Т. Балашова, Ф. Наркирьер. — М., 1978.
- Писатели Англии о литературе / сост. К. Н. Атарова. — М., 1981.
- Писатели США о литературе : в 2 т. / сост. А. Н. Николюкин. — М., 1982.
- Писатели Скандинавии о литературе / сост. Е. Мурадян. — М., 1982.
- Борев Ю.* Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов / Ю. Борев. — М., 2003.

Глава I. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОБЗОР

Литературная панорама: тематическое и эстетическое многообразие. — Реализм на рубеже веков: новый этап. — Альфонс Доде: творец Тараскона. — Братья Гонкуры: «видеть, чувствовать, выражать». — «Антимир» Гюисманса: роман «Наоборот». — Бодлер и «парнасцы»: канун символизма. — Поэзия символистов: от Ж. Мореаса до Г. Аполлинера. — Неоромантизм и Э. Ростан: вечно живой Сирано.

Почти полувековой период от франко-прусской до Первой мировой войны — отчетливо очерченная эпоха в истории Франции, насыщенная судьбоносными для страны событиями. Нижняя точка отсчета — 1870 год, поражение Франции в войне с Пруссией и падение Второй империи. Затем последовали кровавые события в столице, провозглашение и гибель Парижской коммуны (март — май 1871 г.). На смену Второй империи пришла Третья республика (1870 — 1940), которую называли «республикой без республиканцев». Первые десятилетия ее существования были омрачены коррупцией, цинизмом бесчестных политиков, торжеством буржуазных и мешанских настроений.

Отзвуки эти события получили в литературе у Э. Золя, А. Франса, Г. де Мопассана, А. Доде и др. В «Прощании с прошлым» Р. Роллан писал о Третьей республике: «Она... обитала в собственном доме, зажиточная, добывавшая себе ордена рантьерша... Жирные, сытые, добросовестно раздавили “тощих” Коммуны и наживались на Панаме».

На исходе XIX в. Франция активно вела колониальные войны. Несмотря на поражение Коммуны, в 1870 — 1880-е годы начинается рабочее движение, мимо которого не прошли и писатели (Э. Золя, А. Франс, Р. Роллан). В 1889 г. широко отмечалось столетие Великой французской революции, уроки которой активно обсуждались и в литературе (в романе А. Франса «Боги жаждут», в драмах Р. Роллана). Конфронтация консервативно-националистических и демократических сил вышла на поверхность во время взбудоражившего Францию дела Дрейфуса, которое раскололо страну на два лагеря; активное участие в нем приняли Э. Золя и А. Франс. Тяжелым потрясением для общества стала Первая мировая война.

Литературная панорама: тематическое и эстетическое многообразие

В целом литературные явления рассматриваемого периода характеризуются художественным разнообразием и эстетическим новаторством. Творчество Э. Золя, А. Франса, Г. де Мопассана, Р. Роллана, братьев Э. и Ж. де Гонкуров, поэзия П. Верлена и А. Рембо приобретают международный резонанс. Плодотворный, смелый художественно-эстетический поиск писателей Франции, развитие новых художественных течений и школ (натурализм, символизм, импрессионизм и т.д.), находивших здесь благодатную почву, повлияли на другие национальные литературы, в том числе и на русскую.

Вторая половина XIX — начало XX в. — время интенсивного расширения и углубления русско-французских литературных связей. Ярким представителем русской культуры во Франции стал И. С. Тургенев, принимавший активное участие в литературной жизни Парижа, непосредственно общавшийся с Э. Золя, Ж. Санд, Г. де Мопассаном, Э. и Ж. де Гонкурами. Вышедшая в 1886 г. книга Мелькиора де Вогюэ «Русский роман» вызвала большой резонанс в литературно-художественных кругах, стимулировала внимание к русским классикам. В 1870—1880-е годы начались интенсивные переводы произведений русских писателей на французский язык, прежде всего романов И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Вопрос о роли русских писателей в литературной жизни Франции специально освещается в главах, посвященных Золя, Мопассану, Франсу, Роллану.

Литература Коммуны. Анализируя влияние общественно-политических событий на литературный процесс, было бы несправедливым сбрасывать со счетов радикальное, революционное течение, которое было вызвано к жизни Парижской коммуной, хотя оно и находится на периферии литературного процесса.

Марксистская историография, оценки В. И. Ленина и К. Маркса, восторженно писавшего о коммунарах, «штурмовавших небо», привели к тому, что в советское время роль Коммуны заметно преувеличивалась. Парижская коммуна провозглашалась поворотным событием в мировой истории, началом эры пролетарских восстаний, прологом революции 1917 г. в России. Не соглашаясь с подобной точкой зрения, ошибочно, однако, впадать в другую крайность — полностью игнорировать роль Коммуны. Это событие нашло отклик в литературе: например, в сборнике стихов В. Гюго «Грозный год», в романе Э. Золя «Разгром», в стихах А. Рембо («Руки Жанны-Марии») и П. Верлена («Побежденные»). Более того, Коммуна стала стимулом для развития поэзии революционно-демократического направления. Эти поэты, среди которых было немало одаренных (Луиза Мишель, Ж. Б. Клеман и др.), замалчи-

вались официальным французским литературоведением. Они пребывали в забвении, подобно литераторам Запада, которые были связаны с революциями 1848 г. во Франции и в Германии, с чартистским движением в Англии. Стихи поэтов Коммуны были собраны, переведены и изучены российским литературоведом Ю. И. Данилиным.

Крупнейшим поэтом-коммунаром был **Эжен Потье** (1816—1887), сын ремесленника, выступивший со стихами еще в 1830-е годы. Горячий поклонник П. Ж. Беранже, он посвятил ему свой первый сборник «Юная муза» (1830). Стихи Потье, вдохновленные революцией 1848 г., дышали революционным пафосом («Старый дом на слом», «Народ», «Дерева свободы», «Июнь 1848» и др.). В годы Второй империи Потье, ее бескомпромиссный противник, печатался в подпольных республиканских изданиях. Как руководителю Коммуны ему грозила смертная казнь. Потье удалось спастись, он эмигрировал сначала в Англию, потом в США. После амнистии коммунаров в 1884 г. он вернулся на родину, где скончался спустя три года.

В июне 1871 г., скрываясь в Париже после разгрома Коммуны, Потье создает знаменитый «Интернационал», песню-гимн, исполненную исторического оптимизма, страстное выражение революционно-пролетарских идей. В 1888 г. французский композитор Пьер Дегейтер написал музыку к этим стихам, после чего «Интернационал» получил широчайшее распространение в рабочих организациях, зазвучал на многих языках мира. Первый русский перевод гимна выполнил уральский рабочий поэт Аркадий Коц. С 1918 г. «Интернационал» был государственным гимном РСФСР, затем СССР (до 1943 г.).

Среди тех, кто сражался на баррикадах за республику, был публицист и очеркист **Жюль Валлес** (1832—1885), разделявший идеи утопического социализма. Перу Валлеса принадлежит трилогия «Жак Вентра» (1879—1885). Главный герой, имеющий автобиографические черты, проходит трудный путь исканий интеллигента-литератора, близкого к богеме, и становится коммунаром. В заключительной части «Инсургент» показан разгром Коммуны, но ее бойцы не сломлены.

Леон Кладель (1835—1892), сын рабочего, автор реалистических рассказов, горячо сочувствовал Коммуне, но не принимал в ней непосредственного участия. В романе «Жак Ратас» («INRI», 1872—1887, опубл. 1931) он изображает коммунаров в романтико-героическом ключе.

Реализм на рубеже веков: новый этап

Уже в 1860—1870-е годы реализм в его классическом виде, представленный Стендалем, Бальзаком, Мериме, претерпевает

заметную эволюцию, о чем свидетельствуют романы Флобера, прежде всего «Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств». В творчестве Флобера отчетливо проявилось неприятие романтизма, преувеличений, экзальтации. Он ратует за точность, объективность, предельную достоверность изображения.

Эстетика объективного искусства Г. Флобера, идеи О. Конта, И. Тэна, достижения естественно-научной мысли, особенно медицины, стимулировали тенденции, ориентированные на сближение науки и литературы. Расширяется сфера изображения, в которую включается жизнь «низов». Так формировалась натуралистическая доктрина, теоретически обоснованная в предисловии Гонкуров к роману «Жермини Ласерте» (1865), в статьях Э. Золя «Экспериментальный роман» (1880), «Наши драматурги» (1881) и др.

Э. Золя, продолжая традиции Бальзака и Флобера, вместе с тем обновляя технику повествования, заявил о себе в ранних романах «Тереза Ракен» и «Мадлен Фера», а затем, начиная с 1870-х годов, в течение двух десятилетий работал над эпопеей «Ругон Маккары». После феноменального успеха новеллы «Пышка» (1880) входит в большую литературу достойный ученик Флобера, оригинальный и тонкий художник Г. де Мопассан, новеллист и романист («Жизнь», «Милый друг» и др.). Начав с литературной критики, А. Франс дебютировал как мастер «интеллектуальной прозы» в романе «Преступление Сильвестра Боннара» (1881). Его особая манера, философичная и ироничная, была закреплена в последующих произведениях. Выдающимся произведением французской литературы стал «музыкальный роман», эпопея о Жане Кристофе, созданная Р. Ролланом в начале века. В творчестве этих художников заметно плодотворное взаимодействие слова и живописи (Золя), слова и музыки (Роллан), слова и философской мысли (Франс).

«Территория» реализма, конечно, не ограничивается творчеством вышеназванных писателей, каждому из которых в этой книге будет посвящена отдельная глава. Рядом с ними творили художники «второго ряда».

Демократические тенденции в реалистическом искусстве выразил **Жюль Ренар** (1864—1910). Он не одобрял сложной, изысканной манеры символистов и импрессионистов, ратовал за искусство «алмазное», «светлое, как весеннее утро». Эти тезисы реализовались в его лучшем произведении — автобиографической повести «Рыжик» (1894), трогательном повествовании о несчастном детстве, которое заставляет вспомнить «Отверженных» Гюго. Маленький мальчик Рыжик становится объектом унижений и издевательств в своей семье. Ренар видел в воссозданной им истории социальное обобщение. Он писал, что книга его о тех, «кто плакал горькими слезами в родном доме, кого тиранили учителя и истязали родители».

Реализм на рубеже веков — открытая система, которая вбирает в себя стилевые приемы натурализма и импрессионизма. При этом сам историко-литературный процесс, творчество каждого крупного писателя, соотношение между его теоретическими декларациями и художественной практикой еще раз убеждает: жесткие дефиниции, отнесение того или иного мастера к строго определенной школе или течению часто бывает условным, хотя и небесполезным с учебно-методической точки зрения.

Альфонс Доде: творец Тараскона

Заметную роль в литературном процессе Франции конца XIX в. сыграл Альфонс Доде (1840—1897). Сын фабриканта, разорившегося во время революции 1848 г., он после окончания лицея некоторое время работал учителем, но, в конце концов, литературные интересы возобладали. Впечатления от тяжелых будней школы позднее нашли отражение в романе «Малыш» (1868), в центре которого судьба Даниэля Эйсета, фигуры во многом автобиографической. Известность пришла к Доде с выходом сборника рассказов «Письма с моей мельницы» (1869). Это бытовые зарисовки Прованса, малой родины писателя, ее жителей — пастухов, рыбаков, мельников, ее чудесной природы. Доде использует легенды и сказания этой местности. В сборнике проявляются лиризм, ирония. Сам Доде предстает писателем, у которого, по словам Золя, «солнце в крови».

Доде вошел в историю литературы как автор трилогии о Тартарене («Необычайные приключения Тартарена из Тараскона», 1872; «Тартарен в Альпах», 1885; «Порт Тараскон», 1890). Фигура главного героя столь точно схвачена и настолько выразительна, что его имя сделалось нарицательным. Широкую известность приобрела первая часть трилогии, воспроизводящая в комической манере быт и нравы провинциального южного городка в эпоху Второй империи. Тартарен — беспардонный хвостун, смешной толстяк, коротышка, начитавшийся приключенческих романов, одержимый жаждой подвигов и славы. Он трусоват, инертен, зато неутомимый фантазер. Тартарен приобретает в Тарасконе репутацию храброго охотника: он проявил хладнокровие, оказавшись в зоопарке рядом с сидящим в клетке львом...

В романе — калейдоскоп приключений, связанных с его мнимой охотой в Африке на льва. Когда доблестный Тартарен возвращается в родной город, обыватели, пришедшие на вокзал встретить героя, приветствуют его: «Да здравствует Тартарен — истребитель львов!» Ажиотаж вызван тем, что Тартарен заранее озабочился прислать «трофей» — шкуру умершего от старости льва. Франс так отозвался об этом персонаже: «Здесь он [Доде] дал нам нового Дон Кихота или творение, почти равное ему... Тартарен народ-

ный тип, как Гаргантюа. Его все знают, он всем близок. Он может нравиться и изысканным умам, и неучам. Он рожден на радость всему миру. А каким простодушием насыщена эта огромная жизнерадостность!»

Перу Доде принадлежит сборник новелл, а также серия романов («Джек», 1876; «Набоб», 1877; «Опора семьи», изд. 1898; и др.). Психологизм Доде, его социальный критицизм представлены в одном из лучших его романов — «Бессмертный» (1885). Писатель обнажает нравы, царящие среди «бессмертных», т. е. тех, кто избран в национальный храм науки — Французскую академию. Главный герой, академик Астье-Рею, заурядный ученый с наклонностями карьериста, опасается конкурентов. С юности он стремился к подавлению любой самостоятельной мысли в науке, а сам создавал бездарные, псевдонаучные опусы. В конце жизни он убеждается в том, что открытия, якобы им сделанные, в сущности, — всего лишь ловкая имитация серьезных исследований. Самоубийство героя — последняя точка в его жизни, отданной бесполезной деятельности.

Творчество Доде прочно вписано в литературный контекст последних десятилетий XIX в. Как стилист, мастер ироничного повествования, Доде близок к Золя и Флоберу, разделяет их эстетические позиции, хотя по масштабу дарования, конечно, уступает своим великим современникам.

Братья Гонкуры: «видеть, чувствовать, выражать»

Среди писателей, близких Золя, претворявших в жизнь эстетику натурализма, были братья Гонкуры (de Goncourt), Эдмон (Edmond, 1822—1896) и Жюль (Jule, 1830—1870). Им было суждено сыграть выдающуюся роль в развитии французского романа. Братья Гонкуры происходили из провинциального дворянства. Обосновавшись в Париже, они сначала занимались журналистикой, а затем публиковали сочинения на исторические темы («История французского общества эпохи Революции», 1854; «История французского общества эпохи Директории», 1855; «Любовницы Людовика XV», 1860; и др.). При этом в поле зрения писателей оказывались быт и нравы аристократии, галантные похождения светских «звезд», психологические портреты красавиц — аристократок, куртизанок. Стремясь уловить «дыхание прошлого», понять чувства и переживания людей, они обращались к официальным бумагам, отчетам, мемуарам, рукописям, письмам из семейных архивов.

Одновременно Гонкуры пишут труды по искусству и живописи. В этих книгах сформировались черты той научной методологии, созвучной натуралистической эстетике, которая позднее реализуется в их романах.

К началу 1860-х годов Гонкуры обретают признание коллег (Флобера, Готье, Тэна, Жорж Санд, Тургенева). Их первые романы — «Шарль Демайи» (1860), «Сестра Филомена» (1861) — появляются еще до того, как состоялся серьезный дебют Золя. В 1865 г. увидел свет лучший роман Гонкуров — «Жермини Ласерте». Если в ранних романах Гонкуры описывают светские круги, людей искусства, живописцев и литераторов, то на этот раз они обращаются к социальным низам.

В программном предисловии к «Жермини Ласерте» Гонкуры декларировали свою концепцию современного романа. Это один из первых манифестов натурализма. Гонкуры опирались на тезис Бальзака о романе как «истории современных нравов», но расставили в нем новые акценты. Читателю предлагалась «не декольтированная фотография Наслаждения», а «клинический анализ Любви». Их роман, «суровый и чистый», не для любителей книг «утешительных и болеутоляющих». Гонкуры были убеждены: роман имеет право на изображение жизни «низших классов», ибо у народа, пребывающего «под литературным запретом», «есть и душа, и сердце».

В основе романа — подлинная история служанки Гонкуров Розы Маленгр, которая была предана братьям и смерть которой описана в их «Дневнике». Когда ее не стало, выяснилось, что у Розы была «вторая жизнь»: она пила, имела любовников. Этот жизненный сюжет, художественно преображенный, становится в романе глубоким социально-психологическим обобщением.

В 14 лет Жермини Ласерте приезжает из деревни в Париж. Она начинает работать официанткой в кафе, где все ее оскорбляют, но сестры Жермини отказываются ее оттуда забрать. В кафе ее насилует официант, ребенок рождается мертвым. Она поступает служанкой к престарелой мадемуазель де Варандейль. Жермини, добрую и наивную, постоянно обманывают и обижают. Подружившись с хозяйкой молочной лавки, она знакомится с ее сыном Жюпийоном, чувственным и грубым. Сделав Жермини своей любовницей, он бесстыдно эксплуатирует ее. Вместе с матерью под всякими предлогами он выманивает у нее деньги и, в конце концов, бросает. Страдая от одиночества, Жермини начинает пить. Любовное томление толкает ее на случайные связи. Она любит свою суровую, но в сущности добрую хозяйку, верно служит ей, но находится в постоянном страхе, что ее грехи обнаружатся. Снова встретив Жюпийона, она чувствует, что страсть вспыхивает в ней с прежней силой. Но здоровье ее безнадежно подорвано, и она умирает в больнице.

Гонкуры художественно исследуют не только социально-психологические аспекты падения своей героини. Они показывают роль физиологического фактора в характере и в поступках Жермини, в проявлении ее любовных чувств. В этом Гонкуры исходят из концепции человека в духе натуралистической доктрины. Не случайно роман удостоился восторженной оценки молодого Золя:

«Разве роман не есть изображение жизни, и разве тело настолько презренно, что о нем и говорить не стоит? Оно играет немалую роль в делах этого мира...». Надо помнить, что акцентирование этого аспекта было смелым словом в литературе. Сам Золя вскоре публикует натуралистический роман «Тереза Ракен» (1867). Роман «Жермини Ласерте» был рекомендован И. С. Тургеневым журналу «Вестник Европы».

В чем-то близок к «Жермини Ласерте» и другой роман Гонкуров — «Девка Элиза» (1877), задуманный еще при жизни Ж. Гонкура. Главная героиня — девушка из народа, сменяет один дом терпимости на другой, сходит с ума, закончив свой путь в исправительной тюрьме, ужасы которой откровенно воспроизведены в романе.

В 1870 г. умирает от душевной болезни Жюль Гонкур. По словам Эдмона, его брата убила работа над формой, «каторга стиля». Так обрывается это замечательное содружество.

С 1874 г. Эдмон Гонкур принимает участие в знаменитом литературном клубе, членами которого были также Золя, Доде, Флобер и живший тогда в Париже Тургенев. В это время намечаются эстетические расхождения Золя и Э. Гонкура, в которых не последнюю роль сыграло и их личное соперничество. Сенсационный успех «Западни» Золя лишь оттенил сдержанный прием романа Э. Гонкура «Девка Элиза».

Вернувшись после некоторого перерыва к художественному творчеству, Э. Гонкур создает роман об акробатах «Братья Земганно» (1879). М. Горький писал: «Эта славная книга взволновала меня своей человеческой грустью... Гонкур разбудил у меня жажду ознакомиться с литературной Францией». Роман автобиографичен: в преданности друг другу братьев Земганно отразились чувства Жюля и Эдмона Гонкуров. В поздних романах («Актриса Фостен», 1882 и «Шери», 1884) Э. Гонкур обращается к жизни света и утонченным переживаниям аристократов, актрис и художников. Он пишет, что задача реализма не только в том, чтобы описывать «низкое, отталкивающее», но и «возвышенное, прекрасное, благоухающее». С этой точкой зрения не согласился Золя: «Нельзя разом “исчерпать” столь обширное поле наблюдений, как народ». Он не одобрял изображение «изящной реальности» вне анализа ее социальной подоплеки.

Всю жизнь Гонкуры вели «Дневник», который стал уникальной летописью культурной и общественной жизни Франции. Почти за сорок лет, с 1857 по 1896 г., вышло девять томов Дневника, по своей литературной значимости достойного сравнения с «Дневником писателя» Ф. М. Достоевского. Свое кредо братья Гонкуры выразили так: «Видеть, чувствовать, выразить — в этом все искусство».

Всю свою жизнь братья Гонкуры посвятили писательскому труду: в этом плане они были достойными продолжателями заветов

Флобера. В их поэтике, отмеченной отточенностью формы и изяществом слога, соединились элементы реалистической, натуралистической и импрессионистической стилистики.

«Антимир» Гюисманса: роман «Наоборот»

В 1877 г. после публикации романа «Западня» вокруг Золя стали группироваться молодые писатели. Они часто приезжали в дом писателя в Медане. Тогда и зародилась идея выпустить коллективный сборник новелл и повестей, посвященных событиям франко-прусской войны. Сборник увидел свет в 1880 г. под названием «Меданские вечера». В него вошли истории, рассказанные писателями в течение шести вечеров: знаменитая «Пышка» Г. де Мопассана, новеллы Э. Золя, А. Сера, Л. Энника, П. Алексиса и Ж.-К. Гюисманса.

Жорис Карл (Жорж Шарль Мари) Гюисманс (Joris-Karl Huysmans, 1848—1907) написал для сборника новеллу «С мешком за плечами», герой которой — рядовой, пацифист, исполнен антивоенных настроений.

Этот рассказ ознаменовал приход в литературу интересного художника, наиболее значительного среди младших натуралистов. В его творчестве натуралистическая методология переживает кризис. Герои его раннего романа «Семейный очаг», писатель и художник, по их словам, «влюблены в натурализм». Но спустя некоторое время Гюисманс объявит, что с «натурализмом покончено». В его произведениях на первый план выйдут декадентские настроения и мотивы.

Показателен наиболее известный роман писателя — «Наоборот» (1884). Его название символично. Главный герой — состоятельный аристократ, эстет Дез Эссент. Окружающая действительность вызывает у него резкое отторжение, ибо «наступило царство конторы, торговли с ее узкими рыночными идеалами». Он удаляется на загородную виллу и пробует создать там некий особый мир, окружая себя изящными произведениями искусств, картинами, драгоценностями, изысканными блюдами — всем тем, что способно вызывать утонченные переживания. Дез Эссент, равнодушный к сочинительству, мечтает написать роман, который стал бы прозаической параллелью к стихам Верлена и Малларме — произведением, в котором были бы лишь загадочные фразы с зашифрованным смыслом.

Роман «Наоборот» иногда рассматривается как манифест искусства конца века. О. Уайльд назвал его «Кораном» декаданса. Роман созвучен философии эстетизма. В дальнейшем Гюисманс становится мистиком и католиком: писатель исходит из того, что только церковь может дать человеку опору, спасти от отчаяния. Гюисманс пытается обосновать и воплотить на практике некий

«спиритуалистический», или «мистический», натурализм (романы «В пути», 1895; «Собор», 1898).

Бодлер и «парнасцы»: канун символизма

Рубеж веков — время выдающихся достижений не только в прозе, но и в поэзии. В созвездии ярких и талантливых поэтов рубежа веков особенно значительны «парнасцы», а также символисты Верлен, Рембо, Малларме, Аполлинер. Новаторы и экспериментаторы, они развивали и обогащали национальные поэтические традиции.

Бодлер. Шарль Бодлер (Charles Baudelaire, 1821 — 1867) — яркая и трагическая фигура, был, по убеждению М. М. Бахтина, «основоположником символизма и декаданса». Бодлер стал предтечей так называемых «проклятых поэтов», к которым относили, в частности, П. Верлена и А. Рембо. Бодлер воспринимал реальность в двух ипостасях: как «ужас жизни» и как «восторг жизни». Не случайно именно он открыл и стал пропагандировать столь близкого ему духовно Э.По, который сделался позднее одним из кумиров символистов. Поэзия Бодлера стала переходным звеном между романтиками и символистами.

Бодлер тяжело пережил крах революции 1848 г., он испытывал отвращение к режиму Второй империи. Бодлер жаждал идеала и понимал его недостижимость. Как писал Т. Готье, поэт чувствовал «непреодолимый ужас перед филантропами, прогрессистами, утилитаристами, гуманистами, утопистами и всеми, кто тщится что-нибудь изменить в неизменной природе человека и в роковом устройстве общества».

Знаменитая книга стихов Бодлера «Цветы зла» (1857), новаторская по тематике, стилистике, философии, стала «ключевой» в истории французской поэзии. Поэты следующего поколения многим ей обязаны. Эта книга — зеркало мучительных, нередко противоречивых исканий Бодлера. В ней — синтез характерных для него тем, мотивов, настроений: сострадание к изгоям общества, ощущение неодолимой тоски, «сплина»; призывание смерти как выхода из тупика земного бытия; порывы бунтарства и прославление бунтарей (Сатаны, Каина, святого Петра); апофеоз гниения, разложения, наконец, тема поэта и его горестной судьбы в обществе. Бодлер представляет поэта в образе могучей птицы, прекрасной в полете, но жалкой и смешной на земле («Альбатрос»):

Так поэт, ты паришь под грозой, в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.

(Пер. В. Левика)

«Парнас»: в поисках красоты. 1860-е годы — своеобразный исторический перелом в жизни Франции. Это время — конец Второй империи и преддверие Третьей республики — отмечено активностью группы поэтов, которых называли «парнасцами». В их число входили Т. Готье, Ш. Леконт де Лиль, Т. де Банвиль, Ж. М. Эредиа, Ш. Бодлер и П. Верлен. Они решительно заявили о себе, издав сборник «Современный Парнас» (1866). В названии — указание на гору вблизи Дельф, где согласно мифологии обитали музы. Для членов этой группы было характерно внимание к античности как к эпохе совершенного, «чистого искусства». По словам одного из критиков, портрет поэта-парнасца таков: «Серьезный мыслитель, способный на громкие замыслы, выражающий свои концептуальные идеи с помощью смелых и неспешно оформляющихся образов».

Признанным мэтром и учителем младшего поколения «парнасцев» по праву считается **Теофиль Готье** (1811 — 1872). Как поэт он выступил в рядах младших романтиков, в 1830-е годы находился под влиянием В. Гюго. Готье был противником ангажированного и политизированного искусства, будучи убежден, что цель поэзии — Красота, которая проявляется только в совершенной, отточенной форме. Мастерство поэта, созидающего прекрасное, — высшая ценность. Перед Искусством бессильно время. В стихотворении «Искусство» Готье писал:

Да, тем творение прекрасней,
Чем нами взятый матерьял
Нам неподвластней
Стих, мрамор, сардоникс, металл.
<...>
Проходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

(Пер. В. Брюсова)

Наиболее известный сборник Готье «Эмали и камеи» (1852), неоднократно переиздавался и дополнялся. Поэта привлекали не столько сами жизненные явления, сколько их воплощение в изобразительном искусстве («Паросский мрамор», «Луксорский обелиск»). Отсюда — изящество и одновременно статичность его стихов. Готье выступал также как критик. Приверженец «чистого искусства», Готье обладал безупречным вкусом и пользовался огромным авторитетом у литературной молодежи.

Еще один представитель «парнасского семейства» — **Шарль Леконт де Лиль** (Charles Leconte de Lisle, 1818 — 1894), автор сборников «Античные стихотворения» (1852), «Варварские стихотворения» (1862), «Трагические стихотворения» (1884), «Последние

стихотворения» (изд. 1862), а также переводчик античных поэтов. Он был поборником «бесстрастного» искусства, «безличного» письма, приверженцем «Красоты, неизменной и вечной», которая, по его мнению, есть самодостаточная цель поэзии. Поэту надлежало быть беззаветно преданным поэтическому творчеству и отклонять все земное и суетное. Леконт де Лиля мечтал, чтобы и его стихи стали неподвластными времени эстетическими ценностями. И лучшие из его творений, «словно высеченные из камня, вылитые из бронзы» (Луначарский), остались в сокровищнице французской поэзии. Известность получили стихи Леконт де Лиля, посвященные растительному и животному царству: «Джунгли», «Ягуар», «Черная пантера»; стихотворение «Слоны» с его выразительными образами неспешно движущихся тропических исполинов, живых «утесов»:

Бредут, закрыв глаза. Их серые бока
Дымятся и дрожат. И вместе с душным потом
Над ними, как туман вечерний над болотом,
Клубятся жадных мух живые облака.

(Пер. Л. Успенского)

Талант Леконт де Лиля был признан: он оказался среди «бессмертных» — так именовали членов Французской академии, был объявлен «королем поэтов».

Заметной фигурой среди «парнасцев» был ученик и друг Леконт де Лиля **Жозе Мария де Эредиа** (1842—1905). Уроженец Кубы, он был автором единственной книги «Трофеи» (1893), состоящей из 118 сонетов, посвященных различным эпизодам истории мировой цивилизации. Эредиа трудился подобно чеканщику и ювелиру, добиваясь предельной смысловой насыщенности и отточенности сонетной формы. По словам М.Л. Лозинского, Эредиа обнаружил редкостную взыскательность, «стремясь запечатлеть свои видения в нетленном веществе». Поэт добивается того, что в 14 сонетных строках «вмещает дыхание целой эпопеи или лирической поэмы».

В 1871 г. «парнасцы» выпустили второй стихотворный сборник. Среди новых авторов был А. Франс. За свою блистательную, почти шестидесятилетнюю карьеру он испытал себя едва ли не во всех литературных жанрах, а дебютировал как поэт.

Поэзия символистов: от Ж. Мореаса до Г. Аполлинера

Поэзия «Парнаса» — пролог символизма. В 1860—1870-е годы заявляет о себе группа поэтов, приверженных новым эстетическим принципам. Многие из них в той или иной мере находились под влиянием бодлеровских «Цветов зла». Для их творчества были характерны настроения, созвучные атмосфере конца века, фило-

софии декаданса: меланхолия, сетования больной и незащищенной души.

По словам поэта Реми де Гурмона, философское образование поэтов нового поколения «осуществилось на основе идей Шопенгауэра». Символисты исходили из идеи единства объективного начала («мировой воли») и субъективного представления, т. е. отражения объективно существующих предметов в индивидуальном сознании. Вне сознания воспринимающего не может быть и внешнего мира. Был ли он до появления человека — на этот счет можно строить только трудно доказуемые гипотезы.

В конце 1860-х — начале 1870-х годов в поэзии начинает формироваться художественная методология символизма. Сам термин «символизм» принадлежит поэту **Жану Мореасу** (наст. имя — Янис Пападиамандопулос, 1856—1910), автору «Манифеста символизма» (1886). Мореас полагал, что, после того как романтизм отрекся от своей «героической отваги», «сделался благопристойным, скептическим, полным здравого смысла», наступила пора символизма, которым обозначается «современная направленность творческого духа в искусстве». Предтечей символизма Мореас называл Бодлера. Главными особенностями поэтики символизма он считал музыкальность стиха, обновленную метрику, «искусно организованный беспорядок», «рифму, блестящую и чеканную», обращение к свободному размеру.

Расцвет символизма приходится на конец 1880-х — начало 1890-х годов. Новое направление получает признание, становится литературной модой. Его сторонники издают журналы «Символизм», «Ла Плюм», «Меркюр де Франс».

Расцвет символизма во французской поэзии связан с тремя знаковыми именами: Верлена, Рембо и Малларме. Каждый из поэтов внес выдающийся вклад в это течение. Они ушли из жизни один за другим в последнее десятилетие века (1894, 1896, 1898), после чего началось заметное угасание символистской поэзии.

Кроме этих трех всемирно известных поэтов в русле символизма творило еще несколько ярких самобытных талантов. Практически у всех них был очень короткий век: сказывались нервные перегрузки, нездоровый образ жизни. Среди этих поэтов было немало интересных, колоритных индивидуальностей.

Тристан Корбьер (1845—1875), которого Верлен причислял к «проклятым поэтам», был близок к богеме. Неизлучимо больной, полукалека, он тяготел к горькой иронии и желчной насмешке. Он писал, с одной стороны, о романтике моря, с другой — о Париже, как о городе злачных мест, нищих бродяг, продажных женщин.

Жюль Лафорг (1860—1887), еще один «проклятый поэт», в 27 лет умер от скоротечной чахотки. Он увлекался пессимистической философией Шопенгауэра, в поэзии Лафорг был экспериментатором. Первым во Франции он опробовал свободный стих,

но не в «чистом виде», а соединяя его с традиционными размерами. Он оказал влияние на крупнейшего англо-американского поэта XX в., Нобелевского лауреата, Т. С. Элиота.

Шарль Кро (1842—1888) успел при жизни выпустить всего один сборник — «Сандаловый ларец» (1873). Он принадлежал к тем представителям поэтической богемы, которые именовали себя «озорниками»: для них насмешка, шуточный тон, самоирония были формой самозащиты от сумрачных настроений. В стихотворении «Итог» Кро писал о своей неприкаянности:

Прошла-пролетела мечтаний пора,
Душа одряхла. В кармане дыра.
Зато в шевелюре полно серебра.
Ушедших друзей вспоминаю в тоске.
А грезы, как звезды, — дрожат вдалеке.
А смерть караулит меня в кабаке.

(Пер. М. Ваксмахера)

Лотреамон. Среди «проклятых поэтов» одной из самых заметных и одновременно загадочных фигур был **Исидор Дюкас** (1846—1870), который выпустил книгу «Песни Мальдорора» под псевдонимом граф де Лотреамон. Он прожил всего 24 года и умер при невыясненных обстоятельствах. Талант Лотреамона (некоторые критики даже называли его гением) не успел развиваться. Его книга имеет исповедальный характер. Для стиля Лотреамона характерны неровность, фрагментарность, сбивчивость. Книга построена как причудливое переплетение поэзии и прозы. Сегодня эта книга «обросла» многостраничными комментариями. Лотреамон, считавший себя продолжателем романтической традиции Байрона и Мицкевича, а также Бодлера с его «демонизмом», то нисходит в черные бездны отчаяния, то жаждет жизнеутверждающего действия. В основе его манеры — взвинченный, почти истерический тон, гиперболлизация отвратительных «подробностей»: «Я зарос грязью. По мне ползают вши. Свиной тошнит от моего вида. Струпья и корки проказы покрыли чешуей мою кожу, сочащуюся желтоватым гноем... На моем затылке, как на навозной куче, вырос поганный гриб...».

Авангардизм и Аполлинер. В конце столетия символизм в поэзии стал вырождаться (хотя продолжал весомо заявлять о себе в других жанрах). Удручало «мелкотемье» поздних символистов, и новое поколение поэтов не желало более пребывать в условном мире грез и туманных символов, а хотело писать о жизненных реалиях, лично пережитом. В начале века громко заявили о себе авангардистские школы: дадаизм, сюрреализм, веризм, футуризм.

Крупнейшим поэтом 1900-х годов был **Гийом Аполлинер** (Gaillaume Apollinaire, 1880—1918; настоящее имя Вильгельм Аполлинарий Костровицкий). В молодости он прошел через увлечение

символизмом, позже стал тяготеть к авангардизму. Он ратовал за обновление поэзии с целью приблизить ее к конкретным жизненным реалиям (статья «Новое сознание и поэты»). Стремясь к синтезу поэзии с музыкой, кино, живописью (поэт был близок с Пикассо и художниками-авангардистами), Аполлинер использовал свободный стих, отказался от знаков препинания; придал лирическому самовыражению масштабность. Эти особенности поэтики реализовались прежде всего в сборниках «Алкоголи» (1913) и «Каллиграммы» (1918). С. В. Великовский, знаток французской поэзии, характеризуя свободный стих Аполлинера, уподобляет его водному течению: «Он минует, как и река времени, свои привольные планы, тесные горловины, тихие заводы, крутые излучины».

Вот фрагмент из его стихотворения «Рыжая красotka»:

Перед вами человек не чуждый здравых мыслей
Я жизнь постиг и смерть насколько мог ее постичь живой
Немало испытал и горестей и радостей любви
Способен был кого-то в чем-то убедить
Немало языков освоил
И странствовал немало был на войне как пехотинец и артиллерист

(Пер. В. Ревича)

В 1915 г. Аполлинер пошел на фронт, где получил тяжелое ранение в голову. Последствия этого ранения были очень тяжелыми, и поэт скончался в возрасте 38 лет. Аполлинер стал предшественником «новой поэзии» XX в., в частности, поэзии сюрреализма, из недр которого вышли П. Элюар и Л. Арагон.

Неоромантизм и Э. Ростан: вечно живой Сирано

В разных странах неоромантизм имел свою национально-эстетическую окраску. Во Франции неоромантизм отличали героикоромантическая тональность, противопоставление особого условно-иллюзорного мира «плоской» реальности. Влияние поэтики неоромантизма ощутимо, например, в раннем творчестве Ромена Роллана, в таких его «трагедиях веры», как «Аэрт» и «Святой Людовик», в цикле «Героические биографии», а также в художественном воплощении образа Жана Кристофа.

Стилистика неоромантизма отчетливо проявилась в жанре «поэтической драмы». Ее выдающимся мастером был **Эдмон Ростан** (Edmond Rostand, 1868 — 1918). Начав как поэт, откровенно подражавший Гюго и Дюма (сборник «Шалости музы»), он нашел себя в драматургии. Известность Ростану принесла пьеса «Принцесса Греза» (1895). За ней последовала знаменитая героическая комедия «Сирано де Бержерак» (1897), ставшая украшением мирового театрального репертуара. Среди написанных Ростаном драматур-

гических произведений выделяются также историческая драма «Орленок» (1900) и сатирическая «Шантеклер» (1910).

Слава Ростана росла; в 1901 г. он становится «бессмертным» членом Французской академии. Речь Ростана при вступлении в академию — это своеобразный манифест неоромантизма. Ростан настаивал: «Бывают слова, которые для объединенных вместе людей звучат как молитвы; бывают потрясения, охватывающие сразу тех, кто равен победе; и вот почему ветер, который исходит из светлой и голубоватой глубины сцены, может заставить затрепетать знамена... Нужно реабилитировать страсть... Нужен жанр, поэтический и даже героический».

Но, ратуя за искусство возвышающее, Ростан оставался верен глубинной правде жизни, какой бы суровой она ни была. В письме к Анри Барбюсу в связи с выходом его знаменитого антивоенного романа «Огонь» он писал: «Я восхищен “Огнем”, ибо это поэма, это великая поэма... Как это прекрасно — написать роман, из которого будет черпаться история...».

В основе драмы «Сирано де Бержерак» — реальная жизненная история современника Корнеля и Расина. Поэт-вольнодумец, драматург, философ Савиньен де Сирано де Бержерак (1619—1655) — сын своей эпохи. Личность Бержерака импонировала Ростану, который, опираясь на факты его биографии, так вдохновенно их преобразил, что его герой заслони́л своего прототипа.

Пятиактная пьеса написана редкими по красоте стихами, сверкающими блеском и остроумием. Образ Сирано дан в окружении реальных исторических фигур (граф де Гиш, Рагно, Монфлери и др.). В основе сюжета драмы — история любви героя к красавице Роксане. У Сирано счастливый соперник, товарищ по гвардейскому полку, граф Кристиан де Невилет. Не надеясь на ответное чувство Роксаны, некрасивый, но великодушный Сирано помогает своему конкуренту Кристиану, пустому и легкомысленному красавцу. От имени Кристиана он сочиняет стихи, исполненные восхищения Роксаной, выдумывает за него страстные признания. Но Кристиан погибает, и лишь через десять лет после его смерти Сирано решается признаться в своей тайной любви Роксане, и та начинает понимать, кого она любила на самом деле. В патетическом финале смертельно раненый Сирано бросает вызов «смерти курносой», вступает в бой со своими «старыми врагами»: ложью, предрассудками, подлостью, глупостью. Его шпага крушит воображаемых недругов. Он уходит из жизни со словами, выражающими пафос этой героической комедии:

Я знаю, что меня сломает ваша сила,
Я знаю, что меня ждет страшная могила,
Вы одолеете меня, я сознаюсь,
Но все-таки я бьюсь, я бьюсь, я бьюсь!
(Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник)

Пьеса пленяет читателя и зрителя поэтической атмосферой, эмоциональностью. Драматург использует поэтику контраста и гротеска, в чем сказалось усвоение опыта Гюго. Сирано долговяз, у него некрасивое лицо, но чистая душа; Кристиан хорош собой, но глуповат; Роксана умна, но рассудочность обедняет в ней чувства.

Пьеса Ростана и сегодня — классика театрального репертуара. В России после первой триумфальной постановки в 1898 г. она обошла почти все провинциальные сцены. Этому способствовал и удачный перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. В послеоктябрьские годы пьеса была с успехом поставлена в лучших театрах страны. Среди исполнителей роли Сирано — Р. Симонов, И. Берсенев, М. Козаков, С. Шакуров и др. Роль Роксаны исполняли Ц. Мансурова, Т. Окуневская, А. Балтер и др. Одним из первых откликнулся на постановку «Сирано» М. Горький, опубликовавший восторженную рецензию в «Нижегородском листке», а позднее посвятивший пьесе статью. Главный герой отвечал романтическим настроениям молодого Горького, который писал Чехову: «Вот как надо жить — как Сирано».

Литература

Художественные тексты

Доде А. Собрание сочинений : в 7 т. / А. Доде. — М., 1965.

Доде А. Тартарен из Тараскона. Бессмертный / А. Доде. — М., 1986.

Гонкуры Э. и Ж. Жермини Ласерте. Актриса Фостен. Отрывки из «Дневника» / Э. и Ж. Гонкуры. — М., 1990.

Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники / Ш. Бодлер ; предисл. Г. К. Косикова. — М., 1993.

Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / предисл. Г. К. Косикова. — М., 1993.

Готье Т. Эмали и камеи / Т. Готье; сост. и ред. Г. К. Косикова. — М., 1989.

Аполлинер Г. Эстетическая хирургия : лирика, проза, театр / Г. Аполлинер. — СПб., 1999.

Ростан Э. Сирано де Бержерак / Э. Ростан ; вступ. ст. А. Михайлова. — М., 2003.

Французские повести и рассказы XIX в. — М., 1989.

Писатели Франции о литературе / сост. Т. Балашова, Ф. Наркирьер. — М., 1978.

Поэзия Франции. Век XX / сост. и вступ. ст. С. И. Великовского. — М., 1985.

Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв. / сост., вступ. ст. и коммент. Е. Г. Эткинда. — М., 1973.

Критика. Учебные пособия

Андреев Л. Г. История французской литературы / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. — М., 1987.

Великовский С. В. В скрещенье лучей. Групповой портрет с Полем Элюаром / С. В. Великовский. — М., 1987.

Взаимосвязи русской и французской литератур : библиогр. указ. — М., 1985.

Владимирова М. М. Проблемы художественного познания во французской литературе на рубеже веков (1890—1914) / М. М. Владимирова. — Л., 1976.

Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века: практикум. — М., 2006.

Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. — М., 2003.

Зарубежные писатели : биобиблиогр. словарь : в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. — М., 2007.

История западноевропейской литературы : XIX век : Франция, Италия, Бельгия / под ред. Т. В. Соколовой. — М., 2003.

История французской литературы: в 4 т. — М., 1958. — Т. 3.

Глава II. НА ВЕРШИНАХ СИМВОЛИЗМА: ВЕРЛЕН, РЕМБО, МАЛЛАРМЕ

Поль Верлен: «музыка превыше всего». — Артюр Рембо: «мятежный ясно-видец». — Стефан Малларме: гибель лебедя.

Так музыки же вновь и вновь!
П. Верлен

Вершинные достижения французской символистской поэзии связаны с именами Верлена, Рембо, Малларме. Их художественная практика, теоретические воззрения, отличавшиеся оригинальностью и новизной, были развитием национальной традиции. Эстетика нового направления много взяла от поздних романтиков, Бодлера и «парнасцев». Французский символизм в лице его лучших представителей — явление международно значимое.

Поль Верлен: «музыка превыше всего»

Классик мировой поэзии, Поль Верлен (Paul Verlaine, 1844—1896) был человеком трагической судьбы. В его биографии причудливо переплетены взлеты и падения, мощный художественный талант с весьма неординарным образом жизни. Сын армейского офицера, Верлен рано обнаружил поэтическое дарование. После окончания лицея он работал чиновником, с начала 1860-х годов стал завсегдатаем литературных кафе.

Первые сборники. В творчестве раннего Верлена ощутимо влияние «парнасской» школы, к которой он примыкал. Дебют поэта — сборник «Сатурнические стихотворения» (1866). Его название восходит к образу Сатурна — планеты, которая согласно астрологии приносит беду и напасти. Это определяет настроения горечи и меланхолии, окрашивающие стихи Верлена («Покорность», «Ни-

когда», «Усталость», «Сентиментальная прогулка», цикл «Грустные пейзажи»). Образы природы у Верлена — обычно печальные, развернуты параллельно тому, что он называл «пейзажем души». Таково стихотворение «Впечатление ночи»:

Дождь. Сумрак. Небеса подернуты и хмуры
Рисуются вдали неверные фигуры
И башен и церквей готических. Кругом
Равнина. Виселицы черный шест. На нем
Качаются тела в каком-то танце диком,
Все скорчены. Им грудь клюют, с зловещим криком,
Вороны. Ноги их пожива для волков.

(Пер. В. Брюсова)

Следующий сборник, «Галантные празднества» (1869), переносит читателя в изысканный мир аристократических развлечений эпохи Людовика XV. Третий сборник, «Добрая песня» (1870), наиболее светлый на общем невеселом фоне поэзии Верлена, посвящен возлюбленной поэта, Матильде Моте де Флервиль, которая стала впоследствии его женой. В сборнике звучит надежда на «глубокий, полный покой и мир». Поэт, имевший пристрастие к вину и склонный к богомному образу жизни, уповает на то, что брак внесет умиротворение в его мятежную душу. Но его надежды не оправдались.

Между тем в жизни Верлена происходят драматические события. В период Парижской коммуны (1871) он состоял в пресс-бюро коммунаров, за что позднее его лишили работы. Затем Верлен, будучи уже мужем и отцом, встречает молодого гения Артюра Рембо. Эта встреча положила начало их странной дружбе, породившей немало скандальных легенд. Верлен оставляет семью и вместе с Рембо разъезжает по Европе. В 1873 г. во время ссоры Верлен стреляет в своего друга и, ранив его, попадает на два года за решетку.

В тюрьме он создает один из лучших своих сборников — «Романсы без слов» (1874), в котором сформулирован девиз поэта: «Музыка — превыше всего». Верлен освобождается от влияния «парнасцев», вырабатывает свою оригинальную поэтическую методологию, согласно которой смысл может быть выражен не прямо, вербальным способом, а намеками, интонацией, ритмом и напевностью, звукописью. Пейзаж у Верлена начинает «звучать», насыщается мелодичностью. Музыкальность стиха приводит к расширению смыслового пространства. В сборник включено одно из самых знаменитых стихотворений поэта — «И в сердце растрava...» Оно все построено на полутонах, музыке, которую действительно трудно выразить словами. Поэзия Верлена крайне сложна для перевода. Данное



Поль Верлен

стихотворение переводили Ф. Сологуб, В. Брюсов, И. Анненский, И. Эренбург, Г. Шенгели, Б. Пастернак и др. Приводим перевод Б. Пастернака, вольный по стилю и манере.

И в сердце растрava,
И дождик с утра.
Откуда бы право,
Такая хандра?
О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.
Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.
Хандра ниоткуда,
На то и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.

Сборник Верлена был опубликован в 1874 г. — в том году, когда в Париже состоялась выставка художников-импрессионистов. В стихах Верлена с их фрагментарностью, повышенной эмоциональностью, стремлением «остановить мгновенье» заметны черты импрессионистской стилистики: зыбкость образов, нежность красок (если раньше Верлен называл свои стихи «офортами», то теперь это «акварели»), лиризм интонаций, богатство аллитераций («Забутые мелодии», «Бельгийские пейзажи»).

«Романсы без слов» — вершина творчества Верлена и одно из знаковых явлений символистской поэзии в целом. Высокого мастерства достигает он в передаче полутонов, размытых, хрупких образов, неясных ощущений, звуковых и зрительных впечатлений:

Целуемые хрупкою рукой,
Мерцают переливы клавесина,
Расцветившая сумрак городской,
И слабый отзвук, милый и старинный,
Так оробело бродит по гостиной,
Где все сквозит разлукой и тоской.

(Пер. А. Гелесула)

«Поэтическое искусство». В том же 1874 г. было написано программное стихотворение Верлена «Поэтическое искусство», названное так же, как знаменитый трактат Н. Буало. В своем стихотворении Верлен отстаивает принципы «новой поэзии», прежде всего музыкальность. В финале дан образ поэта-сновидца, творящего в состоянии озарения:

Так музыки же вновь и вновь!
Пуškai в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.
Пуškai он выболтаёт сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря...
Все прочее — литература.

(Пер. Б. Пастернака)

Выйдя из тюрьмы, Верлен вернулся к беспорядочной богемной жизни, что нашло отражение в его стихах «Гул пьяных кабаков», «В трактирах пьяный гул» и др. Выходили его новые поэтические сборники, шедевры в них соседствовали с произведениями среднего уровня. Значимым стал сборник «Мудрость» (1880) — «книга обращенного католика». В мемуарах «Мои тюрьмы» (1893) Верлен признавался, что долго разделял заблуждения современности, но страдания обратили его к Богу, который даровал ему милость понять Его предостережения.

В середине 1880-х годов к Верлену приходит признание, что, однако, не спасает его от унижительной бедности. В 1884 г. он выпустил книгу очерков «Проклятые поэты», в которых тонкие наблюдения о собратьях по перу (А. Рембо, С. Малларме, Т. Корбьере и др.) переплетались с окололитературными сплетнями. Себя, используя анаграмму своего имени, он назвал Бедным Лелианом («Pauvre Lélian»).

Новаторство Верлена проявилось и в области поэтического языка. Он включал в свою лексику жаргонные, просторечные слова, что придавало его стихам доверительную простоту. По словам Б. Пастернака, Верлен владел секретом быть «по-разговорному сверхъестественно естественным». Поэт разрушил каноны классического, традиционного стиха и широко использовал верлибр.

Верлен осознавал свое время как исторический перелом, сравнивал его с Римом в пору его угасания (мотив популярный у писателей конца века).

Я — римский мир периода упадка,
Когда, встречая варваров рои,
Акrostихи слагают в забвенье
Уже, как вечер, сдавшего порядка.

(Пер. Б. Пастернака)

В 1889 г. Верлен выпустил сборник «Параллельно». В нем он писал, что в человеке сосуществуют два начала: жажда чувственных удовольствий и устремления духовные. Верлен испытал на себе столкновение этих двух начал. Сквозь его стихи проходят характерные лейтмотивы: смертная тоска, черные дни, святое безумие, одинокая дорога, могила, вечернее раздумье, церковь без огней и т. д.

Творец «нового искусства». В 1894 г. после смерти Леконт де Лиля «королем поэтов» был избран Поль Верлен. В момент своего триумфа 50-летний Верлен был уже больным и немощным стариком, писавшим с грустью, что слава тщетна и дарует лишь право на нищету и голод.

Менее чем через два года Верлен скончался. Перед уходом из жизни в полубреду он записал: «Смерть, я любил тебя... я долго тебя звал». Великого поэта хоронили за городской счет.

В поэзии Верлена тема смерти и увядания сочетается с упоением природой. М. Горький в известной статье «Поль Верлен и декаденты» (1896) отделял Верлена от других поэтов конца века, которые лишь «перепевали» темы безнадежности и отчаяния. Верлена, Бодлера и Мопассана он относил к тем ранним душам, которые «плутали в темной жизни, плутали, ища себе в ней чистого угла», и ничего не найдя, «гибли с оскорбленной душой, измученные шумом пошлой и развратной жизни». Отзываясь на кончину Верлена, Малларме писал: «Гений Верлена умчался в грядущее, и сам он пребудет героем». Анатолий Франс добавлял: «Этот безумец создал новое искусство... Это был лучший поэт своего времени».

Артур Рембо: «мятежный ясновидец»

В триаде великих поэтов-символистов Артур Рембо (Arthur Rimbaud, 1854—1891) был, пожалуй, самой ослепительной творческой индивидуальностью, художником, оказавшим, как считал Луи Арагон, наибольшее влияние на французскую поэзию XX в. Его жизнь, обросшая легендами и мифами, была действительно уникальной. Из 37 лет, подаренных ему судьбой (срок роковой для многих поэтов, вспомним Байрона, Бернса, Маяковского), Рембо отдал стихам всего несколько лет своей юности. Среди множества книг, посвященных поэту, одна называлась:

«Жизнь и приключения Артюра Рембо». Слово «приключение» — метафора не только его удивительной биографии, но и творческих исканий.

Рембо родился в маленьком городке Шарлевиле в семье пехотного капитана, красавца и авантюриста. С ранних лет Артур проявил горячий интерес к литературе и необыкновенную поэтическую одаренность, он писал даже на латинском языке. Учился Рембо блестяще, схватывал предметы на лету, всех ошеломлял своей памятью. В. Гюго называл его «ребенок Шекспир». Поэтическое совершенное Рембо наступило раньше, чем гражданское. В 1870 г. 16-летний Рембо, уна-



Артур Рембо.
Рис. Казальса

следовавший бурный темперамент отца, не доучившись в лицее, совершает свой первый побег в Париж. К этому времени у Рембо был накоплен немалый поэтический багаж. Его талант развивался под влиянием романтизма, прежде всего его кумира Гюго и поэтов-«парнасцев». В ранних стихах Рембо звучали сатирические ноты в адрес сытого и самодовольного мещанства.

Рембо в 1870 — 1871 гг.: война и Коммуна. Когда летом 1870 г. разразилась франко-прусская война (окончившаяся для французов катастрофой), Рембо в стихотворении «Зло» писал с почти натуралистической откровенностью:

Меж тем как рыжая харкотина орудий
Вновь низвергается с бездонной вышины,
И роты и полки в зелено-красной груди
Пред нашим королем вповалку сожжены
И сумасшествие, увеча и ломая,
Толчет без устали сто тысяч душ людских, —
О бедные, для них нет ни зари ни мая
О, как заботливо выращивали их.

(Пер. П. Антокольского)

В мае 1871 г. Рембо приезжает в Париж; к этому времени дни Коммуны уже сочтены. Героика революционной бури не могла оставить равнодушным юного поэта. Он отозвался на это событие несколькими первоклассными произведениями («Военный гимн Парижа», «Руки Жанны-Мари» и др.). В стихотворении «Руки Жанны-Мари» Рембо нашел слова уважения к загорелым, натруженным рукам простой парижской работницы, столь непохожим на холеные руки светских дам:

Они в дугу сгибают спины,
Они добры, как светоч дня,
Они фатальнее машины,
Сильнее дикого коня.

(Пер. М. Кудинова)

Рембо не был поэтом политическим, но разгром Коммуны, расправа над коммунарами его потрясли. Когда после перемирия с пруссаками в столицу стали стекаться оправившиеся от шока буржуа, он сочинил памфлетные стихи «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь»:

Паяца, короля, придурка, лизоблюда
Столица изблюет: их тело и душа
Не впору и не впрок сей Королеве блуда —
С нее сойдете вы, сварливая парша!

(Пер. Е. Витковского)

Рембо не скрывает своего презрения. Он бросает вызов пошлости и ханжеству «добропорядочного» общества («Бедняки в хра-

ме»), эпатирует буржуа, включая в стихи нарочито антиэстетические эпизоды («Искательница вшей»).

Поэт как ясновидец: «Озарения». После 1871 г. в творчестве Рембо наступает новая фаза. Он вынашивает концепцию поэта — ясно-видца. Для него главное — полное самосознание; он отыскивает свою душу, исследует ее, искушает, поучает... «Поэт — поистине, похититель огня. Он отвечает за человечество... То, что он придумал, он должен сделать осязаемым, осязаемым, слышимым... Этот язык будет речью души к душе, он вберет в себя все — знаки, звуки, цвета, он соединит мысль с мыслью и приведет ее в движение».

Эти взгляды Рембо изложил в письме Полю Демине и в книге очерков и заметок, красноречиво озаглавленной «Озарения» (1872—1873, изд. 1886). Книга — квинтэссенция эстетических пророчеств Рембо, один из главных документов символизма. Поэт — тот, кто способен к «сверхчувственному видению», к перевоплощению в любого персонажа, тот, кто обладает универсальным интеллектом и универсальным языком. Среди предшественников теории ясновидения Рембо называет Гюго, Ламартина, Бодлера. Рембо полагал, что поэт достигает ясновидения, истязая себя бессонницей, намеренно приводя в расстройство все свои чувства, в частности употребляя для этого алкоголь и наркотики...

«Пьяный корабль»: многозначность символа. Реализацией теории ясновидения стали, пожалуй, два самых знаменитых хрестоматийных стихотворения Рембо «Пьяный корабль» и «Гласные». Первое, близкое по жанру к поэме, — одна из жемчужин мировой поэзии.

Заметим, что образ корабля как метафора государства, общества, привлекал поэтов разных эпох, начиная с эллина Феогида и римлянина Горация. К нему обращались Лонгфелло («Постройка корабля») и Уолт Уитмен («О, капитан, мой капитан»). Рембо внес в эту тему свежие краски.

В стихотворении два плана: внешний, событийный — скитание судна без руля и ветрил и внутренний — символический.

Прозаические подробности корабельного быта сочетаются у Рембо с картинами волнующегося океана, с фантазмагорическими видениями лирического героя. Здесь и «свечение течений глубинных» и «пляска молний», «отливы таинственной меди», «озарение фосфорической пены», «ледники в перламутровом полдне», «океан, атакующий коралловый риф»...

«Я погрузился в гул поэмы океана»; «Я видел и туши туч, пробитые зарницей»; «Я видел мрачные мистерии заката»; «Я шел сквозь буйство бухт, прибоев истерии»; «Я повидал болот удушливые хляби», — свидетельствует лирический герой. И в этом мерцании красок и звука слышится отчаянный голос, мольба поэта, который устал, который уповает на покойное пристанище:

Я долго слезы лил! Довольно! Горьки зори!
Все солнца как полынь! Все луны заодно!
Я съеден ржой любви, опоен брагой горя!
Пускай течет мой киль! Скорей бы лечь на дно!
(Пер. Н. Стрижевской)

Пьяный корабль, без руля и ветрил, пляшущий на волнах, не ведающий курса, — это символ, наглядно-конкретный и осязаемый, который, однако, не поддается однозначному толкованию. Корабль может быть осмыслен как метафора человечества, бесцельно блуждающего среди потрясений. Корабль — это, возможно, символ судьбы поэта накануне его «прыжка» в пучину безумных странствий, исканий, взлетов и падений. Но в тайне — прелесть великого искусства. Не случайно это стихотворение многократно переводилось на русский язык (П. Антокольский, Б. Лифшиц, М. Кудинов, В. Набоков, Н. Стрижевская и др.).

«Алхимия слова». Помимо концепции поэтического ясновидения Рембо ввел в обиход понятие «алхимия слова». В книге «Одно лето в аду» (1873) он заявляет: «Я изобрел цвет гласных». Каждая гласная буква ассоциировалась с определенным цветом. Вот начало знаменитого сонета «Гласные»:

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед,
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
И горных ледников и хрупких опahal.
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

(Пер. А. Кублицкой-Пиотух)

«Я пил молчание, темноту, записывал невыразимое. Я фиксировал головокружение», — комментировал Рембо свой творческий процесс. В этом и других стихотворениях Рембо смелые интонации, метафорический язык, новаторские размеры, яркие ассоциации — плод его неистощимой фантазии.

«Путник в башмаках, подбитых ветром». Творческий подъем Рембо был очень недолгим. Уже в 1873 г. наступает душевный кризис поэта. Видимо, не последнюю роль сыграли в этом мучительные взаимоотношения с Верленом, их совместные скитания. В прозаической исповедальной книге «Одно лето в аду» Рембо свидетельствует об обуявшем его отчаянии, потере всякой надежды, разочаровании в любви, в поэтическом ремесле, неизбежном одиночестве.

Судьбе Рембо нет аналогов в мировой поэзии. Не перешагнув двадцатилетний рубеж, он навсегда расстается со стихами и при-

ходит к реальной, практической жизни. Мятужник и ясновидец становится неугомонным скитальцем — вечным «путником в башмаках, подбитых ветром», как выразился Верлен. Рембо странствует по Европе, встречается с Верленом, но вместо примирения дело заканчивается чуть ли не поножовщиной. Вступает в голландскую армию, чтобы уехать на Суматру, но дезертирует. Время от времени его следы теряются. Позднее это доставит немало хлопот его биографам. В письме Рембо от 1884 г. есть такое признание: «Я понимаю и всегда понимал, что невозможно жить мучительнее, чем живу я».

Последние годы Рембо занимается торговлей, в частности, в странах Африки. В это время во Франции его последователи берут на вооружение его теории, пишут стихи, подражая ему. Но Рембо, увлеченного коммерческими операциями, это, похоже, мало заботит. Поэзия — это далекое прошлое, плод незрелых увлечений молодости, всерьез полагает Рембо. Наконец, больной, измученный он возвращается в Марсель, где попадает на больничную койку. Вскоре в газете появляется сообщение: «10 ноября 1891 года в возрасте 37 лет скончался негоциант Рембо». Когда он умирал, в Париже уже издавался сборник его стихов.

В. Брюсов писал, что в лирике Рембо, исполненной внутренней смятенности, драматизма, страсти, «много мальчишеского задору, много безумных видений... но есть и неподражаемая непосредственность чувств, тонкая наблюдательность и неожиданное в возрасте поэта мастерство слова».

Рембо писал всего 2—3 года. Количество монографий и статей, ему посвященных, огромно.

Стефан Малларме: гибель лебеда

Стефан Малларме (Stephane Mallarme, 1842—1898) — фигура, заметно отличная от Верлена и Рембо. Чуждый богемно-неупорядоченному быту, он вел жизнь размеренную, почти бессобытийную, пребывал в достатке, считался среди своих коллег мэтром, законодателем «моды». Однако, возможно, Малларме уступал в мощи поэтического таланта Верлену и Рембо.

«Парнасский» период. Выходец из буржуазной семьи среднего достатка, он получил хорошее образование, специально изучал в Лондоне английский язык, что позволило ему читать в подлиннике своего кумира Эдгара По, которого Малларме называл «великим учителем», отличавшимся «алгебраической ясностью». Вслед за Бодлером Малларме был



Стефан Малларме.
Рис. П.Пикасо

активным пропагандистом творчества Э. По во Франции. Это сделало американского писателя исключительно популярным среди символистов. В хрестоматийном сонете Малларме «Гробница Эдгара По» (1876) мы читаем:

Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначала,
Грозь, заносит он сверкающую сталь
Над непонявшими, что скорбная скрижаль
Царю немых могил осанною звучала.

Как гидра некогда отпрянула, вясь,
От блеска истины в пророческом глаголе,
Так возопили вы, над гением глумясь,
Что яд философа развел он в алкоголе.

О, если туч и скал осия тяжкий гнев,
Идее не дано отлиться в барельеф,
Чтоб незабвенная отметилась могила,
Хоть ты, о черный след от смерти золотой,
Обломок лишнего в гармонии светила
Для крыльев Дьявола отныне будь метой.

(Пер. И. Анненского)

Для Малларме Э. По — гений, осажженный недоброжелательством и злобой. Он — воплощение эстетического идеала Малларме, поэт, наделенный сверхчувственным началом.

Длительное время Малларме занимался не очень обременительным для себя преподаванием английского языка, что гарантировало ему относительную материальную стабильность и давало свободное время для занятий творчеством, философией.

Подобно Верлену и Рембо, Малларме прошел через «парнасскую» фазу творческого роста. Обычный мотив его ранних стихов — контраст мечты и реальности. Среди первых привлекших к нему внимание произведений — поэма «Послеполуденный отдых фавна», близкая по форме к эклоге, жанру, излюбленному в эллинистической поэзии. Эту изящную пастораль, словно напоенную благоуханием цветов, К. Дебюсси положил в основу одноименной симфонической прелюдии.

На рубеже 1870-х годов Малларме постепенно отходит от поэтики «парнасцев», в его поэзии проявляются стилевые черты символизма. Об этом свидетельствует его поэма «Иродиада» (1867—1869), написанная на сюжет из Нового Завета — о казни Иоанна Крестителя. Позднее, видимо не без влияния Малларме, О. Уайльд написал на аналогичном материале свою драму «Саломея».

Теоретик символизма. Малларме счастливо сочетал поэтическое творчество с целенаправленной теоретической разработкой проблем символизма (статьи «О литературном развитии» (1891), «Кризис стиха» (1895), «Тайна в поэзии» (1896) и др.). При этом он опирался на опыт своих коллег: Мореаса («Манифест симво-

лизма»), Верлена («Поэтическое искусство»), Рембо («Озарения», сонет «Гласные»). С середины 1880 г. в квартире Малларме проводились литературные «вторники». В них участвовали А. де Ренье, П. Клодель, П. Валери, А. Жид и др. Малларме был безукоризненным авторитетом для молодых поэтов.

В своих философско-эстетических работах Малларме касается как общих проблем мироздания, так и конкретных вопросов поэтики, стиля, языка. Подобно другим символистам он придает искусству всеобъемлющее значение: оно призвано с помощью языка, стиля, ритма приоткрыть тайну бытия. Принципы поэзии нового типа, сформулированные в теоретических трудах Малларме, воплощены в его поэтических сборниках «Забывшие страницы» (1886), «Поэтические миниатюры в прозе» (1891), «Стихи и проза» (1893) и др.

Господствующей поэзии «чистого» лиризма, основанной на самовыражении автора, свободном излиянии его эмоций, впечатлений, нередко сиюминутных, Малларме противопоставляет стихи, в основе которых — рассудочное, философское начало. Задача поэта не «рисовать вещь», а постигнуть, порой интуитивно, глубинную суть явления, вознестись к небесным, метафизическим образам.

Для Малларме окружающий мир — некий Абсолют. Поэт уподобляет его беспредельному океану, у которого нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Абсолют — абстракция высшего порядка. Абсолют равновелик Красоте, способной гармонизировать материальный мир. Только поэзия может постичь Красоту. Предмет в поэзии не слепок внешнего мира. Поэт — это тот, кого посещает озарение, позволяющее прорваться к сокровенному значению вещей. Согласно Малларме, поэзия — это тайна. Само понятие «тайна» предстает у него в двух ее аспектах. С одной стороны, это открывшаяся поэту тайна вещного мира. С другой — тайна самого стихотворного произведения, его языка, ритма, словосочетаний, символов.

Язык поэзии: «суггестивное слово». Малларме — мученик слова. Он хотел, чтобы слово не только описывало внешнюю сторону явления, но и выражало его глубинную сущность. Он жаждал «суггестивного» слова, т. е. слова, максимально наполненного смыслом, поднятого до уровня символа, слова, поставленного в определенный смысловой и ритмический ряд и вызывавшего богатые ассоциации и сопоставления. Малларме предпочитал некоторую недосказанность, наличие «пустот», стимулирующих работу воображения и фантазии.

Поэтический язык, по Малларме, не тождествен обыденному. Последний выполняет лишь утилитарную функцию, служит средством общения. Язык поэзии — метафоричен. Слово — перерастает в образ, символ. «Суггестивное» слово рождает цепь ассоциаций. «Я говорю: цветок, — пишет Малларме. — И вот из глубины

забвения, куда звуки голоса отсылают силуэты всевозможных цветков, выплывает нечто иное, чем виденные мной раньше чашечки цветов — сама музыкальная идея цветка, сладостная, ее не найдешь ни в одном букете...»

«Лебедь»: шедевр Малларме. Пример чарующей «зашифрованности» и одновременно сильного эстетического впечатления — хрестоматийное стихотворение Малларме «Лебедь».

Могучий, девственный, в красе избивных линий
Безумием крыла ужель не разорвет
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полетов скованных прозрачно-синий лед.

И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки,
Он знает, что ему не взвиться, не запеть:
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
Когда придет зима в сиянье белой скуки.

Он шеей отряхнет смертельное бессилье,
Которым вольного теперь неволит даль,
Но не позор земли, что приморозил крылья.

Он скован белизной земного одеянья
И стынет в гордых снах ненужного изгнания
Окутанный в надменную печаль.

(Пер. М. Волошина)

Логически точное объяснение смысла, идеи стихотворения, как и в случае с «Пьяным кораблем» Рембо, вряд ли возможно. Поистине, цель поэзии — сама поэзия. Как же это стихотворение понимать? Лебедь — прекрасная птица, парящая над землей в красивом полете, — ассоциируется с высоким искусством. Ослепительно белый цвет может быть метафорой чистого, самоценного творческого начала. Оно — хрупкое, незащищенное, гибнет при соприкосновении со «льдом» — символом бездушия, холодности жизни. Искусство и смерть взаимосвязаны. Стихотворение построено на внутренних соотношениях: Красота — Жизнь, Искусство — Жизнь, Искусство — Смерть. В нем значима каждая деталь, слово, ритм, пауза. Но истолкование каждого из этих элементов не должно подменить общего впечатления, которое создается как описанной картиной, так и трагической атмосферой стихотворения в целом. Поэтому многие образцы символистской, «новой» поэзии трудны для перевода и могут быть адекватно восприняты лишь при чтении оригинала.

Поздний Малларме. «Зашифрованность» поэтического текста, сближение поэзии и прозы, их взаимопроникновение — приметы творчества Малларме последних лет. Такова его поэма «Бросок игральных костей никогда не упразднит случая» (1897). Это одно из наиболее туманных по смыслу сочинений Малларме, написан-

ное верлибром, не только без рифмы, ритма, но даже без знаков препинания (что предвосхищает поэтику сюрреализма). Герой поэмы — моряк, гибнущий вместе с кораблем в пучине океана. Удача или невезенье в жизни нередко зависят от броски игральных костей. Таков и Его Величество Случай, в котором проявляются закономерности хаоса.

После смерти Верлена (1896) Малларме на два года, до своей кончины (1898), занял трон «короля поэтов». По словам одного из современников, поэт воплощал «чистый источник эстетических удовольствий». Творчество Малларме фактически завершает этап поэтического символизма. В начале 1900-х годов творят в основном лишь его эпигоны. Молодой Г. Аполлинер, близкий сначала к символизму, в 1900-е годы увлекся поэтикой авангардистских школ. Символизм как художественная философия стал иссякать. Но поэтика символизма стала живым источником для творческих исканий писателей XX в. (Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, А. Камю, Ю. О'Нила, Дж. Джойса, Ф. Кафки и др.).

Стихи символистов — яркая страница истории не только французской, но и мировой поэзии. Они оказали влияние на поэтов других стран, в том числе на русских поэтов «серебряного века» (Брюсова, Бальмонта, Блока, Мандельштама, Волошина и др.). Вопрос влияния французского символизма на творчество русских писателей представляет значительный интерес.

Верлен, Рембо и Малларме притягательны не только как оригинальные художники — новаторы в своей поэтической практике. Не менее вдохновляют их страстные теоретические поиски новых путей в искусстве.

Литература

Художественные тексты

Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники / Ш. Бодлер ; предисл., сост. коммент. Г. К. Косикова. — М., 1993.

Бодлер. Рембо. Малларме. Стихотворения и проза. — М., 1998.

Малларме С. Переложил Марк Талов / С. Малларме. — М., 1990.

Малларме С. Сочинения в стихах и прозе / С. Малларме ; предисл. С. Зенкина. — М., 1995.

Рембо А. Произведения в стихах и в прозе / А. Рембо ; предисл. Л. Г. Андреева. — М., 1988.

Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / А. Рембо ; предисл. Н. Балашова. — М., 1982.

Критика. Учебные пособия

Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. — М., 2003.

История западноевропейской литературы : XIX век : Франция. Италия. Испания. Бельгия. — М., 2003.

Карре Ж. М. Жизнь и приключения Жана Артура Рембо / Ж. М. Карре. — СПб., 1994.

Мурашкинцева Е. Д. Верлен и Рембо / Е. Д. Мурашкинцева. — М., 2001.

Обломиевский Д. Д. Французский символизм / Д. Д. Обломиевский. — М., 1973.

Птифис П. Артур Рембо / П. Птифис. — М., 2000. — (ЖЗЛ).

Глава III. ЭМИЛЬ ЗОЛЯ: СТРАСТЬ К ИСТИНЕ

Ранний Золя: на подступах к эпопее. — Эстетика Золя: «заботиться только об истине. — «Ругон-Маккары»: судьба семьи в историческом контексте. — Завершение эпопеи: «Жерминаль», «Разгром» и другие романы. — «Три города»: новый творческий этап. — Поэтика Золя: «указать роману новый путь».

Произведение искусства — это уголок природы, увиденный через темперамент художника.

Э. Золя

Золя — романист, новеллист, теоретик искусства, критик, публицист, общественный деятель — ключевая фигура французской литературы рубежа веков. И не только французской. Влияние новаторского художественного опыта Золя, его эстетической программы проявилось в национальных литературах разных стран мира. Причиной того можно считать и мощный художественный талант Золя и то, что проблематика и поэтика его произведений с особой полнотой отвечали художественному вызову времени, потребностям исторической эпохи. Актуальной оказалась не только эстетика Золя, но и мужественная гражданская позиция писателя. Пример Золя, художника-новатора, гуманиста, исполнен живого значения и для литературы XX столетия.

Ранний Золя: на подступах к эпопее

Молодость писателя: от Экса до Парижа. Эмиль Золя (Émile Zola, 1840—1902) родился в семье блестящего инженера итальянца Франческо Золя. Детство Золя протекало в маленьком городе Экс (в Провансе), где отец прославился строительством мостов и гражданских сооружений. Золя лишился отца в семилетнем возрасте, и с тех пор не понаслышке узнал о нужде. К тому же он не отличался крепким здоровьем; в учебе не имел особенных успехов и долго ничем не выделялся. Но одно школьное сочинение Золя произвело настоящий фурор. Будущий писатель обнаружил силу творческой фантазии и чувство художественного слова. Однако рано проявившийся талант еще не гарантировал литературного успеха. Впереди были годы терний и неудач, которые Золя



Эмиль Золя

преодолел благодаря целеустремленности и трудолюбию и, в конце концов, завоевал признание.

После учебы в колледже Золя переезжает в Париж и становится студентом лицея, но так и не получает диплома бакалавра, срезавшись на выпускном экзамене. Появляются его первые публикации в газетах; Золя пишет «в стол» стихи и прозу. В эти годы он испытывает крайнюю нужду. Золя служит в конторе при парижских доках, работает упаковщиком книг в издательстве «Ашет», что дает ему возможность окупиться в парижскую литературную жизнь. Золя целеустремленно занимается самообразованием, много читает, ночами пишет. Наконец, в 1864 г. выходит его первая книга — «Сказки Нинон», затем первый роман «Исповедь Клода» (1865), отмеченный чертами романтизма. Оставив работу в издательстве, он целиком отдается литературной деятельности.

Одновременно Золя отзывается на новые натуралистические веяния в литературе. Его роман «Тереза Ракен» (1867) вызывает острейшие споры и нападки на писателя.

В центре романа — любовный треугольник: Тереза Ракен, ее муж, слабый мужчина Камилл, и любовник — художник Лоран, воплощение силы и страсти. Выйдя замуж за нелюбимого Камилла, Тереза чувствует себя несчастной в браке и, встретив Лорана, падает в его объятия. Физиологическое влечение оказывается неодолимым. Любовники убивают Камилла, чтобы наслаждаться чувственной страстью. Но преступление доводит их до состояния безумия, и они кончают жизнь самоубийством.

Отвечая тем, кто назвал эту книгу «гнилой литературой», Золя пишет предисловие ко второму изданию романа, где разъясняет свою эстетическую позицию. В этом произведении Золя хотел показать, какую роль играет физиологический фактор в человеческих взаимоотношениях. Такой подход был связан с новейшими открытиями в области медицины, которые составили важную сторону натуралистической системы.

Золя писал, что в своем романе он хотел «изучить не характеры, а темпераменты». И далее: «Я остановился на индивидуумах, которые всецело подвластны своим нервам и голосу крови, лишены способности свободно проявлять свою волю и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти. Тереза и Лоран — животные в облике человека, вот и все». Речь шла, таким образом, об акцентировании биологического начала в человеке. Тот же мотив в смягченном виде присутствует и в романе «Мадлена Фера» (1868).

К концу 1860-х годов Золя — заметная фигура в литературе. Писательские «четверги» в его квартире, где собирались маститые

литераторы, становятся для Золя постоянной творческой «подпиткой».

Ранние произведения явились своеобразной подготовкой к реализации смелого творческого замысла, который сложился у Золя в конце 1860-х годов. Вслед за Бальзаком, в котором он видел «отца» современного искусства, Золя намеревался написать эпопею, самостоятельные части которой были бы связаны общей идеей и сквозными персонажами. В период с 1871 по 1893 г. была создана 20-томная серия романов «Ругон-Маккары». Параллельно с написанием романов Золя выступал как критик, теоретик натурализма, формулируя те эстетические принципы, на которых базировалась его литературная практика. При этом он далеко не всегда жестко следовал теории: художественная программа Золя корректировалась его писательским опытом.

Эстетика Золя: «заботиться только об истине»

На рубеже веков, когда происходило становление новых школ и течений, многие писатели выступали одновременно как критики. Золя был выдающимся критиком и теоретиком натурализма. Он вкладывал в этот термин широкий смысл и видел в новом направлении возможность дальнейшего обогащения словесного искусства. Лозунг Золя — «Заботиться только об истине!»

Свою теоретическую программу писатель изложил в серии работ 1870—1880-х годов, которая открывалась сборником «Экспериментальный роман» (1880). За ним последовали сборники «Натурализм в театре» (1881), «Наши драматурги» (1881), «Романисты-натуралисты» (1881), «Литературные документы» (1881), «Компания» (1881), «Новый поход» (1882). Первые же критические выступления Золя подверглись нападкам со стороны его литературных оппонентов. Среди тех, кто поддерживал писателя, был И. С. Тургенев. Он познакомил Золя с редактором журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичем; в этом журнале начиная с 1875 г. Золя печатает свои статьи; обратим внимание на то, что они появлялись в России раньше, чем во Франции.

В. В. Стасов в письме к Тургеневу говорил, что Золя — «самый лучший художественный критик последнего времени». Формулируя принципы нового направления в искусстве, Золя отдавал должное своим великим предшественникам: Стендалю, Бальзаку и Флоберу. Писатель восхищался панорамой французского общества в эпопее Бальзака, критической и аналитической оценкой представителей разных классов и сословий. Он называл «Человеческую комедию» «произведением самым революционным», подобным башне Вавилонской. По словам Золя, во Франции нет ни одного писателя, в жилах которого не текла бы хотя бы «капля бальзаковской крови». Вместе с тем он порицал Стен-

даля и особенно Бальзака за романтические преувеличения, за прямое выражение политических пристрастий и моральных оценок, равно как и за стремление к обобщениям, хотя все это встречается и на страницах его романов. Золя хотел утвердить новый этап в художественном творчестве в соответствии с теоретическими установками.

Литература и современная эпоха: «научность и эксперимент».

Прежде всего Золя считал, что литература призвана отражать современную эпоху — эпоху выдающихся открытий в естествознании и медицине. Для этого необходимо поставить ее на научную основу, максимально сблизить характер деятельности писателя и ученого. Золя несколько прямолинейно уподоблял романиста, творящего за письменным столом, исследователю в лаборатории. И тот и другой, по его мнению, ставят эксперименты. Писатель помещает индивида, наделенного определенным темпераментом, физиологическими особенностями, в различные обстоятельства, в конкретную «среду» — и моделирует его реакцию и поведение.

При этом Золя исходит из того, что человек — пассивный продукт социума и подчинен своей биологической природе. Золя разделяет теорию наследственности, получившую распространение благодаря трудам итальянского психиатра Ч. Ламброзо и «Тракта-ту по естественной наследственности» П. Люка. В литературе главным принципом для него становится объективность. Золя писал, что не желает, подобно Бальзаку, решать, «каким должен быть строй человеческой жизни, а также быть политиком, философом, моралистом». «Я удовольствуюсь ролью ученого», — настаивал он. Конечно, отождествление литературной и научной методологии представляло упрощенный подход к творчеству.

Ученый исследует качества азота, но не выражает к ним симпатий или антипатий. Аналогичным образом писателю не следует проявлять чувств по отношению к воссоздаваемому им материалу, утверждал Золя. Но объективность в литературе может быть только относительной, поскольку в отличие от ученого, который имеет дело с явлениями неживой природы, художник изображает людей, к которым не может не испытывать определенное отношение. Некоторые жесткие положения натуралистической доктрины опровергались писательским опытом самого Золя. Он понимал глубокую, многостороннюю связь индивида и среды, равно как и сложную природу самого индивида. Писатель призывал «овладеть механизмом явлений человеческой жизни, добраться до малейших колесиков интеллекта и чувств человека, которые физиология объяснит впоследствии, показать, как влияют на него наследственность и окружающая обстановка, затем нарисовать человека, живущего в социальной среде, которую он сам создал, которую повседневно изменяет, в свою очередь, подвергаясь в

ней непрерывным изменениям». Он видел задачу «экспериментального романа» в том, чтобы ответить на вопрос: почему происходит то или иное явление?

Принципы отражения действительности. Важнейшим для Золя был процесс эстетического отражения действительности. Он отклонял нелепые упреки в «фотографии» и «фатализме». Золя ратовал за творческое воссоздание «куска жизни» силой писательского воображения и темперамента.

Однако тезис Золя об аполитичности искусства оказался уязвимым. В действительности все его творчество было проникнуто активным неприятием Второй империи, «людей режима», императора Наполеона III. Вся деятельность Золя, романиста и критика, и особенно его участие в деле Дрейфуса, была свидетельством высокой гражданской миссии, которую он на себя принял.

В самой концепции «научного романа» Золя коренились глубоко привлекательные стороны. Он отклонял «водянистость» и «красивость» романтизма, равно как уход от острых проблем. Придавая огромное значение писательской фантазии и воображению, Золя стремился положить в основу искусства верность фактам действительности. Созданию каждого романа серии «Ругон-Маккары» предшествовала длительная работа по сбору материалов и документов.

Стиль произведений Золя был многокрасочным. В интерпретации отдельных образов и ситуаций писатель оставался в рамках натуралистической доктрины, в других случаях — решительно выходил за ее пределы. Называя себя «натуралистом», он не был таковым в узком, ортодоксальном смысле этого понятия. И в теории, и в практике Золя явил пример обогащения искусства жизненной правдой.

«Ругон-Маккары»: судьба семьи в историческом контексте

Замысел. Работу над серией романов Золя начал примерно за три года до падения Второй империи. Первый роман, «Карьера Ругонов», вышел в 1871 г., когда рухнул режим Наполеона III. В связи с этим его замысел приобрел четкие хронологические рамки: с 1851 по 1871 г. Роман «Карьера Ругонов» стал своеобразным прологом эпопеи. За ним последовали романы: «Добыча (1871)», «Чрево Парижа» (1873), «Завоевание Плассана» (1874), «Проступок аббата Муре» (1875), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876), «Западня» (1877), «Страница любви» (1878), «Нана» (1880), «Накипь» (1882), «Дамское счастье» (1883), «Радость жизни» (1884), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887), «Мечта» (1888), «Человек-зверь» (1890), «Деньги» (1891), «Разгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893).

Свою эпопею Золя охарактеризовал как «биологическую и общественную историю одной семьи в годы Второй империи». В произведении выведены представители самых разных социальных групп: от министров, крупных финансистов до крестьян, ремесленников, рабочих, женщин легкого поведения. Все персонажи включены в исторический контекст Франции эпохи Второй империи (1851 — 1870). Первоначально, по мысли Золя, его фреска должна была иллюстрировать действие закона наследственности: одна ветвь семьи, Ругоны, «здоровая», ее представители возвышаются; другая, Маккары, «больная», ее представители деградируют. Однако по мере реализации замысла Золя отходил от этой узкой задачи, поднимая глубокую психологическую и общественно-политическую проблематику.

«Карьера Ругонов»: рождение династии. Этот роман — пролог эпопеи. Открытая тенденциозность сделала его, по выражению Золя, «политическим памфлетом». Мопассан назвал «Карьеру Ругонов» «мощным произведением, в котором заложены семена всех других романов Золя».

Действие романа разворачивается в небольшом провинциальном городке Плассане, который является своеобразной моделью французского общества, пропитанного духом собственности и бездушного мещанства. Время действия — 1851 год. В центре — события государственного переворота, осуществленного Луи Бонапартом и поддержанного местными лавочниками и буржуа.

В ретроспективе Золя излагает историю рода Ругон-Маккаров. Аделаида Фук, дочь богатого огородника, женщина со странностями, о которой говорят, что она «не в своем уме», выходит замуж за простого крестьянина Ругона. Их сын Пьер Ругон положил начало ветви Ругонов. После скорострительной смерти мужа Аделаида сходится с Маккаром, контрабандистом и пьяницей. У них рождается сын Антуан Маккар, положивший начало ветви Маккаров. Эта ветвь отмечена чертами «плохой наследственности».

Ловкий Пьер Ругон во время переворота примыкает к «партии власти», с помощью интриг наживает состояние. Ленивый и бездушный Антуан способен лишь на пустопорожнюю болтовню. В нравственном плане, однако, сводные братья стоят друг друга. О Пьере сообщается, что в нем жила «черствость и завистливая злоба мужицкого сына, из которого богатство и нервозность матери сделали буржуа». В Антуане пороки отца проявились с особой очевидностью и вылились в «трусливую и лицемерную скрытность». Окружающие называют его мерзавцем.

Симпатии и антипатии Золя в романе прослеживаются довольно четко. И режим Наполеона III, подавившего оппозицию «железной рукой», и «люди режима», аплодировавшие «порядку», вызывают у него отвращение. Писатель сочувствует восставшим и потерпевшим поражение республиканцам.

Среди этих романов выделяется несколько принципиально значимых, ключевых. За «Карьерой Ругонов» следует роман «Добыча». Название, вынесенное в заголовок, — это охотничий термин, который буквально означает: внутренности убитого животного, предназначенные на съедение собакам.

В центре романа — судьба сына Пьера Ругона Аристида (по прозвищу Саккар). «Восхождение» героя начинается с того, что за приличное вознаграждение он соглашается жениться на богатой наследнице Рене Бери, чтобы прикрыть «позор» — беременность героини. Полученные деньги позволяют Аристиду погрузиться в омут спекулятивных махинаций.

Мопассан так отозвался об этом романе: «Первый орудийный выстрел, за которым последовал страшный взрыв, вызванный романом “Западня”».

«Чрево Парижа»: роман-натюрморт. Третий роман серии поразили читателей художественной нетрадиционностью, яркими описаниями главного парижского рынка. Как собор Парижской Богоматери у Гюго, рынок у Золя — ключевой образ романа, живой организм. Это символ мещанства, бездуховной плоти, культа пищеварения. На рынке плетутся интриги, рождаются сплетни, кипит свара. Там «всему есть сбыт и все продается». Рынок позволяет «набивать брюхо, пухнущее на солнце», у него своя жизнь, сытая и крикливая.

В центре произведения — семья колбасника Кеню, одного из поставщиков рынка. Его жена, Лиза Кеню, дочь Маккаров, пышная красавица, по-своему добрая женщина, но мещанка до мозга костей, безразличная ко всему, что не касается ее семьи. При этом она враждебно относится к тому, что хоть как-то угрожает ее сытому, бессобытийному существованию. Этот покой нарушает брат мужа, Флоран, участник баррикадных боев, бежавший с каторги и прибывший в Париж. В юности Флоран опекал младшего брата, помог ему выбиться в люди, стать поваром. Кеню считал Флорана погибшим. Появление брата встревожило опасливого Кеню, но он приглашает Флорана жить и столоваться у него, а позднее подыскивает ему работу на рынке. Здесь Флоран завязывает дружбу с Клодом Лантье (будущим главным героем романа «Творчество») и пыгается увлечь его своими республиканскими идеями. В итоге Флоран вызывает к себе пристальное внимание, за ним следит полиция, на него пишут доносы. В конце концов следует арест, суд и ссылка, откуда Флорану уже не выбраться. В семье Кеню восстанавливается покой. В финале романа, оглядывая рынок, этот триумф чревоугодия, художник Клод Лантье восклицает: «Какие, однако, негодяи все эти порядочные люди!»

Роман «Его превосходительство Эжен Ругон» отличается резкими сатирическими выпадами в адрес властей. Его главный герой — Эжен, другой сын Пьера Ругона, стремительно продвигается по служебной лестнице и доходит до министерского кресла. За это он щедро расплачивается, насыщая «жадные рты» людей, его «сотво-

ривших», прикрывая «глупости и мошеннические проделки» клики, «стоящей» за его спиной. Эжену Ругону знаком лишь один метод — метод железного кулака. Он испытывает наслаждение от сознания того, что «внушает ужас и душит целый народ».

«Западня»: роман о народе. Этот роман, ставший литературной сенсацией, освещал во многом новый материал — трагедию рабочей семьи.

В письме редактору одной из парижских газет Золя говорил: «Смотрите, как люди живут и вот, как они умирают». В ответ на удивленные вопросы тех, почему он, «писатель-демократ», «до некоторой степени социалист», обратился к подобной теме, Золя отвечал: «Я обнажил язвы, разъедающие высшие классы, и уж конечно, не стану скрывать язвы на теле народа». Это отвечало главному принципу его эстетики — ничего не приукрашивать, даже если речь идет о тех, кому он симпатизирует.

В центре романа — судьба простой женщины Жервезы, дочери Антуана Маккара, лентяя, болтуна, проходимца, «законсервированного в спирту». Золя неслучайно называл свой роман драмой. Он акцентировал горькую долю своей героини, которая стала жертвой обстоятельств и среды.

Любовник Жервезы, Лантье, бросил ее с детьми, фактически ограбил, прихватив все, включая ломбардные квитанции. Оставшись одна, Жервеза, страдающая от рождения хромотой, вынуждена работать в прачечной, посреди пара и грязи, в атмосфере злобы и жестокости. Эта среда держит ее, как капкан. Между тем желания Жервезы скромны: «жить среди честных людей», «жить так, чтобы ее больше не били», «иметь работу», «постоянный кусок хлеба», «свою комнатку, стол, кровать, два стула не больше». После долгих колебаний Жервеза выходит замуж за кровельщика Купо, надеясь, что в ее судьбе произойдет поворот в лучшую сторону.

«Жервеза — самый привлекательный, самый нежный образ из всех, какие я создал», — справедливо отмечал романист. Она — воплощенное самопожертвование.

Через три дня после родов Жервеза уже «ворочает утюгом, обливаясь потом в прачечной». Когда Купо падает с крыши, она, не колеблясь, отдает на его лечение деньги, скопленные на аренду прачечной. Вследствие несчастного случая Купо лишается возможности трудиться и вместе с приятелями не покидает кабака под названием «Западня». Алкоголизм поработает его и ведет к деградации. Этот порок, как проявление дурной наследственности, губит и Жервезу, приводит к разрушению ее семьи и жалкой смерти героини.

Трагичен контраст между Жервезой в начале и в конце романа: доброй и светлой натурой в начале романа и опустившейся женщиной, которую в финале «земля не принимала».

Новаторство романа — в эстетическом освоении нового материала, которого прежде редко касалась литература, — это трудовая деятельность человека. В связи с этим в романе появляются новые персонажи: «герой в фуражке и героиня в полотняном чепце», ремесленники, работающие дома, прачки, гладильщицы, строительные рабочие, кузнецы, кровельщики. Запечатлены не только технологические подробности их работы, но и социальная психология персонажей, их отношение к своему труду. Пройдет несколько лет — и эта тема получит глубокое, новаторское воплощение в «Жерминале».

«Нана»: роман о «богине панели». «Нана» (1880) — один из самых известных романов писателя — связан с «Западной». Здесь Золя обратился к теме проституции, относившейся к числу запретных тем в литературе. Золя поднял это явление до емкого социального обобщения, установил психологическое сходство между миром продажной любви и жизнью «столпов общества».

Главная героиня романа, Анна Купо по прозвищу Нана, — дочь спившейся прачки Жервезы и кровельщика Купо. О ее детстве упоминалось в «Западне». Свою первую школу Нана проходит в женской цветочной мастерской, где знакомится с бытом товаров, слушает их рассказы о любовных приключениях. С 14 лет она становится содержанкой. Лишенная артистического таланта, малообразованная, примитивная, она привлекает внимание мужчин великолепными сексуальными формами. Нана дебютирует в роли Венеры в пошловатой оперетке и оказывается в центре внимания великосветского Парижа.

Хотя Золя и напоминает о врожденной испорченности Нана, но дает понять, что ее во многом развратило общество. Общество поощряет подобную «работу» и тем самым развивает в Нана склонность к праздности. Золя выделяет два фактора, влияющие на формирование личности: «результат наследственности» и «роковое влияние современной среды».

В черновых заметках к роману встречается несколько выразительных записей по поводу выбранной темы. Вот одна из них: «Свора, преследующая суку, которая охвачена похотью и издевается над бегущими за ней псами».

Люди высшего общества конкурируют, бросая к ногам Нана не только деньги, но и честь, и доброе имя. Животная страсть как будто лишает ее поклонников разума. Скупец Фукармон подписывает все ее векселя, финансист Штейнер не считает денег, домогаясь ее любви, Вандевр спускает ради Нана остатки состояния. Филипп Югон тратит на нее свое скромное жалование; Ла Фалуаз, получив наследство, растрчивает его на героиню. Среди поклонников Нана, возможно, самая колоритная фигура — граф Мюффа. Аристократ, католик, приверженный кастовым предрассудкам, соединенным с пуританскими представлениями в интимных вопросах (за что подвергается насмешкам в великосветской среде), Мюффа, будучи уже в солидном возрасте, тоже теряет голову. Он безумно ревнует Нана, тратит на нее огромные средства, вводит ее в

свой дом, посвящает в семейные дела. Деньги и богатства, текущие ей в руки, Нана бездумно тратит или просто теряет. Золя уподобляет Нана «золотой мухе», сеющей заразу и разрушение. В финале Нана, «владычица мужского племени, поверженного к ее ногам», заразившись черной оспой, умирает в дорогой гостинице. Ее некогда обольстительное тело теперь представляет собой «что-то серое, бесформенное, длинное», а на месте лица — «мертвенно-бледное пятно». Под окнами гостиницы, где умирает героиня, гудит толпа патриотов, раздаются крики: «На Берлин! На Берлин!» Пройдет немного времени и эпоха Второй империи закончится позорной капитуляцией под Седаном. Смерть Нана символизирует крах Второй империи.

Завершение эпопеи: «Жерминаль», «Разгром» и другие романы

«Шахтерский» роман. «Жерминаль» не только один из ключевых романов эпопеи, он имеет мировое значение. Концепцию книги Золя сформировал в процессе основательной подготовительной работы: «Роман этот — о восстании наемных рабочих. Общество получило толчок, от которого оно трещит, — словом, борьба труда и капитала. В этом все значение книги, она предсказывает, по моему замыслу, будущее, выдвигает вопрос, который станет наиболее важным в XX веке». И в этом Золя был прав: социальные конфликты, выливающиеся порой в революции и войны, вместе с научно-техническим прогрессом привели в минувшем столетии к глубочайшим общественным преобразованиям.

Действие романа происходит в шахтерском поселке близ городка Воре на севере Франции. Сюда приходит механик Этьен Лантье, устраивается на работу в шахту и поселяется в семье старого забойщика Маэ. Созданный романистом групповой портрет семьи Маэ — художественно убедительное социальное и психологическое обобщение. Шахтеры не могут вырваться из тисков нужды. 16-летняя Катрин работает в шахте откатчицей, ее брат Захария добывает уголь, лежа в узком душном стволе. Жена Маэ и его младшие дети вынуждены идти за подаванием в усадьбу помещиков Грегуаров, хозяев шахты. Иногда хозяева бросают шахтерам жалкие подачки, одновременно безжалостно штрафуют их за «несоблюдение техники безопасности». Чтобы смягчить лавочника Мегра, требующего вернуть долг, Маэ обещает послать к нему Катрин. Нравы рабочих просты, подчас грубы: Маэ ласкает жену на глазах у детей, а артельщик Шаваль, подаривший Катрин ленту, овладевает ею за сараем. Это вызывает ревность Лантье, равнодушного к девушке. Среди немногих радостей в семье Маэ — возможность прилюдно искупаться в бочке с теплой водой и облачиться в чистое белье.

Широкая экспозиция, воссоздающая труд и быт шахтеров, содержит объяснение последующих событий — прямого конфликта рабочих и хозяев. Живя и работая вместе с шахтерами, Этьен начинает размышлять над социальной несправедливостью: те, кто трудится, бедствуют, а па-

разитирующие рантые жируют. Этьен узнает от анархиста Суварина о Плюшаре, одном из вождей народного движения, стороннике реформистских методов. Постепенно Лантье приходит к убеждению в необходимости открытого выступления против хозяев. Но его идеи не находят отклика в семье Маэ.

Между тем во время одной из аварий младший сын Маэ Жанлен сломал обе ноги. Когда очередной заработок шахтеров из-за вычетов оказывается совсем ничтожным, а работа в шахте становится еще более опасной, шахтерам ясно: единственный выход — забастовка. Шахтеры не выходят на работу. Их требования минимальны — всего пять дополнительных су за вагонетку. Но и в этом им отказывают, и одновременно угрожают силой уволить тех, кого подозревают в подстрекательстве.

Во главе недовольных встает Этьен. Хозяева призывают на помощь полицию. Забастовка, однако, охватывает все новые шахты. Происходит прямое столкновение шахтеров и солдат. Убиты Маэ, озлобившаяся старуха Горелая, маленькие воры Лидия и Бебер, веселая и распутная горничка Мукетта. Гибнет старый шахтер по прозвищу Бессмертный.

Рабочие разобщены, действуют стихийно. Забастовка подавлена. Но Золя дает понять: борьба не проиграна: «...это был только первый толчок прогнившему обществу... потом последуют новые, все новые толчки, пока старое расшатанное здание не рухнет и не провалится в бездну, как шахта Воре».

Этьен винит себя в гибели близких людей. Он хочет уйти из поселка, и все же утром, повинувшись чувству любви, спускается в шахту, зная, что там Катрин. В этот день происходит обвал, в шахту врывается поток воды. Среди тех, кто остались на дне шахты — Шаваль, Катрин и Этьен. После очередной стычки с Шавалем Этьен убивает своего давнего удачливого соперника. Ему и Катрин удается выдолбить убежище в стене, где они пробыли трое суток. Там и происходит первое и единственное сближение героя с Катрин. Когда спасатели поднимают их на поверхность, Катрин мертва.

Простившись с вдовой Маэ, потерявшей мужа и дочь, Этьен уходит из поселка. Он видит, как в шахтах, еще недавно бедствовавших, возобновляется работа.

И все же роман завершается мажорной нотой. В финале объясняется смысл его названия: «Жерминаль» — это один из весенних месяцев по календарю, принятому во время Великой французской революции.

Романист дает понять: в жизни, как и в природе, неизбежны ростки нового. «И снова, снова, все яснее и отчетливее, словно приближаясь к верху, раздавались удары рабочей кирки... Там росли люди, грозная рать, медленно всходившая на бороздах нивы, созревая для жатвы будущего века».

«Творчество»: роман о художниках. В эпопее «Ругон-Маккары» Золя художественно осваивал разные пласты жизни, сферы профессиональной деятельности человека. Не мог он пройти и мимо

того, что было ему особенно близко, — мира художников, живописцев. Золя исследовал психологию творческой личности, соотношение искусства и реальной жизни.

Свой новый роман Золя так и назвал — «Творчество». В основу книги положены факты и события конца 1860-х годов, когда Золя, молодой журналист, стал на защиту художников-импрессионистов, со многими из которых его связывала личная дружба. Эти художники-новаторы выступали против традиций «бескрылого» академизма, против ремесленничества в искусстве, за что подвергались резким нападкам консервативно настроенной критики.

Атмосфера дискуссий и исканий тех лет отразилась в романе, некоторые его герои имели реальных прототипов.

В центре романа — художник Клод Лантье, блестяще одаренный, жаждущий обновить искусство. Классическое художественное образование его не удовлетворяет: он хочет живописать реальную жизнь, Париж, городские пейзажи, простых людей. Рядом с ним его друг, писатель Пьер Сандоз и группа молодых живописцев и скульпторов, желающих видеть Клода главой новой «школы пленэра». Все они ведут богемный образ жизни. На их фоне Клод выделяется талантом и целеустремленностью.

Творческие искания Клода связаны с его взаимоотношениями с молодой красавицей Кристиной, его возлюбленной, а позднее женой и натурщицей. Клод создает картину, которую потом выставляет в Салоне Отверженных, где демонстрируются работы, слишком смелые для официального Салона. Но импрессионистическое полотно Клода вызывает насмешки пошлой буржуазной публики. Затем Клод продолжает работу над картиной, но Салон снова отвергает ее. Стремясь к совершенству, художник чувствует, что творческий процесс превращается для него в пытку.

Клод и Кристина, у которых уже растет сын Жак, узаконивают свои отношения. Однако супружеская жизнь дает трещину. Кристина по-прежнему позирует Клоду, но он настолько поглощен работой, что перестает воспринимать ее как женщину. Все его эмоции и чувства принадлежат не Кристине, а той другой, что рождается под его кистью. Умирает его 12-летний сын Жак.

Клод пишет «Мертвого ребенка», и картина, наконец, выставляется в Салоне, но помещенная в неудачном месте производит жалкое впечатление. Приятели Клода более или менее удачно устроились в жизни. Клода же с его бескомпромиссной жаждой совершенства считают едва ли не сумасшедшим.

И Клод действительно близок к безумию, им владеет мысль о самоубийстве. Во время очередного сеанса ревность Кристины к женщине, изображенной на холсте, и ее страстный порыв становятся последней каплей: очнувшись от угара любви, художник кончает с собой возле неудавшейся картины, чувствуя, что живой женщине не под силу отвлечь его от зова фантазмагорической Обнаженной.

По дороге на кладбище Пьер Сандоз вспоминает о Клоде как о мужественном человеке. Сандоз озвучивает идеи Золя о здоровом искусстве: «Понадобится одно, может быть, два поколения, пока не научатся писать картины и книги, опираясь на логику, так, чтобы из них вставала высокая и неприкрашенная правда действительности... Только сама жизнь, только природа может быть настоящей основой творчества...» Показателен финальный эпизод романа. Художники, только что похоронившие товарища, признавшие собственную беспомощность в искусстве, торопятся домой, чтобы работать.

Роман, несущий приметы времени, ставит вечные проблемы искусства. Золя великолепно иллюстрирует понятие «муки творчества».

«Разгром»: роман о войне. В этом романе Золя пишет о бесславном финале Второй империи. Романист охарактеризовал выбранную тему: «Это не только война, это — крушение династии, это — крах целой эпохи». Золя постепенно подводил читателя к такому выводу в произведениях, предшествовавших «Разгрому».

Исследуя в «Разгроме» седанскую катастрофу, Золя выступает и как художник-баталист, психолог, и как военный историк. В центре романа — массовый герой — Шалонская армия, движущаяся к Седану навстречу гибели. Ее маршрут и операции показаны с документальной точностью. В действиях военных царят неразбериха, трусость и прямое предательство. Уже колониальные войны в Африке, о которых писал Мопассан в романе «Милый друг», обнажили пороки французской армии.

В изображении войны Золя уходит от ложной героики, ура-патриотизма, романтических клише. Он стремился показать, что в разгроме повинны «верхи», «система».

Главный антигерой — император Наполеон III, претендовавший на роль наследника своего великого дяди. В романе он — фигура жалкая и обреченная. Страдающий дизентерией, с желтым лицом землистого цвета, производящим тягостное впечатление на окружающих, он движется во главе колонн в сопровождении клики приближенных, «паркетных» генералов, адъютантов, многочисленной obsługi. Вместе с ним бездарные военачальники, карьеристы, в минуту опасности заботящиеся лишь о собственной шкуре. Именно они затягивают Шалонскую армию в «мешок», который готовят для нее пруссаки. Под дулами вражеских орудий окруженная армия сдается на милость победителя. Император, подписывающий акт о капитуляции, являет жалкое зрелище. Преступно захвативший власть Наполеон III с позором покидает историческую сцену.

«Разгром» — роман многоплановый. В нем показаны частный быт, батальные сцены, панорама общества, отношение разных лиц и социальных групп к войне. Золя выводит и предателей, и шкурников, и подлинных героев. Среди отрицательных персона-

жей фабрикант Делагерш — трус и предатель, готовый идти на выгодную сделку с врагами Франции; старый крестьянин Фушар, наживающийся на бедствиях своих соотечественников.

Но война, ставшая для французов национальным унижением, рождает также подлинных смельчаков, патриотов. Героически погибает в бою лейтенант Роша, пытающийся спасти знамя полка от пруссаков; Вейс, скромный бухгалтер, защищавший свой дом в Базейле и расстрелянный баварцами на глазах у его жены; артиллерист Оноре встречает смерть на лафете своего орудия.

Окруженный войсками неприятеля, отрезанный от остальной Франции, под грохот бомб, страдающий от голода, Париж сопротивлялся, огрызаясь из пушек, «отлитых по подписке», пока Жюль Фавр не подписал акт о капитуляции. Это было неожиданностью для «остолбеневших от правды» парижан, готовых продолжать борьбу.

Заключительные страницы романа посвящены Парижской Коммуне. Золя осуждал кровавый террор Тьера, но и не одобрял мероприятий Коммуны. В дни ее разгрома происходит случайная встреча двух главных героев романа. Один из них, Жан Маккар, капрал, человек скромный и смелый. Другой — интеллигент Морис, через призму восприятия которого показаны многие события в романе. Человек мятущийся, он попадает на баррикады коммунаров случайно и нелепо погибает от штыка своего названного брата Жана Маккара. Жан видит в царящем вокруг хаосе «бесконечный мрак, небытие, словно весь охваченный огнем Париж». Но заканчивается роман нотой надежды: Жан, потерявший Мориса, расставшийся с любимой женщиной, собирается «заново построить всю Францию», восстановить ее из обломков.

Серию «Ругон-Маккары» завершил, однако, не «Разгром», а роман «Доктор Паскаль» (1893), произведение иной, лирической, тональности, в котором угадываются автобиографические мотивы, отзвуки поздней любви уже немолодого Золя к Жанне Розеро.

«Три города»: новый творческий этап

В 1890-е годы Золя создает цикл «Три города», в который включает романы «Лурд» (1894), «Рим» (1896), «Париж» (1898). Части этой трилогии, как и романы эпопеи «Ругон-Маккары», внутренне связаны между собой.

Первый роман вырос из наблюдений за жизнью Лурда, известного своими целебными источниками, что привлекало в город больных людей, надеявшихся на реальное выздоровление или на чудо. Здесь практиковали и серьезные врачи, и разного рода шарлатаны, и дельцы-«целители», облаченные в рясы. Увиденное в

Лурде представлялось Золя крайне актуальным: там сталкивались наука и суеверие, знание и мистика.

Протагонист, священник Пьер Фроман, отправляется в Лурд, сопровождая Марию де Герсен, подругу детства. Мари действительно выздоравливает, но это не «чудо», а результат правильного лечения. Лурд же, «город чудес», превращается «святыми отцами» в коммерческое предприятие по выжиманию средств у отчаявшихся людей. Увиденные в Лурде лицемерие и алчность церковников подрывают религиозные убеждения Фромана. Он видит спасение в новой религии, жизнеутверждающей, дающей надежду здесь на земле, а не в горнем мире. Но каким должно быть новое верование, Пьер не может себе представить. Ему трудно сформулировать новые догмы, но он точно знает одно: он будет заниматься делами милосердия, опекать веру других, ибо не в силах лишиться страждущих надежды.

Тема второй книги «Рим» — поездка Пьера Фромана в «вечный город». Среди римского духовенства Фроман видит и людей честных, и интриганов, и карьеристов, обычно близких к папскому престолу. Во время аудиенции у верховного первосвященника Фроман убеждается, что приверженный к догматическому католицизму папа не одобряет его новаций. В финале романа — герой на распутье. Он утратил веру, но он не видит другой силы, которая помогла бы восторжествовать на земле справедливости.

В заключительном романе трилогии «Париж» герой возвращается в столицу Франции. Под влиянием анархических идей брата Гильома и любви к чистой и искренней Марии, он снимает сутану и находит себя в семейной жизни.

«Париж» — единственный роман Золя, в котором он описывает современные события. В романе — множество действующих лиц: финансовые тузы, политики-аферисты, состоятельные буржуа, сторонники популярных политических и философских учений Прудона, Фурье, анархизма Конта, утопического и реформистского социализма. В итоге Пьер Фроман приходит к убеждению, что христианство мешает человечеству обрести справедливость, и считает итогом исканий человечества научную религию. Опираясь на научно-технический прогресс, непрестанно трудясь и удовлетворяя свои желания, люди постепенно приблизятся к счастью, к земному раю. В этих мечтах героя выражена точка зрения автора.

Дело Дрейфуса: «Я обвиняю». Последнее десятилетие жизни Золя было ознаменовано драматическими событиями. Художник, который уклонялся от политики, совершил мужественный гражданский поступок.

В 1894 г. французский военный суд обвинил еврея, капитана генштаба Дрейфуса в том, что он якобы шпионил в пользу Гер-

мании. Дрейфус был приговорен к пожизненной каторге. К Золя, который пользовался высоким нравственным авторитетом, обратились его друзья-юристы и ознакомили его с документами, относившимися к делу Дрейфуса. Изучив эти материалы, Золя пришел к твердому убеждению, что процесс был сфабрикован в угоду реакционным кругам, что оклеветан невинный человек. На самом деле предателем оказался Эстергази, аристократ, которого оправдал суд, похожий на фарс. И Золя не стал молчать. Речь шла не о судьбе романа, книги, теоретического тезиса, а об участи человека. 13 января 1898 г. в газете «Орор» появилось знаменитое открытое письмо Золя президенту Феликсу Форю. Фраза, вынесенная в заголовок письма: «Я обвиняю!» — стала с той поры крылатой. В этом письме Золя указывает президенту на «зловредную шайку подлинных преступников», высших военных чинов, занимавшихся фальсификацией.

Выступление Золя было подобно разорвавшейся бомбе. Оно вызвало огромный общественный резонанс и раскололо Францию на два лагеря: антидрейфусаров и дрейфусаров. К первому принадлежали реакционно настроенные военные, антисемиты, ура-патриоты. Ко второму — демократы, либералы, честные граждане, знаменем которых стал Золя. Его поддержали лучшие писатели Франции (А. Франс, Р. Роллан).

С этого момента жизнь знаменитого писателя, внешне размеренная и благополучная, круто переменялась. Золя стал объектом яростных нападок; реакционные военные привлекли его к суду по обвинению в оскорблении высшей власти. Его приговорили к штрафу и году тюрьмы. Кассационный суд отменил приговор, однако военный трибунал подтвердил прежнее решение. По настоянию друзей Золя, едва успев собрать вещи в дорожный чемоданчик, срочно уехал в Англию. На родине его лишили ордена Почетного легиона. В начале 1899 г. кассационный суд принял решение о пересмотре дела Золя. Писатель получил возможность вернуться на родину. Наконец, президент вынес вердикт о помиловании Дрейфуса, но борьба за его реабилитацию продолжалась. Дело Дрейфуса получило отзвук в литературе: в романах А. Франса «Современная история» и «Остров пингвинов».

Выступление Золя вызвало международный резонанс. Его поддержали крупнейшие писатели мира. Показательна реакция А.П.Чехова, писателя, далекого от политики. Он поссорился с Сувориным, редактором «Нового времени», из-за того, что тот был солидарен с противниками Золя. По словам Чехова, от выступления Золя «словно свежим ветром повеяло», оно показало многим, что «есть на свете справедливость». Золя «засиял перед французами в своем настоящем блеске».

Поздние романы: в мире утопии. Участие в деле Дрейфуса отразилось в художественных исканиях Золя. На переломе столетий

он, как и многие его современники, задумывался о том, что принесет XX век.

В это время Золя активно интересуется социалистическими идеями, которые стали популярны во Франции благодаря деятельности Ж. Жореса, П. Лафарга, Ж. Гедда и др. Писателя привлекает социализм в его реформистско-эволюционном варианте — как исключающая насилие мирная программа, которая обеспечит достижение социальной гармонии и благосостояния в обществе.

Постепенно у него сложился замысел романного цикла, своеобразной тетралогии, которую Золя назвал «Четвероевангелие». Он связывал этот цикл с циклом «Три города»: его героями становятся дети Пьера Фромана. Имена героев указывают на четырех евангелистов: Матье Фроман (Матфей) — в романе «Плодовитость», Люк (Лука) — в романе «Труд», Марк — в романе «Истина» и Жан (Иоанн) — в романе «Справедливость».

В романе «Плодовитость» (1899) (Золя назвал его романом-трактатом, романом-проповедью) автор отозвался на острую для Франции демографическую проблему — падение рождаемости. Главный герой Матье в спорах со своими оппонентами пропагандировал «религию плодородия», явно выражая воззрения автора. Он доказывал, что предназначение человека на земле — участие в процессе обновления, создание крепкой многодетной семьи как опоры общества.

В романе «Труд» (1900) Золя предлагает реализацию идей Фурье. Он описывает, как городок Боклер, где рабочие надрываются на металлургическом заводе «Бездна», становится благодаря Люку Фроману образцовым, процветающим городом, жители которого забыли о наемном труде, классовой ненависти и несчастной любви.

Роман «Истина» (1902) — непосредственный отклик на дело Дрейфуса. Четвертый роман серии Золя не успел написать.

В тетралогии Золя, однако, не смог достичь художественного уровня «Ругон-Маккаров», так как, оторвавшись от столь привычной для него почвы реальных фактов, он перенесся в сферу умозрительных конструкций.

Смерть и бессмертие: «этап в сознании человечества». Отметив в 1900-м году свое 60-летие, Золя не переставал трудиться. В сентябре 1902 г. он вернулся в Париж в только что отремонтированную квартиру. На следующий день писатель был найден мертвым в своем кабинете; смерть наступила из-за отравления угарным газом. Не исключено, что это могло быть делом рук его политических противников, антидрейфусаров.

В своей надгробной речи А. Франс говорил, что «сила творчества» сочеталась у Золя с «величием действия». Он отметил демократизм Золя, его «могучую доброту», «суровую жалость», великое трудолюбие и неподкупную честность.

Его романы Франс уподоблял зданиям, которые «поражают величием своих очертаний, ими любят, им удивляются». «Страсть к истине» Золя привела его к борьбе за справедливость. Франс не преувеличивал, когда называл Золя «этапом в сознании человечества».

Поэтика Золя: «указать роману новый путь»

Как и всякий великий мастер, Золя имел свою стилевую палитру, систему излюбленных приемов и средств, которые определялись основными положениями его эстетики. Поль Лафарг писал о стремлении писателя «указать роману новый путь, включить в него описания и анализ современных организмов-гигантов и их влияния на характер и участь людей».

Золя был прежде всего романистом. И по масштабу таланта, по силе созданных им эпических картин его имя достойно стоять рядом с именами крупнейших мастеров этого жанра в XIX столетии: О. де Бальзака и Г. Флобера, Ж. Санд и В. Гюго, Ч. Диккенса и У. Теккерея, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева. Биограф писателя Арман Лану сравнивает его романы с архитектурой античного Рима и называет его «поэтом-зодчим».

Документализм. Роман под пером «поэта-зодчего» превращался в социальное полотно. Написанию произведения предшествовали основательная подготовительная работа, сбор документального материала, фактов, интервью, наблюдения и т. д. Например, создавая «Жерминаль», роман о шахтерах, Золя побывал в поселках горняков, где спускался в забои, делал зарисовки того, как работают отбойные молотки, извлекается порода, движутся вагонетки в стволах шахт и т. д. Подобно автору «Человеческой комедии», Золя «населил» свои романы огромным количеством персонажей, принадлежащих к разным классам и сферам общества.

Фокусом внимания Золя был не увлекательный сюжет, а воспроизведение характеров, типов, социума. «Интерес уже не сосредоточен более на занимательности фабулы, — комментировал Золя, — наоборот, чем она банальнее, тем она типичнее». Повествование членилось на отдельные сцены, «кадры», сцепленные между собой общим замыслом. Золя было свойственно «кинематографическое» видение жизни. Не случайно, что романы Золя активно использовались для переработки в сценарии и успешно экранизировались.

Свою концепцию человека Золя строит в соответствии с доктриной натурализма, в связи с чем часто акцентирует биологическое начало. Таков машинист Жак Лантье, герой романа «Человек-зверь», сын Жервезы из «Западни», отягощенный грузом наследственности. Такова и Нана — воплощение плоти и чувствен-

ности. Сегодня очевидно, что Золя в чем-то предугадал открытие сексуального инстинкта, обоснованное позднее З. Фрейдом. В то же время Золя показывает духовное начало в человеке (Полина в «Радости жизни», Анжелика в «Мечте»).

Массовые сцены и «вещный» мир. Одна из характерных черт произведений Золя — наличие в них массовых сцен, фиксирующих поведение толпы. Таких сцен немало в романе «Разгром». В романе «Дамское счастье» показаны толпы женщин, спящих в универсальном магазине, при этом сами вещи и задрапированные манекены словно оживают: «Остановившиеся женщины давили друг на друга перед окнами, толпа грубела от жадного желания. И материи оживали под этой страстью улицы...»

Замечателен Золя и в своих описаниях «вещного мира». Такова незабываемая картина парижского рынка в «Чреве Парижа», сочностью красок напоминающая натюрморт фламандских живописцев. Но этот натюрморт не статичен: рынок живет, как большой организм.

Стиль Золя. Выразительные метафоры и лейтмотивы, отличающие стиль писателя, несут социальный смысл. Так, в «Жерминале» шахты сравниваются с хищниками, зверями, переваривающими человеческую плоть.

Золя — мастер жанровых зарисовок. В «Чреве Парижа» показан быт мясной лавки семейства Кеню, воспроизводится процесс изготовления кровяной колбасы. О продавщице Элизе Кеню, толстушке, излучающей здоровье, говорится, что ее «нарукавники служили продолжением белизны блюд», а на ее «пухлой шее и розовых щеках повторялись нежные тона окороков и прозрачная бледность сала».

В стиле Золя присутствуют и импрессионистические краски, например в описании вечерних парижских улиц.

Золя был художником-новатором, обладавшим незаурядной изобразительной силой. В его стиле «аккумулировались» бытописание, психологический анализ, натурализм, импрессионизм, документальное начало.

Среди множества афористических мыслей, рассеянных в книгах Золя, одна очень точно объясняет характер писателя. «Доброта подобна большой реке, из которой все сердца утоляют жажду», — говорил он. Задаваясь вопросом, к какой литературной школе принадлежал Золя, можно было бы ответить словами Фолкнера: к «школе гуманизма».

«Русский Золя». Золя был популярен в разных странах Европы, но в России он нашел вторую родину. Огромную роль, как уже говорилось выше, сыграла здесь встреча с Тургеневым (1872), высоко ценившим своего французского современника. Благодаря рекомендации Тургенева Золя печатал в русском журнале «Вестник Европы» свои работы о натурализме. Начиная с 1872 г. все вновь

выходящие романы Золя появляются в русских переводах. Все они вызывают огромный читательский интерес и неизменно серьезную оценку критики. Своим пафосом правдоискателя и гуманиста Золя был близок русской литературной традиции. Знаменательны слова Треплева в чеховской «Чайке»: «Мило, талантливо, но... после Толстого или Золя не хочется читать Тригорина».

Золя, в свою очередь, высоко ценил русскую литературу. Опыт Толстого, творца «Войны и мира», учитывался Золя, когда он создавал свои реалистичные батальные сцены, показывал психологию людей в боевой обстановке в романе «Разгром». О Тургене-не Золя отзывался как о «гениальном», «бессмертном», «родо-начальнике современной русской литературы». «Я полюбил его, как надлежит любить те умы, где национальное творчество является вкладом в сокровищницу всего человечества», — писал Золя.

Золя и XX век: «тьень впереди». Своей деятельностью Золя словно пробил «большую брешь» в новое столетие. Он оказался одним из наиболее современных литераторов своей эпохи. В творчестве многих писателей Запада прослеживается влияние стиля Золя. В США это Ф. Норрис, Т. Драйзер, Э. Синклер, Дж. Фаррел; в Англии — Дж. Гиссинг; в Германии — Г. Манн и Г. Гауптман и др. Среди русских «золаистов» известен П. Д. Боборыкин.

В 1932 г. в книге о Золя А. Барбюс писал: «Надо ставить эту великую тень не позади нас, но перед собой... повернуть ее не к XIX веку, а к будущим векам, вечно навстречу юности». Эти слова были сказаны, когда над Европой уже нависла зловещая тень нацизма, когда прозвучал горьковский призыв: «С кем вы, мастера культуры?» По-своему традицию Золя продолжили великие люди, поднявшие свой голос против атомной смерти, тоталитаризма, в защиту прав человека (А. Эйнштейн, Б. Рассел, А. Сахаров и др.). Где-то за ними маячит «великая тень» Золя.

Литература

Художественные тексты

Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т. / Э. Золя. — М., 1960—1967.

Критика. Учебные пособия

Владимирова М. М. Романский цикл Э. Золя «Ругон-Маккары». Художественное и идейно-философское единство / М. М. Владимирова. — Саратов, 1984.

Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя: «Ругон-Маккары» и проблемы реалистического искусства XIX в. во Франции / Е. П. Кучборская. — М., 1973.

Лану А. Здравствуйте, Эмиль Золя! / А. Лану. — М., 1966.

Пузиков А. И. Жизнь Золя // Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А. И. Пузиков. — М., 1981.

Эмиль Золя : библиогр. указ. — М., 1974.

В преддверии славы: становление художника. — «Пышка»: общество в миниатюре. — Новеллистика: классик жанра. — «Жизнь»: дебют романиста. — «Милый друг»: «блеск и нищета» антигероя. — Эстетика Мопассана: «ясновидение мира».

...Он [Мопассан] принес французской душе дары и качества, явившие все лучшее в этом народе. Его понимали, потому что он был сама ясность, сама простота, само чувство меры, сама сила.

Э. Золя

«Я вошел в литературу, как метеор», — писал Мопассан после выхода новеллы «Пышка», ознаменовавшей рождение таланта мирового значения. За ней последовали сотни новелл, шесть романов, сборники очерков, сделавшие Мопассана одним из крупнейших писателей конца XIX в. А.П.Чехов как-то заметил, что после Мопассана стало невозможно писать по-старому.

В преддверии славы: становление художника

Ранние годы: «страна Мопассана». Творческая судьба Ги де Мопассана (Guy de Maupassant, 1850—1893) сложилась благоприятным образом: его природный талант был замечен, поддержан и получил стимул к развитию. По отцовской линии Мопассан принадлежал к обедневшей дворянской семье, которой не были чужды художественные интересы. Мать была ценительницей изящной словесности и поощряла литературные опыты сына. Когда супруги расстались, она обосновалась в Нормандии, поселившись вместе с сыном на маленькой вилле. Мопассан полюбил эту страну, ее природу. В Нормандии — этой «стороне Мопассана» — разворачивается действие многих его произведений. Писатель мастерски воспроизводит колорит местности и самобытные черты характера нормандцев.

В 1867 г. Мопассан поступает в Руанский гуманитарный лицей — закрытое учебное заведение. Среди его преподавателей был поэт, приверженец «парнасской» школы, Луи Буйе. Он познакомил Мопассана с Флобером. Выдающийся мэтр с профессиональной взыскательностью оценивал стихи Мопассана-лицеиста. Флобер до конца дней проявлял заботу о Мопассане, направлял его и следил за духовным и творческим ростом своего подопечного. Позднее Мопассан говорил, что Буйе и Флобер дали ему силы «дерзнуть».



Ги де Мопассан

В 1870 г. двадцатилетний Мопассан окончил Руанский лицей и поступил на юридический факультет в Канне. В это время разразилась франко-прусская война. Мопассан был призван в армию, пережил тяготы отступления из Руана, находился в осажденном Париже. Обстоятельства военной поры позже отразились в его новеллах.

После переезда в Париж Мопассан мечтал посвятить себя литературе, но по совету Флобера поступил на службу в Морское министерство, а в 1878 г. перешел в Министерство народного образования. И лишь в 1880 г., в тридцатилетнем возрасте, после выхода «Пышки», Мопассан вступил на профессиональную писательскую стезю.

Этапы творчества. 1870-е годы — ранний период творчества Мопассана. Он пишет мало, в основном «в стол», и дебютирует (без большой удачи) как критик и журналист.

«Пышка» (1880) приносит долгожданное признание, наступает пора исключительной активности Мопассана. Это второй период творчества писателя (1880—1886/87), наиболее плодотворный, длившийся сравнительно недолго — до того момента, пока его не сломила тяжелая болезнь. В 1880-е годы он опубликовал 16 сборников новелл («Заведение Телье», 1881; «Мадемуазель Фифи», 1882; «Рассказы вальдшнепа», 1883; «Сестры Рондоли», 1884; «Мисс Гарриет», 1884; и др.). За это время им было написано четыре романа («Жизнь», 1883; «Милый друг», 1885; «Монт-Ориоль», 1886; «Пьер и Жан», 1887—1888), книги путевых очерков («Под солнцем», 1884; и др.), в которых сказалась любовь Мопассана к путешествиям.

Проявляя неуклонную самодисциплину, Мопассан ежедневно работал утром около пяти часов, вечером правил и шлифовал тексты, читал, фиксировал наблюдения. Свободное время он отдавал прогулкам, охоте. Мопассан, так много писавший о любви в разных ее проявлениях, обнажавший внутренние мотивы человеческих поступков, был скрытен и оставил своим биографам немало вопросов и загадок.

С конца 1880-х годов начинается завершающий этап творчества Мопассана. В произведениях этих лет (сборник новелл «Бесплезная красота», 1890; романы «Сильна как смерть», 1889, и «Наше сердце», 1890) нагнетаются настроения пессимизма, горечи. Болезнь прогрессирует. После приступа безумия Мопассан был помещен в клинику, где через полтора года, в июне 1893 г., скончался в возрасте 43 лет.

Уроки мастеров: традиции Флобера и Тургенева. Мопассан был крайне требователен к себе, целеустремленно вырабатывал свою манеру письма. Он усвоил главный урок: писателю надлежит быть Мастером с большой буквы.

Среди любимых писателей Мопассана были такие гении французской прозы, как Стендаль, Мериме. Ему импонировала «пло-

доносная, бьющая через край, чрезмерная, ошеломляющая творческая сила» Бальзака. Но творческой индивидуальности Мопассана был ближе писатель флоберовского типа, безупречный стилист, мастер отточенной формы. Флобер учил Мопассана искусству наблюдения и художественному воплощению увиденного. От него писатель услышал афоризм Буффона: талант — это только длительное терпение. А отсюда девиз «Работайте!» Мопассана привлекало во Флобере, «совершенном учителе», бескорыстная преданность искусству, неутолимая жажда совершенства и отвращение к пошлости во всех ее проявлениях. Подобно Флоберу, Мопассан был неутомим в изобличении тупости, двуличия, алчности, самодовольства мешан.

Важен был и опыт Тургенева, с которым Мопассан был лично знаком: на основании его творчества французы судили о России и о русской литературе. Мопассану была созвучна тургеневская манера, в чем-то схожая с флоберовской, тонкая, отточенная и лиричная. Он посвятил Тургеневу сборник «Заведение Телье» как «дань глубокой признательности и великого восхищения».

Тургенев воплощал для Мопассана лучшие традиции русской литературы с ее пафосом жизненной правды. В авторе «Отцов и детей» Мопассана притягивал гуманизм, вера в добрые начала, заложенные прежде всего в простых людях, которым свойственны великодушные и душевная щедрость. Тургенев, в свою очередь, после выхода романа «Жизнь» признал его автора, «бесспорно, самым талантливым из всех французских писателей». Анатолий Франс подчеркивает национальный характер искусства Мопассана: «Он пишет так, как хороший нормандский фермер, — бережливо и радостно».

Но творчески осваивая опыт своих учителей, Мопассан вырабатывал свою оригинальную манеру, реалистическую в своей основе, но с отдельными чертами натурализма, символизма и импрессионизма.

«Пышка»: общество в миниатюре

«Пышка», единодушно признанная шедевром Мопассана, демонстрирует его лучшие качества как художника слова. Это классика жанра, хрестоматийный образец реализации в рамках малой прозы темы большой социальной значимости.

Новелла была включена в сборник «Меданские вечера» (1880), составленный из произведений о франко-прусской войне писателями, группировавшимися вокруг Золя. Мопассан продемонстрировал емкость «малого жанра», экономично используя небольшое пространство текста. Подобно драматургу, ограниченному объемом пьесы, Мопассан ставит героев в экстремальные обстоятельства, чтобы таким образом раскрыть их характеры.

Новелла открывается краткой, но насыщенной экспозицией. В сюжете выделяются три части: первая — это поездка до остановки на постоялом дворе; вторая — задержка из-за домогательства пруссака, предъявляемых к Пышке; третья — освобождение спутников и их дальнейший путь.

Основа новеллы — события франко-прусской войны, оставившей болезненный след в национальной памяти. Но события эти выстроены таким образом, что на первый план выдвигается социальная тема. Персонажи новеллы являют собой общество в миниатюре.

Перед нами — типические представители разных социальных слоев. Это супруги Луазо, оптовые виноторговцы. Коротышка Луазо нажился на спекуляциях, продавая мелким торговцам «самое дрянное вино». Его жена, «полная, своевольная женщина с резким голосом и решительным нравом», воплощала порядок и расчет в торговом доме мужа.

Представитель крупной буржуазии, величественный господин Карре-Ламадон — «особа значительная», владелец трех бумагопрядилен, офицер ордена Почетного легиона, «во время империи он возглавлял благонамеренную оппозицию» с целью извлечь для себя впоследствии выгоду. О его супруге, «миниатюрной, хорошенькой, закутанной в меха», сказано, что она служила «утешением для офицеров из хороших семей».

Другая семейная пара, граф и графиня Юбер де Бревиль, — дворяне, богачи, носители одного из старинных и знатных нормандских имен. Граф, «пожилой дворянин с величественной осанкой, старался ухищрениями туалета подчеркнуть свое сходство с королем Генрихом IV, от которого, согласно местному семейному преданию, забеременела одна из его прабабок». Его жена, дочь мелкого судовладельца, «слыла за бывшую возлюбленную одного из сыновей Луи-Филиппа».

Эта «великолепная шестерка» олицетворяла «уверенный в себе и могущественный слой общества, слой людей влиятельных, религиозных и с твердыми устоями».

Люди классом ниже — это две монахини, демократ Корнюде, «пугало всех почтенных людей», оппозиционер, сторонник республики, а в сущности — безобидный болтун.

Главная героиня — особа легкого поведения, «маленькая, кругленькая, заплывшая жирком», получила прозвище Пышка. Мопассан отнюдь не идеализирует свою героиню: она малообразованна, вульгарна. Но в отличие от других пассажиров она не лишена простодушия и доброты.

В новелле нет батальных эпизодов и сцен, но воспроизводится «удушливая атмосфера, тяжелый, нестерпимый запах нашествия пруссаков». Автор не скрывает презрения к своекорыстным обывателям и трусам, «разжиревшим и утратившим всякую мужествен-

ность». Оккупанты «требовали денег, много денег», а жители «платили и платили».

Но Мопассан видит и другую сторону войны: это народное сопротивление, месть народа оккупантам. Лодочники и рыбаки не раз «поднимали с речного дна вздувшиеся трупы немецких солдат, зарезанных или убитых ударом кулака, с проломленной камнем головой или просто сброшенных в воду с моста».

Война позволяет обнажить с беспощадной силой природу и структуру социума. Люди из порядочных семей, едва оправившись от шока, вызванного оккупацией, покидают город по разного рода деловым мотивам.

Ситуация, описанная в новелле, — задержка экипажа прусским офицером и предъявляемые им «требования» — позволяет выявить истинную сущность этих «порядочных» людей. Они составляют заговор против Пышки, придумывают разнообразные аргументы, склоняя ее отдаться пруссаку.

Окончательное саморазоблачение «порядочных» людей происходит на заключительном этапе драмы. Пышка сдается, выторговывая тем самым долгожданное освобождение для своих спутников, которые мгновенно меняют свое отношение к героине. Еще недавно готовые лебезить перед Пышкой, теперь они с презрением отворачиваются от преданной ими женщины: «Никто не смотрел на нее, никто о ней не думал. Она чувствовала, что ее захлестывает презрение этих почтенных мерзавцев, которые сперва принесли ее в жертву, а потом отшвырнули, как ненужную грязную тряпку». В финале Корнюде насвистывает «Марсельезу». И это лишь подчеркивает, как опошлены некогда высокие идеалы революции. На фоне песни раздаются рыдания Пышки. «Она оплакивает свой позор», — говорит госпожа Луазо.

В основе новеллы — всепронизывающая ирония Мопассана. «Непорядочная» женщина оказывается единственно достойным, совестливым человеком в обществе так называемых «порядочных» людей.

Новеллистика: классик жанра

Мопассан написал около трехсот новелл, разнообразных по тематике, проблематике, различных по тональности. В их основе — жизненный эпизод, анекдот, трагическая или комическая история. Герои новелл Мопассана — представители всех слоев французского общества: чиновники, военные, крестьяне, продажные женщины, буржуа, рантье, люди света. Мопассан демонстрирует тонкое понимание их психологии, обнажает мотивацию их поступков.

Социальная тема. В большинстве новелл Мопассана герой представлен как социальный феномен. Его характер, как правило, не-

сет приметы времени, среды, к которой он принадлежит, господствующих норм и понятий. Обычно Мопассан изображает людей средних, заурядных. Таков мелкий чиновник господин Караван, «каторжник», прикованный к канцелярскому столу, постоянно боящийся начальства. Смерть его девяностолетней матери (оказавшаяся летаргическим сном) разжигает конфликт среди его близких, которые спешат прихватить хоть что-то из ее скудного имущества («В кругу семьи»).

Господин Сакреман из новеллы «Награжден!», как и многие его сослуживцы, томим тщеславием и жадной получить орден Почетного легиона. Его не корбит даже то, что его жена принимает в рабочее время у себя дома его начальника, зарабатывая таким образом искомую награду для мужа.

В тех случаях, когда речь заходит о прибыли, наградах, выгоде многие мопассановские персонажи отмечают морально-этические соображения. Предприимчивый Пасьянс организует публичный дом, задействовав небольшой «штат» — собственную жену и свояченицу. В дальнейшем он расширяет персонал, включая в него и других своих родственниц («Приятель Пасьянс»). В новелле «Мать уродов» крестьянка во время беременности подпоясывается жестким ремнем, чтобы родились уродливые дети, которых она могла бы продать в паноптикум. То же самое, но с иной мотивацией делает великосветская красавица: туго затягивается, дабы скрыть располневшую талию.

Рыбак Жавель-младший получает тяжелую травму руки, запутавшейся в сети. Чтобы спасти руку, необходимо рубить снасть. Но сеть стоит полторы тысячи франков. Жалея денег, Жавель-старший не решается прибегнуть к помощи топора. В итоге его младший брат остается без руки («На море»).

Ироничный Мопассан не чужд сострадания. Он сочувствует тем, кто стал жертвой жестокости, эгоизма, алчности. Такова героиня новеллы «Иветта» — восемнадцатилетняя девушка, которой увлечен Жан де Сервиньи — светский фат, бонвиван, охотник за наслаждениями. Когда Иветта узнает, что ее мать — великосветская куртизанка и что ее саму может ожидать подобное в будущем, она готова наложить на себя руки. Но Сервиньи и не думает ей помочь: он видит ее лишь в роли своей содержанки и шутя относится к ее переживаниям.

Тема любви. Аморальность проникает и в сферу интимных отношений. Общество, описанное в новеллах и романах Мопассана, лишено нравственных ориентиров. «Мы живем в буржуазном обществе, — с грустью писал Мопассан. — Оно ужасающе посредственно и трусливо».

В типологии его персонажей значительную прослойку составляют «жрицы любви». Писателя даже упрекали в том, что он оклеветал своих соотечественниц, акцентировав их продажность. Адюль-

теры, ложь, цинизм разъедают семью. Респектабельные отцы семейства посещают публичный дом наряду с юнцами («Дом Телье»). Вдова госпожа Бондеруа, лицемерная ханжа, заводит сразу двух любовников-драгун («Заместитель»). Жена председателя суда, известная благотворительница, свободное от богоугодных деяний время отдает беспорядочной любви («Комната № 11»). Не менее порочна молодая девица из новеллы «Подруга Поля».

Горестна участь тех, кто прошел мимо любви, не узнав ее радости. Герой рассказа «Прогулка» — одинокий старик-бухгалтер. Вся его жизнь, в которой не было места любви, была скудным и бессмысленным существованием. Священник, не имеющий детей, рыдает около младенца («Крестины»). Но в произведениях Мопассана представлена и светлая сторона любви. Апофеозом истинной любви становится его новелла «Лунный свет». В новелле «Счастье» Мопассан пишет о дворянке, которая полюбила простого солдата, встав выше сословных предрассудков.

Новеллы о франко-прусской войне. События войны отражены в целом ряде новелл Мопассана: «Старуха Соваж», «Пленные», «Папаша Милон» и др. У Мопассана мы не найдем батальных сцен, как, например, у Золя в «Разгроме». Это не его стихия. Писатель поднимает проблемы, порожденные войной, рассматривает ее влияние на людей, их поведение и поступки. Уже в «Пышке» он намечает важную тему: состоятельные люди, буржуа отменяют патриотические соображения и из эгоистических интересов готовы сотрудничать с оккупантами.

Мопассан показывает, что героизм и патриотизм присущи только простому народу. 68-летний крестьянин Милон превращается в беспощадного мстителя: подкрадывается с косой к прусским часовым и убивает шестнадцать человек: восемь — за своего отца, восемь — за сына. Милона допрашивают, он бесстрашно сознается во всех убийствах, а в ответ на предложение сохранить жизнь ценой предательства плюет в лицо прусскому офицеру («Папаша Милон»).

Два парижанина, приятели-пенсионеры, во время осады города отправляются на рыбалку на берег Сены. Там их захватывает прусский патруль. С достоинством принимают они смерть («Два приятеля»). Проститутка Рашель ударом ножа закалывает прусского офицера, осмелившегося в оскорбительном тоне отозваться о французских женщинах («Мадемуазель Фифи»). Знаменательно, что, как и в «Пышке», патриотический поступок совершает «падшая женщина».

Крестьянская тема. Герои многих новелл Мопассана — крестьяне. Писатель, чуждый всякой идеализации, правдиво описывает их быт и нравы. Особую группу составляют новеллы, связанные с традициями французского фольклора («Нормандец», «Нормандская шутка», «Туан»). В них прорастает местный колорит, само-

бытные характеры. Мопассан не склонен наделять крестьян привлекательными чертами по той лишь причине, что они труженики или бедняки, хотя в то время в литературе существовала тенденция приукрашивания «честной бедности» (у Р. Бернса, П. Беранже, Н. Некрасова).

В новелле «Отец Амабль» скупость, озлобленность героя не столько врожденные качества, сколько результат тяжелой жизни, когда суровый и отупляющий труд на клочке земли, дающей нещедрые урожаи, само безысходное существование ожесточают человека. И все же нередко именно простые люди — носители доброты и порядочности. Таков преданный сторож дядюшка Ковалье («Сторож»); почтальон, которому не страшен даже сам мэр («Маленькая Рок»); сельский кузнец Филипп («Папаша Симона»).

Не без грусти признает Мопассан, как редка порядочность в мире, где всем правит дух наживы. Один из его персонажей, адвокат, комментирует: «Это чувство, господа, в наши дни почти неизвестно: оно утратило свою силу, сохранив лишь название».

Поздние новеллы. Поздние новеллы Мопассана составили сборник «Бесполезная красота». Во многих из них («Покойница», «Старик Иуда», «Вечер» и др.) — мотивы горечи, непознаваемости мира, страха, который начинает преследовать писателя.

Герой рассказа «Орля» (1887) пребывает в состоянии ужаса, не в силах проникнуть в «тайну Незримого». Рядом с ним — какое-то загадочное существо, Орля, которое герой не может познать в силу того, что органы чувств человека несовершенны. Страх перед этим существом так велик, что герою остается одно — убить себя.

«Жизнь»: дебют романиста

Новеллы Мопассана создаются параллельно с его романами. Эти жанры взаимодействуют внутри его художественной системы, дополняя друг друга. Отдельные образы, ситуации, темы «перетекают» из новелл в романы, где воплощаются полнее и подробнее. Вместе с тем в романах нередко чувствуется рука новеллиста; французские критики писали, что «Жизнь» — это всего лишь «длинная новелла» или даже «сюита новелл, связанных господствующей идеей».

«Жизнь»: судьба женщины. В романе «Жизнь» (1883) проявились лучшие качества Мопассана-художника: психологическое мастерство, лиризм, глубокое проникновение в женскую душу. Название романа может быть переведено как «Одна жизнь». В центре произведения — судьба женщины, прослеженная от ранней юности до глубокой старости. Ее судьба детерминируется не только характером героини, но и ее окружением, обстоятельствами жизни. Роман философичен: в его основе — «вечная» тема: жизнь,

ее уроки, иллюзии, ошибки, ценности, ее глубинный смысл. Это делает историю мопассановской героини неизменно актуальной.

Главная героиня, Жанна де Во, покидает монастырь, где провела шесть лет. Вспомним, что и флорберовская Эмма Бовари также выходит из монастыря и сталкивается с «неромантическими» жизненными реалиями. Очаровательная, милая, простодушная Жанна вступает в жизнь «естественным человеком». Произведению Мопассана присущи определенные черты романа воспитания: героиня воспринимает жизненные уроки, проходит через цепь разочарований.

«Жизнь» — роман психологический и одновременно исторический. Действие начинается в 1819 г. Правда, в романе нет ссылок на конкретные исторические события, зато ощущается смена культурных традиций.

Отец Жанны, барон Де Во, либерал, человек чудоковатый, поклонник Руссо, бездумно расточает состояние; баронесса — жеманная старуха, интересы которой сосредоточены на дворянских родословных, а представления о жизни почерпнуты из романов Вальтера Скотта. Муж Жанны, Жюльен де Ламар, «сельский виконт», — человек во многом новой формации, в нем за тонким слоем внешнего лоска угадывается корыстолюбивый и пошлый мещанин.

Мопассан передает гамму настроений главной героини. Молодой Жанне будущее видится в радужных красках, замужество кажется счастьем. Но будущего мужа, выбранного для нее родителями, она, в сущности, почти не знает. Виконт, очаровавший родителей Жанны и имеющий виды на ее состояние, искусно играет роль скромного и тактичного жениха в духе галантных кавалеров XVIII в.

Светлые дни брака недолговечны. Супругов мало что связывает в духовном плане. После свадебного путешествия Жюльен предстает в истинном свете: Жанна видит, что он не только жаден, но и зауряден и пошл. Виконт еще до брака начал изменять ей.

Не надеясь восстановить отношения с мужем, Жанна полностью посвящает себя сыну Полю. Жюльен же заводит роман с графиней де Фурвиль, позднее любовники погибают. Пятнадцатилетнего Поля отдают в колледж. Жанна остается совсем одна: лишившись матери, она переживает внезапную смерть отца.

Старый барон крайне непрактичен, не вылезает из долгов. Жанна вынуждена продать родовое поместье «Тополя». Прежде считавшая родителей идеальной парой, она обнаруживает, что у ее матери был любовник.

Но и это не последний удар. Ее сын сходится с проституткой, у них рождается дочь. Поль вспоминает о матери, только когда нуждается в деньгах. Жанна размышляет о своей неудавшейся жизни.

За Жанной ухаживает служанка Розали, бывшая любовница ее мужа. После смерти возлюбленной Поля она привозит в дом Жанны ее внучку, которую та осыпает «неистовыми бесчисленными поцелуями». Жизнь продолжается.

Мопассан сопоставляет судьбы Жанны и Розали, которые столь причудливо пересеклись. Розали в ответ на сетования Жанны о своей незадавшейся жизни отвечает по-крестьянски: «Вот пришлось бы вам работать за кусок хлеба, вставать каждый день в шесть утра и идти на поденщину, чтобы вы тогда сказали». В уста Розали вложена заключительная сентенция романа, столь мудро выражающая закон бытия: «Вот видите, какова она — жизнь: не так хороша, да и не так уж плоха, как думается».

Манеру Мопассана в романе отличают лиризм и гармоничность. Мопассан — мастер психологически окрашенного пейзажа. Писатель показывает природу сквозь призму восприятия героини. Когда счастливая Жанна едет из монастыря в «Тополя», за окном кареты — светлый летний дождь. Напротив, горестные эпизоды в жизни героини сопрягаются с тоскливыми картинами осени, увядания.

В композиции романист следует флюберовской методологии. Если Золя членит романы на «акты», то Мопассан плавно переходит от одного эпизода к другому. Он стремится, по его словам, «освещать полным светом основные события», рисовать течение жизни. Это дало основание Тургеневу сказать о «Жизни»: «Роман — прелесть и чистоты чуть ли не шиллеровской».

«Милый друг»: «блеск и нищета» антигероя

«Милый друг» (1885) — второй роман Мопассана — произведение иной тональности. Мягкая лиричность, окрашенная грустью, уступает место иронии и сатире. Из провинциального «далека» писатель переносится в Париж. Если Жанна мила, добра, простодушна, «трогательное существо», то герой «Милого друга», Жорж Дюруа, циничен и аморален. В Жорже Дюруа есть что-то от Жюльена де Ламара, но его образ является ярким социальным типом.

В начале 1880-х годов обнажилась сущность Третьей республики, «республики без республиканцев». Диктатура «железного кулака» сменяется «диктатурой денег». Духовная атмосфера определяется падением нравов и всеобщей продажностью.

Герой романа Жорж Дюруа — из породы донжуанов, но «сниженный», лишенный романтического обаяния. Он из тех, кто импонирует женщинам и использует это обстоятельство с выгодой для себя. Он востребован обществом, потому что зауряден и пошел.

Жорж Дюруа — сын богатых деревенских кабатчиков. Природа не наделила его ни умом, ни способностями, но он хитер, красноречив, обходителен.

Не желая жить в деревенской глуши, Дюруа записывается в армию, служит в колониальных войсках в Алжире. Дослужившийся лишь до ун-

гер-офицера, герой расстается с армией и приезжает в Париж, где изнывает от голода, жажды и безделья. Но судьба посылает ему счастливый случай — встречу со старым приятелем, добродушным Шарлем Форестье, удачливым журналистом. Приглашенный в дом Форестье, Дюруа завязывает выгодные знакомства.

В романе тесно взаимосвязаны два плана: амурный и карьерный. Форестье ходатайствует о Дюруа перед своим патроном, издателем газеты «Французская жизнь». И Дюруа получает первое задание — написать очерк о своей военной поре. Однако он не только неопытен, но и бездарен. На помощь ему приходит Мадлена, жена Форестье, ловкая журналистка, дама с многочисленными светскими связями. В результате появляется очерк «Воспоминания алжирского стрелка», который перерастает в небольшой газетный «сериал». Дюруа усваивает навыки репортера. Наглость и отсутствие совести помогают ему печатать броские репортажи и выполнять заказы хозяина.

В доме Форестье Дюруа завязывает выгодное знакомство с Клотильдой Марель, замужней светской дамой весьма свободного поведения. Дюруа становится ее любовником и завоевывает симпатию ее малолетней дочери Лорины, которая называет героя «милым другом»; это прозвище прочно к нему «прирастает». С женщинами Дюруа ведет себя бесцеремонно: он старается поменьше платить куртизанке Рашель и жить за ее счет, он воспринимает как должное, что Клотильда оставляет деньги в его карманах и оплачивает квартирку, которую они снимают.

После смерти Форестье Дюруа разрывает с Клотильдой и женится на ее ближайшей подруге, Мадлене Форестье, которая также равнодушна к любвеобильному красавцу.

Дюруа — явно из породы «везунчиков». Его дом — полная чаша. Он объявляет себя дворянином и именуется отныне Жорж Дюруа де Кантель. Мадлена и Дюруа составляют не только любовный, но и деловой союз. Но при этом жена не желает отказываться от светских связей. Верный своей натуре герой завоевывает доверие госпожи Вальтер, влюбляет в себя ее дочь Сюзанну, молодую неопытную девушку, желая получить ее огромное приданое.

Теперь главное для него — избавиться от Мадлены. Она получила от умершего любовника миллион франков, и Жоржу удается положить себе в карман половину этой суммы. В нужный момент он является на квартиру, где застаёт жену с любовником Ларош-Матье, министром иностранных дел. Это обстоятельство упрощает процедуру развода и одновременно позволяет убрать министра с его поста.

Окрашенный в иронические тона финал — торжественная церемония бракосочетания Дюруа и Сюзанны. Дюруа не только породнился с богачом, но и поднялся на новую ступень социальной лестницы, став потенциальным депутатом парламента.

Сатирические мотивы в романе. Аморальность — неотторжимая черта столичного общества. Ирония сочетается в романе с прямыми сатирическими оценками. Гуляя в Булонском лесу, Жорж Дю-

руа так отзывается о людях высшего света: «Экий сброд! Шайка жуликов, шайка мошенников!»

Продажна и двулична пресса, если такой «литератор», как Жорж Дюруа — один из ее столпов, специализирующийся на «трескучих» статьях о «национальной чести». Репортерская работа — это «воспитание чувств» антигероя: в своих «расследованиях» он сталкивается с людьми, «сказочное обогащение которых начиналось с кражи».

Продажны политики. О Ларош-Матье, депутате, друге Мадлен, говорится, что это был «заурядный политический деятель», не имеющий ни своего лица, ни своего мнения, «иезуит под маской республиканца», «один из тех сомнительного качества либеральных грибов, что сотнями растут на навозе всеобщего избирательного права».

Как и в новеллах, писатель показывает, что продажность пропитала человеческие отношения. Сам Дюруа в душе отождествляет себя с куртизанками. Открытый финал дает основания полагать, что похождения Дюруа, Милого друга, не закончатся после женитьбы.

«Монт-Ориоль». «Монт-Ориоль», выпущенный в 1886 г., по праву считается одним из лучших романов Мопассана. Он как бы синтезирует лучшие черты первых двух романов писателя: лирическую стихию «Жизни» и сатирико-ироническую «Милого друга». Действие романа происходит на модном курорте, где открыт новый целебный минеральный источник, что сулит приток больных и материальные выгоды. Это прибыльное место спешит «приватизировать» состоятельный и напористый банкир Вильям Андермат, создающий акционерное общество по эксплуатации нового курорта и оттесняющий своего конкурента Бонфиля.

В романе — два мира, точнее, две сферы изображения, полярные друг другу. Одну олицетворяет Андермат, человек, напоминающий машину, «созданный единственно для того, чтобы считать деньги, пускать их в оборот и мысленно оперировать с ними». Деньги для него — единственное мерило ценности людей. Брак на красавице Христиане — и выгодная сделка, и форма самоутверждения. «Жениться и купить, — замечает романист, — означало для него одно и то же». Одна из сюжетных линий связана с изображением тяжбы Андермата с богатыми крестьянами Ориолями, отцом и сыном, из-за источника и прилегающих к нему земель. Критически обрисованы и практикующие на курорте врачи, по большей части малосведущие в своем деле, но умелые по части выжимания средств из пациентов.

Светлое начало воплощает в романе красавица Христиана, жена Андермата. Ее отец, старый маркиз де Равенель, при своей нелюбви к банкиру-еврею фактически согласился на брак дочери из эгоистической любви к деньгам и покою. Продажным и бесприн-

дипным человеком оказывается и брат Христианы, щеголь и мот Гонтран де Равенель. Тонко чувствующая, женственная Христиана несчастлива в браке с Андерматом. Ее коробит холодность и бездуховность мужа, его заикленность на деньгах и барыше. Впрочем, люди, окружающие Андермата: и его шурин Гонтран, и госпожа Онора, сводня по призванию, и доктор Мазелли — рассматривают свои матримониальные планы исключительно как финансовые сделки.

Чуждая этому миру, Христиана — натура поэтическая и мечтательная. Прогулки в роскошной горной местности с Полем Бретиныи, художником, человеком, близким ей по духовному складу, рождают взаимное чувство. Но если природа вечна, то любовь преходяща: такова излюбленная мысль Мопассана, присутствующая и в этом, и в других произведениях. Бретиныи чужд миру Андермата: Андермат — эгоист, живущий в свое удовольствие, не способный на решительный шаг, а потому не могущий дать счастье Христиане. Чехов считал «Монт-Ориоль» «прекрасным романом».

Поздние романы. В романе «Сильна как смерть» (1889) в центре — судьба человека искусства в светском обществе.

Главный герой, Оливье Бертен, заурядный художник, наделенный «неустойчивым вдохновением», колеблющийся между различными школами, пользуется успехом у парижских толстосумов. Он завален заказами, и это превращает его в коммерсанта от живописи, подчинившего талант исключительно наживе.

Важна в романе любовная тема и связанная с ней тема старости, угасания, когда душа еще молода, а физические силы и красота оставляют человека.

Эта тема реализуется в любви Оливье Бертена к графине де Гильруа. Он сохраняет чувства к ней и в старости, но одновременно влюбляется в ее дочь-красавицу. Графиня, зная о новом увлечении Оливье, испытывает и жгучую ревность, и мучительную зависть к юной прелести дочери.

С психологической достоверностью описывает Мопассан муки, которые переживают художник и графиня перед лицом приближающейся старости.

Тема раздвоения чувств получает развитие в последнем романе писателя «Наше сердце» (1890).

Его герой, рантье Андре Мариоль, человек, не обремененный семьей, дилетант в искусстве. Он богат, а потому может позволить себе «жить, как вздумается, путешествовать и даже собрать прекрасную коллекцию новой живописи и старинных безделушек». Любовные увлечения заполняют его существование. Он влюбляется в даму света Мишель де Брюк, воплощающую жеманство, позерство, декадентский излом и фальшь. Затем переключается на деревенскую красавицу, «сельскую Венеру» Элизабет. Но ее чувственность при невысоком интеллектуальном уровне

не приносит герою счастья. В итоге он возвращается к прежней пассивности — де Брюк. Героя радует обладание двумя женщинами одновременно.

Л. Н. Толстой, исходя из своей моральной доктрины нравственного искусства, резко отозвался о последнем романе Мопассана, в котором, по его словам, «положение действующих лиц самое уродливое, дикое и безнравственное». В последних романах Мопассана сказался творческий кризис писателя, вызванный во многом усугублявшейся болезнью. Но вместе с тем в этих произведениях отразились его искания в области создания психологического романа с его вниманием к физиологии, к интимным аспектам человеческого поведения. Позднее эта тенденция обозначилась уже в литературе XX в. у Д. Г. Лоуренса, Дж. Джойса, Г. Мюллера и др.

Эстетика Мопассана: «ясновидение мира»

Мировидение писателя окрашено в горькие тона. В его прозрачной, «совестливой прозе» постоянно звучали ноты тревоги, переходящей в отчаяние. Большое влияние на Мопассана оказала философия Шопенгауэра. Наблюдая окружающую жизнь, писатель повсеместно замечал эгоизм, пошлость, бездуховность, двуличие, продажность. Однако менее всего он собирался кого-либо перевоспитывать, поучать или исправлять.

Мопассан писал о любви в разных ее ипостасях — о любви продажной, чувственной и о любви высокой. Он полагал, что физическая, плотская любовь способна соединить тела, но не может сблизить человеческие души.

Через все творчество Мопассана проходит тема смерти. В его произведениях — мотивы страха перед непознаваемым, перед смертью (рассказы «Страх», «Одиночество», «Магнетизм», «Ночь», «Как знать?»). Себя писатель называет «одиноким мечтателем, уединенным философом».

Главные положения его литературного кредо можно выразить краткой формулой: «ясновидение мира». Писатель, стремящийся к «точному изображению жизни», должен быть наделен «поэтическим даром», «восприимчивым умом, который чуток ко всем впечатлениям». Вслед за Флобером он полагал важнейшим признаком таланта «длительное терпение». Это означало способность к «постоянному размышлению», «интенсивность мысли». Цель писателя не в том, чтобы «развлечь или растрогать», а в том, чтобы «заставить нас размышлять, познать глубокий и сокровенный смысл явлений». Он разрабатывает целую теорию наблюдения. Писатель — тот, кто умеет увидеть что-то новое в самом прозаическом предмете и при этом может заинтересовать читателя. В лучших своих произведениях Мопассан неизменно конкретен, его описания насыщены деталями, которые приковывают к себе внимание. Каждая деталь Мопассана врезается в память читателя.

«Реалист, если он художник, будет стремиться к тому, чтобы показать нам не пошлую фотографию жизни, — продолжал Мопассан, — но чтобы дать ее изображение, более полное, более захватывающее, более убедительное, чем сама действительность». А это означало, что в теорию «всей правды» (которую отстаивали правоверные натуралисты) вносится важнейшее уточнение: изображение связано с отбором, выделением из потока наблюдений наиболее важного, значительного.

К прозе Мопассана прилагали эпитеты «честная», «совестливая».

Ирония в его произведениях проявляется и в прямых авторских комментариях, и в описании внешности героев, и в высказываниях персонажей, и в их психологическом облике. Ирония может быть явной, лежащей на поверхности, и скрытой. Палитра сатирических приемов представлена в романах «Милый друг», «Монт-Ориоль» и во многих новеллах: при описании пошлости и развращенности парижского «полусвета» («Подруга Поля»); мира чиновников и его нравов («Мой дядя Состен», «Воскресные прогулки буржуа»), жестокого эгоизма («В кругу семьи»). Иногда ирония переходит в мягкий юмор («Туан»).

В произведениях Мопассана сильно лирическое начало — когда он пишет о любимой им природе, о чистоте чувств (начальные главы романа «Жизнь»), о светлых, пусть и редких, моментах торжествующей любви («Лунный свет»).

Новеллы и романы Мопассана лаконичны и чужды многословия. Писателю в высшей степени свойственно чувство меры. К его творчеству приложимо известное выражение А. П. Чехова: «Краткость — сестра таланта».

Мопассан — классик новеллистического жанра. Разнообразие композиционных приемов в новеллах нередко определяется введением в них рассказчика, который может иметь разные маски: легкомысленного весельчака («Мой дядя Состен»), человека ироничного склада ума («Эта свинья Морен»), обывателя с пошлыми взглядами («Мудрец»), серьезного, философски мыслящего человека («Мисс Гарриет»).

О языке прозы Мопассана писал А. Франс: «Это — настоящий французский язык, ибо я не знаю другой, высшей похвалы». И добавлял: «Его язык, сильный, простой, естественный, пахнет той землей, которую он заставил нас нежно любить».

Мопассан стремился к естественности, прозрачности стиля. Он считал, что у слова есть «душа», что слово способно не только нести информацию, но и живописать, а фраза обладает пластикой и ритмом. Его взгляды были созвучны некоторым сторонам эстетики символистов (Рембо, Малларме). «Постараемся лучше быть отличными стилистами, чем коллекционерами редких словечек», — советовал Мопассан. Горький, восторгавшийся французскими мастерами слова, неизменно называл среди них Мо-

пассана. Он говорил, что Чехову и Мопассану «нельзя подражать». И. Бабель, горячий поклонник французской литературы, посвятил писателю новеллу «Ги де Мопассан».

Выступая на похоронах Мопассана от имени всей французской литературы, Золя сказал: «Его талант отвечал мыслям и чувствам каждого. Мы должны снова и снова прибегнуть к искусству простому и ясному, как прибегают к хлебу насущному, ибо он питает вас, никогда не приедаясь. В этом залог здоровья».

Литература

Художественные тексты

Мопассан Г. де. Знакомый незнакомец / Г. де Мопассан. — М., 1993.

Мопассан Г. де. Монт-Ориоль / Г. де Мопассан. — М., 1996.

Мопассан Г. де. Сильна как смерть. Наше сердце / Г. де Мопассан. — М., 1999.

Мопассан Г. де. Собрание сочинений : в 12 т. / Г. де Мопассан. — М., 1995.

Критика. Учебные пособия

Данилин Ю. И. Жизнь и творчество Мопассана / Ю. И. Данилин. — М., 1968.

Лану А. Мопассан / А. Лану. — М., 1971.

Мениаль Э. Ги де Мопассан / Э. Мениаль. — Ростов н/Д, 1999.

Глава V. АНАТОЛЬ ФРАНС: ПОЭЗИЯ МЫСЛИ

На заре литературной деятельности: поэт и критик. — Ранние романы: рождение прозаика. — На исходе века: от Куаньяра до Бержере. — В начале века: новые горизонты. — «Остров пингвинов»: история в зеркале сатиры. — Поздний Франс: осень патриарха. — Поэтика Франса: «искусство думать».

Литература, высокомерно отрывающаяся от народа, подобна растению, вырванному с корнем. Сердце народа — вот где поэзия и искусство должны черпать силы, чтобы непременно зеленеть и цвести. Оно для них источник живой воды.

А. Франс

Творчество «самого французского писателя» Анатоля Франса имеет глубокие корни в национальной культуре и традиции. Писатель прожил 80 лет, был свидетелем судьбоносных событий в национальной истории. Шесть десятилетий он интенсивно творил и оставил обширное наследие: романы, повести, рассказы, исторические и философские сочинения, эссеистику, критику, публицистику. Писатель-интеллектуал, эрудит, философ и историк,

он стремился в своих книгах передавать дыхание времени. Франс был убежден, что шедевры «рождаются под давлением неумолимой неизбежности», что писательское слово — «действие, сила которого порождается обстоятельствами», что ценность произведения — «в его взаимосвязях с жизнью».

На заре литературной деятельности: поэт и критик

Ранние годы. Анатоль Франс (Anatole France, 1844—1924) родился в 1844 г. в семье книгопродавца Франсуа Тибо. Отец в молодые годы батрачил на ферме, но затем выбился в люди и перебрался в столицу. С самых юных лет пребывая в мире старинных фолиантов, будущий писатель стал книгочеем. Франс помогал отцу составлять каталоги, библиографические справочники, что позволяло ему постоянно пополнять знания в области истории, философии, религии, искусства и литературы. Все, что он узнавал, подвергалось критической оценке его аналитического ума.

Его «университетами» стали книги. Они пробудили в нем тягу к сочинительству. И хотя отец противился тому, чтобы сын избрал литературную стезю, стремление Франса писать стало жизненной потребностью. Свои публикации в знак признательности отцу он подписывает псевдонимом Франс, взяв его сокращенное имя.

Мать Франса, женщина религиозная, отдала его в католическую школу, а затем в лицей, где уже в 15 лет Франс удостоился награды за сочинение, отразившее его историко-литературные интересы — «Легенда о святой Родагунде».

Истоки творчества. Творчество Франса выросло из глубинных художественных и философских традиций его страны. Он продолжал сатирическую линию, представленную в литературе Ренессанса Рабле, а в литературе Просвещения — Вольтером. Среди кумиров Франса были также Байрон и Гюго. Из современных мыслителей Франсу был близок Огюст Ренан, который ратовал за соединение науки и религии (книга «Жизнь Иисуса»), за «Бога в душе», проявлял скептицизм по отношению к расхожим истинам. Подобно просветителям, Франс осуждал все формы догматизма и фанатизма, ценил в литературе «учительную» миссию. В его произведениях часто представлены столкновения разных точек зрения, а одним из главных действующих лиц выступает человеческий интеллект, способный обнажить ложь и обнаруживать истину.

Поэт. Франс дебютировал как поэт, близкий к группе «Парнас», в которую входили



Анатоль Франс

Леконт де Лиль, Шарль Бодлер, Теофиль Готье и др. Одно из ранних стихотворений Франса «Поэту» посвящено памяти Теофиля Готье. Подобно всем «парнасцам», Франс преклоняется перед «божественным словом», «объемлющим мир», славит высокую миссию поэта:

Адам все видел, все назвал он в Междуречье,
Так должен и поэт, и в зеркале стихов
Мир станет навсегда, бессмертен, свеж и нов!
Счастливый властелин и зрения и речи!

(пер. В.Дынник)

В сборнике Франса «Золоченые поэмы» (1873) более тридцати стихотворений, многие из которых относятся к пейзажной лирике («Морской пейзаж», «Деревья», «Покинутый дуб» и др.). Его стихи отличают свойственные эстетике «парнасцев» отточенность формы, статичность образов, несущих книжную или историко-мифологическую окраску. Заметную роль в творчестве молодого Франса, как и вообще у «парнасцев», играют античные образы и мотивы. Об этом свидетельствует его драматическая поэма «Коринфская свадьба» (1876).

Критик. Франс дал блестящие образцы писательской критики. Эрудиция в сочетании с тонким литературным вкусом определила значение его критических работ, посвященных как истории литературы, так и текущему литературному процессу.

С 1886 по 1893 г. Франс возглавлял критический отдел в газете «Тан» и одновременно выступал на страницах других периодических изданий. Его критические публикации тех лет составили четырехтомник «Литературная жизнь» (1888—1892).

Работа журналиста отразилась на его писательской манере. Франс постоянно находился в центре литературных, философских дискуссий и политических проблем конца века, это определило идеологическую насыщенность и полемическую направленность многих его художественных произведений.

Франс был одним из первых французских критиков, писавших о русской литературе. В статье о Тургеневе (1877), творчество которого Франс очень ценил, он говорил, что писатель и в прозе «оставался поэтом». Рационализм Франса не мешал ему восхищаться «поэтическим реализмом» Тургенева, противостоящим «безобразиям» натурализма и бесплодности тех литераторов, которые не напитаны «соками земли».

Важную роль для формирования эстетики Франса имел пример Толстого. В речи, посвященной памяти русского писателя (1911), он говорил: «Толстой — это великий урок. Своей жизнью он провозглашает искренность, прямоту, целеустремленность, твердость, спокойный и постоянный героизм, он учит, что надо быть правдивым и надо быть сильным».

Ранние романы: рождение прозаика

«Преступление Сильвестра Бонара». С конца 1870-х годов Франс начинает писать художественную прозу, не прекращая заниматься критикой и журналистикой. Широкою известность принес ему его первый роман — «Преступление Сильвестра Бонара» (1881). Сильвестр Бонар — типичный франсовский герой: ученый-гуманитарий, немного чудаковатый книжник, добряк, отрешенный от практической жизни, он духовно близок писателю. Одиноким мечтатель, старый холостяк, занимающийся «чистой» наукой, он кажется странноватым, когда выходит из своего кабинета и соприкасается с прозаической реальностью.

Роман состоит из двух частей. В первой описана история поисков и обретения героем старинной рукописи житий святых «Золотая легенда». Во второй части рассказывается об отношении героя к Жанне, внучке Клементины — женщины, которую безответно любил Бонар. Опекуны Жанны, желая воспользоваться ее наследством, определили девочку в пансион. Бонар, движимый состраданием, помогает Жанне бежать, после чего ученого обвиняют в тяжком преступлении — похищении малолетней.

Франс предстает в романе как сатирик, обнажающий бездушие и лицемерие общества. Излюбленный Франсом прием парадокса обнаруживается при соотнесении названия романа с содержанием: благородный поступок Бонара расценивается как преступление.

Роман был удостоен премии Академии. Критика писала, что Франс сумел сделать Бонара «полным жизни образом, вырастающим до символа».

«Таис»: философский роман. В новом романе «Таис» (1890) писатель погрузил в атмосферу первых веков христианства. Роман продолжил тематику ранней поэмы Франса «Коринфская свадьба», в которой утверждалась несовместимость религиозного фанатизма с любовью, чувственно-радостным восприятием бытия.

«Таис» определена самим Франсом как «философская повесть». В центре ее — столкновение двух идеологий, двух цивилизаций: христианской и языческой.

Драматическая история взаимоотношений религиозного фанатика Пафнутия и обольстительной куртизанки Таис разворачивается на сочно выписанном культурно-историческом фоне Александрии IV в. Это было то время, когда столкнувшееся с христианством язычество уходило в прошлое. По мастерству воспроизведения исторического колорита Франс достоин сравнения с Флобером, автором романов «Саламбо» и «Искушение святого Антония».

Роман построен на контрасте. С одной стороны, перед нами Александрия — великолепный античный город с дворцами, бассейнами, массовыми зрелищами, проникнутыми языческой чувственностью. С другой

стороны, пустыня, скиты монахов-христиан, прибежище религиозных фанатиков и аскетов. Среди них славится Пафнутий, настоятель монастыря. Он жаждет свершить богоугодное деяние — направить на путь христианского благочестия красавицу-куртизанку. Таис — танцовщица и актриса, чьи выступления вызывают фурор в Александрии и повергают к ее ногам мужчин. Пафнутий силой своего страстного убеждения побуждает Таис отречься от порока и греха, чтобы обрести высшее блаженство в служении христианскому Богу. Монах уводит Таис из города в женский монастырь, где она предается безжалостному умерщвлению плоти. Пафнутий же попадает в ловушку: он бессилен перед охватившим его плотским влечением к Таис. Образ красавицы не покидает отшельника, и Пафнутий приходит к ней, умоляя о любви в тот момент, когда Таис лежит на смертном одре. Таис уже не слышит слов Пафнутия. Искаженное лицо монаха вызывает у окружающих ужас, раздаются крики: «Вампир! Вампир!» Герою остается лишь казнить себя. Аскетическая доктрина Пафнутия, противопоставленная истинной, живой действительности, терпит жестокое поражение.

Примечательна в романе фигура философа Никия, который выступает как наблюдатель. Никий провозглашает философские идеи и этику «божественного греха» Эпикура. Для релятивиста и скептика Никия все в мире относительно, в том числе религиозные убеждения, если оценивать их с позиции вечности. Человек стремится к счастью, которое каждый понимает по-своему.

В «Таис» формируется важнейший элемент художественной системы Франса — прием диалога как философско-публицистического жанра. Традиция философского диалога, восходящая к Платону, получила дальнейшее развитие у Лукиана, широко представлена во французской литературе XVII—XVIII вв.: у Б. Паскаля («Письма к провинциалу»), Ф. Фенелона («Диалоги древних и новых мертвых»), Д. Дидро («Племянник Рамо»). Прием диалога позволял наглядно выявлять точки зрения персонажей, участвующих в идеологическом споре.

По мотивам «Таис» была создана одноименная опера Ж. Массне, а сам роман переведен на многие языки.

На исходе века: от Куаньяра до Бержере

Последние десятилетия XIX в. были насыщены острой общественно-политической борьбой, Франс оказался в центре событий. Эволюция Франса-идеолога находит отражение в его творчестве: его герой начинает проявлять большую социальную активность.

Дилогия об аббате Куаньяре. Важной вехой творчества Франса стали два романа об аббате Жероме Куаньяре «Харчевня королевы Гусиные Лапы» (1893) и как бы продолжающая его книга «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1894), в которой собраны высказывания Куаньяра по самым разным вопросам — соци-

альным, философским, этическим. Эти две книги образуют своеобразную дилогию. Приключенческий сюжет «Харчевни королевы Гусиные Лапы» становится стержнем, на который нанизано философское содержание — высказывания аббата Куаньяра.

Завсегдаятай деревенской харчевни, Жером Куаньяр — философ, бродячий богослов, лишенный должности по причине пристрастия к прелестному полу и вину. Он человек «безвестный и бедный», но наделенный острым и критическим умом. Жером Куаньяр немолод, перепробовал немало профессий, книгочей, вольнодумец и жизнелюбец.

Роман «Суждения господина Жерома Куаньяра» составлен из ряда сенок, диалогов, в которых наиболее пространные и убедительные высказывания принадлежат главному герою. Образ Куаньяра, его мировоззренческая позиция придают единство этому собранию эпизодов, не объединенных сюжетом. М.Горький писал, что все, о чем рассуждал Куаньяр, «обращалось в прах» — столь «сильны были удары логики Франса по толстой и грубой коже ходячих истин». Здесь Франс выступал как продолжатель традиций Флобера, создателя ироничного «Лексикона прописных истин». Язвительные оценки французских реалий XVIII в., данные Куаньяром, оказывались во многом актуальными для Франции конца XIX в. В романе содержатся намеки на грабительские колониальные войны, которые вела Франция в Северной Африке, на позорную панамскую аферу, на попытку монархического переворота генерала Буланже в 1889 г. В тексте — едкие суждения Куаньяра о милитаризме, лжепатриотизме, религиозной нетерпимости, продажности чиновничества, несправедливом судопроизводстве, карающем бедняков и покрывающем богачей.

В то время, когда создавались эти романы, во Франции в связи со столетием Великой французской революции (1889) шли горячие дискуссии о проблемах переустройства общества. Мимо этих вопросов не проходит и франсовский герой, о котором сказано, что он «больше всех расходился в своих принципах с принципами Революции». «Безумие революции заключается в том, что она хотела утвердить на земле добродетель, — уверен Куаньяр. — А когда людей хотят сделать добрыми, умными, свободными, умеренными, великодушными, то неизбежно приходят к тому, что жаждут перебить их всех до одного. Робеспьер верил в добродетель — и создал террор. Марат верил в справедливость — и перебил двести тысяч голов». Разве это парадоксальное и ироническое суждение Франса не применимо также и по отношению к тоталитаризму XX в.?

«Современная история»: Третья республика в тетралогии. В период дела Дрейфуса Франс становится решительно на сторону тех, кто противостоял наглежащей реакции, поднявшим голову шовинистам и антисемитам. Хотя у Франса были расхождения с

Золя по эстетическим вопросам, а роман «Земля» Франс назвал «грязным», его автор стал для Франса примером «современного героизма», «смелого прямодушия». После вынужденного отъезда Золя в Англию Франс стал проявлять повышенную политическую активность, в частности организовал «Лигу защиты прав человека».

Роман «Современная история» (1897—1901) — крупнейшее произведение Франса, оно занимает важное место в творческой эволюции писателя и его идейно-художественных исканиях.

Новое в романе прежде всего то, что в отличие от предшествующих произведений Франса, переносящих читателя в далекое прошлое, здесь писатель погружается в общественно-политические конфликты Третьей республики.

Франс охватывает широкий круг социальных явлений: быт небольшого провинциального городка, раскаленный политикой воздух Парижа, духовные семинарии, великосветские салоны, «коридоры власти». Богата типология франсовских персонажей: профессура, священнослужители, мелкие и крупные политики, дамы полусвета, либералы и монархисты. В романе кипят страсти, плетутся интриги и плетутся заговоры.

Новым был не только жизненный материал, но и способ его художественного воплощения. «Современная история» — наиболее значительное по объему произведение Франса. Перед нами тетралогия, в которую входят романы «Под городскими вязами» (1897), «Ивовый манекен» (1897), «Аметистовый перстень» (1899), «Господин Бержере в Париже» (1901). Объединив романы в цикл, Франс придал своему повествованию эпическую масштабность; он продолжил национальную традицию объединения произведений в одно огромное полотно (вспомним «Человеческую комедию» Бальзака и «Ругон-Маккары» Золя). По сравнению с Бальзаком и Золя Франс брал более узкий временной отрезок — последнее десятилетие XIX в. Романы франсовского цикла писались по горячим следам событий. Актуальность «Современной истории» позволяет увидеть в тетралогии, особенно в заключительной части, черты политического памфлета. Это относится, например, к описанию перипетий, связанных с «Делом» (имеется в виду дело Дрейфуса).

Авантюрист Эстергази — предатель, которого выгораживали антидрейфусары, выступает в романе под именем светского льва Рара. Фигуры целого ряда участников «Дела» списаны с конкретных политиков и министров. В непрекращающихся дискуссиях всплывают общественно-политические проблемы, волновавшие Франса и его современников: положение в армии, рост агрессивного национализма, продажность чиновников и т. д.

В тетралогии задействован огромный жизненный материал, в связи с чем романы обретают познавательную значимость. Франс

использует широкий набор художественных средств: иронию, сатиру, гротеск, карикатуру; внедряет в роман элементы фельетона, философской и идеологической дискуссии.

Свежие краски внес Франс в образ центрального героя — Бержере. Человек острой критической мысли, эрудит, он напоминает и Сильвестра Бонара, и Жерома Куаньяра. Но в отличие от них он не просто наблюдатель. Бержере переживает эволюцию под воздействием событий не только личного, но и политического характера. Так, у франсовского героя намечается переход от мысли к действию.

В обрисовке образа Бержере безусловно наличие автобиографического элемента (в частности, участие самого Франса в общественной жизни в связи с делом Дрейфуса). Профессор Люсьен Бержере — преподаватель римской литературы в духовной семинарии, филолог, ведущий многолетние разыскивания по такой достаточно узкой теме, как мореходная лексика у Вергилия. Для него, человека проникательного и скептически мыслящего, наука — отдушина от унылого провинциального быта. Его дискуссии с ректором семинарии аббатом Лантенем посвящены историко-филологическим или теологическим вопросам, хотя нередко касаются проблем современности. Первая часть тетралогии («Под городскими вязами») выполняет роль экспозиции. В ней представлена расстановка сил в провинциальном городке, отражающая общую ситуацию в стране. Важна во многом типичная фигура мэра Вормс-Кловлена, ловкого политика, стремящегося всем угодить и быть на хорошем счету в Париже.

Центральный эпизод второй части тетралогии, «Ивовый манекен» — изображение первого решительного поступка Бержере, до этого проявлявшего себя лишь в высказываниях.

Жена Бержере, «раздобревшая и сварливая», раздраженная непрактичностью мужа, предстает в романе как воплощение воинствующего мещанства. В тесный рабочий кабинет Бержере она помещает ивовый манекен для своих платьев. Этот манекен становится символом жизненных неудобств. Когда Бержере, явившийся в неурочное время домой, застаёт жену в объятьях своего ученика Жака Ру, он разрывает с женой и выбрасывает ненавистный манекен во двор.

В третьей части тетралогии, «Аметистовый перстень» — семейный скандал в доме Бержере заслоняют более серьезные события.

После кончины епископа Туркуэнского оказывается вакантным его место. За обладание аметистовым перстнем, символом епископской власти, в городе разгорается борьба. Хотя наиболее достойный кандидат — аббат Лантень, но его обходит ловкий иезуит Гитрель. Судьбу вакансий решают в столице, в министерстве. Туда и «командируют» сторонники Гитреля некую куртизанку, которая интимными услугами оплачивает высшим чиновникам принятие искомого решения.

Почти гротескная история обретения Гитрелем епископского перстня позволяет романисту представить подноготную механизма государственной машины.

Обнажает Франс и технологию фабрикации «дела», т.е. дела Дрейфуса. Чиновники из военного ведомства, карьеристы и лентяи, раболепствующие, завистливые и нахальные, грубо сфальсифицировали «дело», «сотворили самое мерзкое и подлое, что только можно сделать, имея перо и бумагу, а также демонстрируя злость и глупость».

Отголоски «дела» доходят до провинциального городка. Бержере оказывается белой вороной и вызывает подозрение и неприязнь. Под его окнами беснуется толпа с криками: «Долой Бержере! Смерть жидам!»

Бержере переезжает в столицу (роман «Господин Бержере в Париже»), где ему предложена кафедра в Сорбонне. Здесь сатира Франса перерастает в памфлет. Кажется, он переносит читателя в театр масок. Перед нами — пестрая галерея антидрейфусаров, людей двуличных, скрывающих свою истинную сущность под масками аристократов, финансистов, высших чиновников, буржуа, военных.

В финале Бержере становится стойким оппонентом антидрейфусаров, он кажется alter ego Франса. В ответ на обвинение в том, что дрейфусары якобы «поколебали национальную оборону и уронили престиж страны за границей», Бержере провозглашает главный тезис: «...Власть упорствовала, покровительствуя чудовищному беззаконию, разбухавшему с каждым днем благодаря лжи, которой силились его прикрыть».

В начале века: новые горизонты

В начале нового столетия скепсис Франса, его ирония соединяются с поисками положительных ценностей. Подобно Золя, Франс проявляет интерес к социалистическому движению.

Писатель, не приемлющий насилия, называющий Коммуну «чудовищным экспериментом», с одобрением относится к возможности достижения социальной справедливости, к социалистической доктрине, отвечавшей «инстинктивным чаяниям масс».

В последней части тетралогии появляется эпизодическая фигура столяра-социалиста Рупара, в уста которого Франс вкладывает такие слова: «...Социализм — это истина, он же и справедливость, он же и благо, и все справедливое и благое от него родится как яблоко от яблони».

В начале 1900-х годов взгляды Франса становятся более радикальными. Он вступает в социалистическую партию, печатается в социалистической газете «Юманите». Писатель участвует в создании народных университетов, цель которых — интеллектуально обогащать

рабочих, приобщать их к литературе и искусству. Франс отзывается на революционные события 1905 г. в России: становится активистом «Общества друзей русского народа», солидаризуется с борющейся за свободу русской демократией; осуждает арест Горького.

Публицистика Франса начала 1900-х годов, отмеченная радикальными настроениями, составила сборник с характерным названием — «К лучшим временам» (1906).

Именно в начале 1900-х годов в творчестве Франса появляется яркий образ труженика — герой рассказа «Кренкебиль» (1901).

«Кренкебиль»: судьба «маленького человека». Этот рассказ — одно из немногих произведений Франса, в центре которого не интеллигент, а простолюдин — зеленщик, обходящий с тележкой улицы столицы. Он прикован к своей тележке, как раб к галере, и, будучи арестован, озабочен прежде всего судьбой тележки. Его быт настолько нищ и убог, что даже тюрьма пробуждает у него положительные эмоции.

Перед нами сатира не только на правосудие, но и на всю государственную систему. Полицейский номер шестьдесят четыре, несправедливо арестовавший Кренкебиля, — винтик этой системы (полицейскому показалось, что зеленщик оскорбил его). Председатель суда Бурриш выносит решение против Кренкебиля вопреки фактам, потому что «полицейский номер шестьдесят четыре — представитель государственной власти». Менее всего закону служит суд, облакающий свой вердикт в туманно-высокопарные слова, непонятные несчастному Кренкебилю, который подавлен помпезностью судебного процесса.

Пребывание в тюрьме, пусть и кратковременное, ломает судьбу «маленького человека». Кренкебиль, вышедшей из тюрьмы, в глазах своих клиентов становится подозрительным человеком. Его дела идут все хуже и хуже. Он опускается. Горько ироничен финал рассказа. Кренкебиль мечтает вернуться в тюрьму, где было тепло, чисто и регулярно кормили. Это видится герою единственным выходом из бедственного положения. Но полицейский, которому он бросает в лицо бранные слова, ожидая за это ареста, лишь отмахивается от Кренкебиля.

В этом рассказе Франс бросил обществу свое: «Я обвиняю!» Известны слова Л. Н. Толстого, ценившего французского писателя: «Анатоль Франс пленил меня своим “Кренкебилем”». Толстой сделал перевод рассказа для своей серии «Круг чтения», адресованной крестьянам.

«На белом камне»: путешествие в будущее. В начале нового столетия, в обстановке растущего интереса к социалистическим теориям, возникла потребность заглянуть в завтрашний день, прогнозировать тенденции социального развития. Этим настроениям отдал дань и Анатоль Франс, написав роман-утопию «На белом камне» (1904).

В основе романа — диалог. Своеобразную «рамку» романа образуют разговоры персонажей — участников археологических раскопок в Италии. Один из них возмущается пороками современности: это колониальные войны, культ наживы, разжигание шовинизма и национальной ненависти, презрения к «низшим расам», самой человеческой жизни.

В романе имеется вставная повесть «Вратами из рога, или Вратами из слоновой кости».

Герой новеллы попал в 2270 г., когда люди «уже не варвары», но не стали еще «мудрецами». Власть принадлежит пролетариату, в жизни «больше света и красоты, чем это было ранее, в жизни буржуазии». Все трудятся, устранены удручающие социальные контрасты прошлого. Однако достигнутое, наконец, равенство больше похоже на «уровниловку». Люди унифицированы, не имеют фамилий, а только имена, носят почти одинаковую одежду, их однотипные жилища напоминают геометрические кубы. Франс с его проницательностью понимает, что обретение совершенства как в обществе, так и в отношениях между людьми не более чем иллюзия. «Человеческой природе, — рассуждает один из героев, — чуждо ощущение совершенного счастья. Оно не может быть легким, а напряженных усилий не бывает без усталости и боли».

«Остров пингвинов»: история в зеркале сатиры

Спад общественного движения во второй половине 1900-х годов, после окончания дела Дрейфуса, привел Франса к разочарованию в радикальных идеях, в политике как таковой. 1908 год ознаменовался для писателя публикацией двух его произведений, полярных по тональности и стилистике. Они явились новым свидетельством того, насколько широк творческий диапазон Анатолия Франса. В начале 1908 г. выходит двухтомное сочинение Франса, посвященное Жанне д'Арк.

В мировой истории есть великие, знаковые фигуры, которые становятся героями художественной литературы и искусства. Это Александр Македонский, Юлий Цезарь, Петр I, Наполеон и др. Среди них и Жанна д'Арк, сделавшаяся национальным мифом Франции. В ее судьбе много загадочного, почти чудесного. Имя Жанны д'Арк стало не только символом героизма и предметом национальной гордости, но и объектом острых идеологических дискуссий.

В двухтомнике «Жизнь Жанны д'Арк» Франс выступает как писатель и как ученый историк. Франс положил в основу своего труда целый пласт тщательно изученных документов. Соединяя трезвый анализ с «критическим воображением», писатель стремился очистить образ Жанны от разного рода домыслов, легенд, идеологических наслоений. Исследование Франса было актуаль-

ным и своевременным, поскольку противостояло клерикальной пропаганде и взрыву «экзальтированного патриотизма», а также активному использованию образа «девы воительницы», который преподносили в духе «житий». Величие Жанны Франс определил емкой формулой: «Когда каждый думал о себе, она думала о всех».

Взлет и падение Пингвинии: сатирическая аллегория. Актуальным было обращение Франса к истории в знаменитой книге «Остров пингвинов» (1908). В истории мировой литературы известны яркие примеры, когда аллегория и фантастика выступали как средства создания произведений большого социально-исторического масштаба. Таковы «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Путешествие Гулливера» Свифта, «История одного города» Салтыкова-Щедрина.

В истории Пингвинии легко угадываются этапы французской национальной истории, которую Франс очищает от мифов и легенд. И Франс пишет остроумно, весело, давая волю буйной фантазии. В «Острове пингвинов» писатель использует немало новых приемов, погружая читателя в стихию комизма, гротеска, пародии. Иронична завязка пингвинской истории.

Подслеповатый священник, святой Маэль, принимает за людей пингвинов, обитающих на острове, и крестит птиц. Пингвины постепенно усваивают нормы поведения, нравы и ценностные ориентации людей: один пингвин впиивается зубами в своего поверженного соперника, другой «можжит голову женщины огромным камнем». Подобным образом они «создают право, устанавливают собственность, утверждают основы цивилизации, устои общества, законы...»

На страницах книги, посвященных Средневековью, Франс потешается над разного рода мифами, героизирующими феодальных властителей, которые фигурируют в романе в образе драконов; вышучивает легенды о святых и смеется над церковниками. Говоря о недавнем прошлом, он не шадит даже Наполеона; последний представлен в виде милитариста Тринко. Знаменателен и эпизод вояжа доктора Обнюбиля в Новую Атлантиду (под которой подразумеваются Соединенные Штаты), в Гигантополис (Нью-Йорк).

Дело о восьмидесяти тысячах охапок сена. В шестой главе, имеющей заглавие «Новое время», Франс переходит к событиям современности — воспроизводится дело Дрейфуса, о котором романист повествует в сатирическом ключе. Объект обличения — военщина и продажное судопроизводство.

Военный министр Греток давно ненавидит еврея Пиро (Дрейфус) и, узнав об исчезновении восьмидесяти тысяч охапок сена, заключает: их украл Пиро, чтобы «продать по дешевке» не кому-нибудь, а заклятым врагам пингвинов — дельфинам. Греток затевает судебный процесс против Пиро. Улики отсутствуют, но военный министр приказывает их най-

ти, ибо того «требуется правосудие». «Этот процесс — просто шедевр, — говорит Греток, — он создан из ничего». Истинный похититель и вор де Любек де ла Дандюленкс (в деле Дрейфуса — Эстергази) — граф знатного рода, состоящий в родстве с самими Драконидами. В связи с этим его следует обелить. Процесс против Пиро сфабрикован.

В романе обнаруживаются контуры почти кафкианского абсурда: угодливый и вездесущий Греток собирает по миру тонны бумажной макулатуры, именуемой «доказательствами», однако никто эти тюки даже не распаковывает.

На защиту Пиро встает Коломбан (Золя), «низенький близорукий человек с хмурым лицом», «автор ста шестидесяти томов пингвинской социологии» (цикла «Ругон-Маккары»), самый трудолюбивый и уважаемый из писателей. Толпа начинает травить благородного Коломбана. Он оказывается на скамье подсудимых, ибо осмелился посягнуть на честь национальной армии и безопасности Пингвинии.

В дальнейшем в ход событий вторгается еще один персонаж, Бидо-Кокий, «самый бедный и самый счастливый из астрономов». Далекий от дел земных, всецело поглощенный проблемами небесными, звездными пейзажами, он спускается из своей обсерватории, обустроенной на старой водокачке, чтобы стать на сторону Коломбана. В образе чудаковатого астронома проступают некоторые черты самого Франса.

«Остров пингвинов» свидетельствует о заметном разочаровании Франса в социалистах, объявивших себя поборниками «общественной справедливости». Их лидеры — товарищи Феникс, Сапор и Лариве (за ними угадываются реальные лица) — всего лишь своекорыстные политиканы.

Финальная, восьмая книга романа озаглавлена «История без конца».

В Пингвинии — огромный материальный прогресс, ее столица — гигантский город, в котором власть оказалась в руках миллиардеров, одержимых накопительством. Население расколото на две партии: торговых и банковских служащих и промышленных рабочих. Первые получают солидные оклады, а вторые терпят нужду. Поскольку пролетарии бессильны изменить свою участь, в дело вмешиваются анархисты. Их теракты, в конце концов, приводят к разрушению пингвинской цивилизации. Затем на ее обломках строится новый город, которому уготована аналогичная судьба. Вывод Франса мрачен: история движется по кругу, цивилизация, достигнув апогея, гибнет, чтобы, возродившись, повторить прежние ошибки.

Поздний Франс: осень патриарха

«**Боги жаждут**»: уроки революции. После «Острова пингвинов» начинается новый период творческих исканий Франса. За сатири-

ческой фантазией о Пингвинии следует роман «Боги жаждут» (1912), написанный в традиционном реалистическом ключе. Но обе книги внутренне связаны. Размышляя над характером и движущими силами истории, Франс вплотную подходит к судьбоносной вехе в жизни Франции — революции 1789—1794 гг.

«Боги жаждут» — один из лучших романов Франса. Динамичный сюжет, свободный от перегруженности идеологическими спорами, яркий исторический фон, психологически достоверные характеры главных героев — все это делает роман одним из самых читаемых произведений писателя.

Действие романа происходит в 1794 г., в последний период якобинской диктатуры. Главный герой — молодой, талантливый художник Эварист Гамлен. Якобинец, преданный высоким идеалам революции, одаренный живописец, он стремится запечатлеть на своих полотнах дух времени, пафос жертвенности, подвиги во имя идеалов. Гамлен изображает Ореста, героя античной драмы, который, повинувшись воле Аполлона, убивает свою мать Клитемнестру, лишившую жизни его отца. Это преступление боги ему прощают, а люди нет, так как Орест своим поступком отрекся от человеческой природы, сделался бесчеловечным.

Сам Гамлен — человек неподкупный и бескорыстный. Он беден, вынужден стоять в очередях за хлебом и искренне хочет помочь беднякам. Гамлен убежден, что необходимо вести борьбу со спекулянтами, предателями, а их немало.

Якобинцы беспощадны, и Гамлен, назначенный членом революционного трибунала, превращается в одержимого фанатика. Без особого разбирательства штампуются смертные приговоры. Под нож гильотины отправляются невинные люди. Страна охвачена эпидемией подозрительности, наводнена доносами.

Принцип «цель оправдывает средства» выражен одним из членов Конвента в циничной формуле: «Для счастья народа будем подобны разбойникам с большой дороги». Стремясь искоренить пороки старого режима, якобинцы осуждают «стариков, юношей, хозяев, слуг». Не без ужаса рассуждает о «спасительном, святом терроре» один из его вдохновителей.

Симпатии Франса отданы в романе аристократу Бротто, человеку умному и образованному, разоренному революцией. Он принадлежит к тому же типу, что и Бонар или Бержере. Философ, поклонник Лукреция, он даже по дороге на гильотину не расстанется с его книгой «О природе вещей». Бротто не приемлет фанатизма, жестокости, ненависти; он благожелателен к людям, готов прийти им на помощь. Он не любит клерикалов, но представляет в своей камерке угол бездомному монаху Лонгмару. Узнав о назначении Гамлена членом трибунала, Бротто предсказывает: «Он добродетелен — он будет ужасен».

Вместе с тем для Франса очевидно: террор не только вина якобинцев, но и признак незрелости народа.

Когда летом 1794 г. происходит термидорианский переворот, вчерашних судей, отправлявших людей на гильотину, постигает та же участь. Не избежал этой участи и Гамлен.

В финале романа показан Париж зимы 1795 г.: «равенство перед законом» породило «царство плутов». Преуспевают наживалы и спекулянты. Разбит бюст Марата, в моде портреты его убийцы Шарлотты Корде. Элоди, возлюбленная Гамлена, быстро находит нового любовника.

Сегодня книга Франса воспринимается не только как осуждение якобинского террора, но и как роман-предупреждение, роман-пророчество. Кажется, что Франс предсказал большой террор 1930-х годов в России.

«**Восстание ангелов**». Франс возвращается к теме революции в романе «Восстание ангелов» (1914). В основе романа, рассказывающего о бунте ангелов против бога Иеговы, — мысль о том, что смена одного властителя другим ничего не даст, что насильственные революции бессмысленны. Порочна не только система управления, но и во многом несовершенен сам человеческий род, а потому надо искоренять зависть, властолюбие, гнездящиеся в душах людей.

Последнее десятилетие: 1914 — 1924. Роман «Восстание ангелов» был закончен накануне Первой мировой войны. Бедствия войны ошеломили писателя. Франса охватил подъем патриотических чувств, и писатель выпустил сборник статей «На славном пути» (1915), проникнутых любовью к родной стране и ненавистью к германским агрессорам. Позднее он признавался, что оказался в то время «во власти заразной экзальтации».

Постепенно Франс пересматривает свое отношение к войне и переходит на антимилитаристские позиции. О писателе, проявляющем политическую активность, газеты пишут: «В нем мы снова находим господина Бержере». Он солидаризуется с группой «Кларте», которую возглавил А.Барбюс. В 1919 г. Анатоль Франс как лидер французских интеллигентов осуждает интервенцию Антанты против Советской России.

«Прекрасный седобородый старец», мэтр, живая легенда, Франс, несмотря на свои годы, удивляет энергией. Он выражает симпатию к новой России, пишет, что «свет идет с Востока», заявляет о солидарности с левыми социалистами.

В то же время, в 1922 г., как и многие интеллектуалы Запада, он протестует против суда над эсерами, видя в этом нетерпимость большевиков к любой оппозиции и инакомыслию.

Творчество Франса последних лет — это подведение итогов. После почти сорокалетнего перерыва писатель возвращается к мемуарно-автобиографической прозе, работу над которой он начал еще в 1880-е годы («Книга моего друга», 1885; «Пьер Нозьер», 1899). В новых книгах — «Маленький Пьер» (1919) и «Жизнь в цвету» (1922) — Франс воссоздает столь дорогой ему мир дет-

ства. Он так пишет о своем автобиографическом герое: «Я мысленно вхожу в его жизнь, и это наслаждение — перевоплощаться в мальчика и юношу, которых давно уже нет».

В 1921 г. А. Франсу была присуждена Нобелевская премия за «блестящие литературные достижения, отмеченные изысканностью стиля, глубоко выстрадаанным гуманизмом и истинно галльским темпераментом».

Франс успел отметить свое 80-летие. Он тяжело переживал мучительное и неумолимое угасание сил. Писатель скончался 12 октября 1924 г. Ему, как в свое время Гюго, были устроены национальные похороны.

Поэтика Франса: «искусство думать»

Интеллектуальная проза. Жанровый диапазон прозы Франса очень широк, но его стихия — интеллектуальная проза. Франс развивал традиции писателей и философов XVIII в., Дидро и особенно Вольтера. Мыслитель с большой буквы, Франс при своем высочайшем авторитете и образовании, был чужд снобизма. По художественному мироощущению, темпераменту он был близок просветителям и настойчиво отстаивал тезис об «учительной» функции литературы. Еще в начале писательского пути его воспринимали как «просвещенного литератора, впитавшего в себя интеллектуальную работу века». Франс видел «формы искусства в постоянном движении, в непрерывном становлении». Ему были присущи острое чувство истории, чувство времени, понимание его запросов и вызовов.

Франс утверждал «искусство думать». Его увлекала поэзия познания мира, торжество истины в столкновении с ложными точками зрения. Он верил, что «изысканная история человеческого ума», его способность развенчивать иллюзии и предрассудки, сама по себе может быть предметом художественного внимания.

Импрессионистическая манера. Сам писатель, говоря о структуре своих произведений, употреблял выражение «мозаика», так как в них «политика и литература перемешиваются». Работая над художественным произведением, Франс обычно не прерывал сотрудничества в периодике. Для него публицистика и художественная проза внутренне связаны, взаимозависимы.

Франсовская «мозаичность» не хаотична, в ней просматривается своя логика. В текст произведений включаются внесюжетные элементы, вставные новеллы (например, в «Таис», в книгах о Куаньяре, в «Современной истории», в «Острове пингвинов»). Подобная организация повествования встречается также у Апулея, Сервантеса, Филдинга, Гоголя и др. Во французской литературе рубежа веков такая форма отразила эстетические тенденции нового направления — импрессионизма.

А. В. Луначарский называл Франса «великим импрессионистом». Франс сблизил прозу с поэзией и живописью, применил импрессионистическую технику в словесном искусстве, что проявлялось в тяготении к эскизной манере. В книге «Жизнь в цвету» он высказал мысль о том, что законченной картине присущи «сухость, холодность», а в эскизе «больше вдохновения, чувства, огня», поэтому эскиз «правдивее, жизненнее».

Интеллектуальная проза Франса не предполагала захватывающего сюжета с интригой. Но это все же не помешало писателю искусно запечатлеть жизненные перипетии, например, в таких произведениях, как «Таис», «Боги жаждут», «Восстание ангелов». Это во многом объясняет их популярность у широкого читателя.

«Двуплановость» прозы Франса. В произведениях Франса можно выделить два плана, сопряженные между собой: идеологический и событийный. Так, они отчетливо выявляются в «Современной истории». Идеологический план — это те дискуссии, которые на протяжении романа ведет Бержере со своими оппонентами, друзьями, знакомыми. Чтобы понять всю глубину мысли Франса, ее оттенки, неискушенный читатель должен заглядывать в историко-филологический комментарий к его текстам. Второй план — событийный — это то, что происходит с франсовскими персонажами. Нередко идеологический план играет большую роль, чем событийный.

Художник слова. Франс был наследником Флобера как мастер стиля. Его чеканная фраза насыщена смыслом и эмоциями, в ней присутствуют ирония и насмешка, лиризм и гротеск. Мысль Франса, умеющего ясно писать о сложном, нередко выливается в афористические суждения. Здесь он продолжатель традиций Ларошфуко и Лабрюйера. В эссе о Мопассане Франс написал: «Три величайших достоинства французского писателя — ясность, ясность и ясность». Подобный афоризм приложим и к самому Франсу.

Франс — мастер диалога, который является одним из самых выразительных элементов его манеры. В его книгах столкновение точек зрения героев — способ обнаружения истины.

В своей интеллектуальной прозе Франс предвосхитил некоторые важные жанрово-стилевые тенденции литературы XX в. с ее философско-просветительским началом, стремлением воздействовать не только на сердце и душу читателя, но и на его интеллект. Речь идет о философских романах и произведениях притчево-аллегорических, дающих художественное выражение некоторых философских постулатов, в частности экзистенциализма (Ф. Кафка, Ж. Сартр, А. Камю и др.). Это относится и к «интеллектуальной драме» (Г. Ибсен, Б. Шоу), драме-притче (Б. Брехт), драме абсурда (С. Беккет, Э. Ионеско, отчасти Э. Олби).

Франс в России. Как и его прославленные соотечественники — Золя, Мопассан, Роллан, поэты-символисты — Франс рано получил признание в России.

Во время кратковременного пребывания в России в 1913 г. он записал: «Что касается русской мысли, такой свежей и такой глубокой, русской души, такой отзывчивой и такой поэтической по самой своей природе, — то я уже давно проникся ими, восторгаюсь ими и люблю их».

В тяжелых условиях Гражданской войны М. Горький, высоко ценивший Франса, опубликовал в своем издательстве «Всемирная литература» в 1918—1920 гг. несколько его книг. Затем появилось новое собрание сочинений Франса (1928—1931) в 20 томах под редакцией и со вступительной статьей А. В. Луначарского. Восприятие писателя в России емко определил поэт М. Кузмин: «Франс — классический и высокий образ французского гения».

Литература

Художественные тексты

Франс А. Собрание сочинений : в 8 т. / А. Франс ; под общ. ред. Е. А. Гунста, В. А. Дынник, Б. Г. Реизова. — М., 1957—1960.

Франс А. Собрание сочинений : в 4 т. / А. Франс. — М., 1983—1984.

Франс А. Избранные произведения / А. Франс ; послесл. Л. Токарева. — М., 1994. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).

Критика. Учебные пособия

Юльметова С. Ф. Анатоль Франс и некоторые вопросы эволюции реализма / С. Ф. Юльметова. — Саратов, 1975.

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

Глава VI. РОМЕН РОЛЛАН: ВЫСОКАЯ ГЕРОИКА

Становление писателя: от Кламси до Нормальной школы. — Драматург: борьба за новый театр. — «Героические биографии»: великие сердцем. — «Жан Кристоф»: «эпопея современной жизни». — «Кола Брюньон»: бургундский характер. — Военные годы: «Над схваткой».

Мир погибает, задушенный своим трусливым и подлым эгоизмом. Распахнем же окна! Впустим свежий воздух! Пусть нас овеет дыханием героев.

Р. Роллан

Ромен Роллан оставил многожанровое наследие — романы, драматургию, мемуаристику, биографические и искусствоведческие труды, публицистику, дневники, письма. Он находился в центре общественных и политических событий своего времени, общался и переписывался со множеством лиц — от простых читателей до прославленных писателей, философов, государственных деятелей, живших в разных уголках земного шара. К его автори-

тетному голосу — голосу гуманиста, правдоискателя — прислушивались в мире. Роллан исходил из представления о высокой нравственной миссии литературы и ответственности писателя. В 1915 г. ему была присуждена Нобелевская премия за «возвышенный идеализм» и «сочувствие и любовь к истине».

Становление писателя: от Кламси до Нормальной школы

Ромен Роллан родился в 1866 г. в городке Кламси на юге Франции. Этот город унаследовал от средних веков дух народной вольницы, от времен революции — республиканизм. Именно в Кламси происходит действие романа «Кола Брюньон».

Отец писателя владел в Кламси нотариальной конторой. Он отличался завидным здоровьем и прожил 95 лет. Мать, ревностная католичка, безумно любила сына, привила ему страсть к музыке и преклонение перед Бетховеном. В отличие от отца Роллан был хрупкого здоровья, часто болел, однако обладал неисчерпаемым запасом творческой энергии. Благодаря природной одаренности Роллан стал гордостью местной школы, особенно блистал он в гуманитарных дисциплинах.

Чтобы помочь сыну получить достойное образование, отец Роллана продает свою контору и перебирается в Париж, где работает служащим банка. В 1886 г. Роллан становится студентом Высшей нормальной школы. Интересы Роллана были многогранны: история, всемирная литература, искусствоведение, музыка, философия. Он был писателем и ученым; в его многожанровом наследии исследовательские труды, прежде всего музыковедческие, занимают важное место.

Роллан и Толстой. Значительную роль в духовном формировании Роллана сыграл Лев Толстой. В 1880-е годы появляются переводы произведений Тургенева, Достоевского, Толстого, и русская литература прочно входит в культурную жизнь Европы. В 1886 г. во Франции увидела свет книга Мельхиора де Вогюэ «Русский роман», ставшая заметной страницей в истории русско-французских литературных связей. Знакомя своих соотечественников с творчеством Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, автор книги отмечал гуманистический пафос русских писателей и выражал убеждение, что их влияние может оказаться «спасительным» для современного «истощенного искусства».

Толстой был духовным спутником Роллана едва ли не на протяжении всей жизни французского писателя: Роллан переписывался с ним, создал о нем биографическую книгу, имя Толстого постоянно присутствует в его письмах, статьях, дневниках, мемуарах.

Роллан, исходя из представления о нравственной миссии искусства, хотел, чтобы оно несло «маленький лучик Любви», «бо-

жественный свет Милосердия». «Ни Эсхилл, ни Шекспир не могли потрясти души соотечественников глубже, чем всколыхнули нас “Идиот”, “Братья Карамазовы”, “Анна Каренина” и великая эпопея, которая в моих глазах занимает среди этих шедевров место новой “Илиады”, — “Война и мир”, — писал Роллан. Статья Толстого «Так что же нам делать?», содержащая жесткую критику общества, построенного на угнетении одних людей другими, ошеломила Роллана. Студент Нормальной школы решает отправить письмо яснополянскому мудрецу со списком вопросов, главным среди которых был: «Как жить?» Каково же было удивление Роллана, когда в один из вечеров в октябре 1887 г. в его скромную мансарду пришло письмо объемом 17 страниц от самого графа Толстого! Письмо, начинавшееся словами «Дорогой брат», написанное по-французски рукой гениального русского писателя, произвело неизгладимое впечатление на Роллана. Толстой в духе своей доктрины отстаивал тезис о «ложной роли» науки и искусства, которые служат привилегированным классам. Под влиянием Толстого Роллан стал задумываться над «прогнившей цивилизацией эксплуататоров». Не все взгляды Толстого импонировали Роллану, но ему во многом был созвучен толстовский трактат «Что такое искусство?», и прежде всего мысль, что искусство и литература призваны нравственно воздействовать на общество, возвышать и облагораживать души людей.



Ромен Роллан

Молодой ученый. В 1889 г. Роллан оканчивает Нормальную школу и получает заманчивое предложение о двухгодичной научной командировке в Рим для самостоятельных научных занятий. Пребывание в Италии оказалось для него исключительно плодотворным. В молодые годы он с интересом читал книги по истории искусства и теперь мог воочию познакомиться с прекрасными музеями, увидеть шедевры скульптуры и живописи, послушать знаменитую итальянскую оперу.

Научная работа в области музыки заставляла проникнуть в психологию композитора, задуматься о природе творческого процесса. В Италии Роллана впервые посетила мысль написать о Бетховене. К этому времени относятся первые литературные опыты писателя — наброски пьес из итальянской и римской истории («Орсино», «Калигула», «Осада Мантуи» и др.). В Италии были подготовлены, а в 1895 г. защищены две его диссертации: «Происхождение современного музыкального театра. История европейской оперы до Люлли и Скарлатти» и «Об упадке итальянской живописи в XVI веке». Тогда же состоялась первая попытка (неудачная) пробиться на сцену с оперой «Ниобея».

Преподаватель. Неуверенность в перспективах писательской деятельности побуждает Роллана заняться преподаванием (сначала в Нормальной школе, а позднее в Сорбонне), что дает ему материальную независимость; свободное же время он отдает литературному творчеству. Работа преподавателя имела свои положительные стороны — духовное общение с учениками и слушателями, которые видели в нем не рядового педагога, а яркую, выдающуюся личность.

Возможно, педагогическая деятельность «притормаживала» писательские замыслы Роллана. Но вместе с тем преподавание помогало ему накапливать те обширные искусствоведческие знания, которые стали позднее фундаментом многих его сочинений. Роллан-писатель во многом вырос из Роллана-педагога с его учительской, нравственно-воспитательной установкой.

Драматург: борьба за новый театр

Писательский путь Роллана начинается с пьес. В конце 1890 — начале 1900-х годов он работает преимущественно как драматург. Это было по-своему закономерно.

На исходе XIX в. в Европе происходит рождение «новой драмы», означавшее ломку устаревших канонов развлекательного театра. Пьесы Роллана с их гуманистическим пафосом и серьезной проблематикой образуют две жанрово-тематические группы: «Трагедии веры» и «Драмы революции».

«Трагедии веры». Действие этих пьес происходит в прошлом, но история выступает лишь фоном, декорацией. Главное для Роллана — нравственные коллизии, добро и зло в человеке. Роллан ищет ответ на вопрос, неизменно для него актуальный: в чем природа героического в человеке? В «Святом Людовике» (1897) протагонист — французский король Людовик IX, предводитель крестоносцев, человек высоких нравственных качеств, олицетворение великодушия и народный любимец, а потому объект зависти интриганов. И хотя исторический фон в драме во многом стилизован и условен, а фигура главного героя идеализирована, в пьесе выражены глубинные, гуманистические устремления ее автора. Тема «герой и народ» развивается в драме «Аэрт» (1898), действие которой происходит в XVII в. в Голландии. Юный принц Аэрт, великодушный, храбрый человек, стремится стать во главе движения против испанского владычества.

«Драмы революции». В условиях накала социальной борьбы во Франции на исходе 1890-х годов (дело Дрейфуса, конфронтация сил демократии и реакции) Роллан подходит к осмыслению важнейших исторических уроков в жизни страны — уроков Великой французской революции 1789 — 1794 гг., которая спустя столетие

оставалась предметом острых споров. Так появляются «Драмы революции».

Цикл открывала пьеса «Волки» (1898), в которой звучат отголоски дела Дрейфуса.

Честный офицер революционной армии, дворянин д'Уарон обвинен в измене. На этом настаивает Верра, храбрый воин, движимый ненавистью к аристократии. На защиту обвиняемого встает якобинец Телье. Испытывая личную неприязнь к д'Уарону, он доказывает его невинность. Но оправдание д'Уарона означало бы отрешение от должности Верра, любимца солдат, опытного командира. Для решения вопроса прибывает комиссар Конвента Кенель. Телье ратует за то, что справедливость должна восторжествовать при любых обстоятельствах. Кенель же, понимая юридическую правоту Телье, принимает тем не менее сторону Верра, спасает его от смерти, ибо такой исход нужен революции.

«Дантон». Вторая драма цикла, «Торжество Разума» (1899), посвящена судьбе партии жирондистов. Наиболее значительной в цикле является драма «Дантон» (1900). В центре ее — проблема революционного вождя. Их в пьесе двое, это полярные характеры: Дантон и Робеспьер. Их конфронтация не только носит личный характер, но и отражает столкновение двух тенденций в революции; аналогичный конфликт воспроизвел В. Гюго в романе «Девяносто третий год», показав носителей двух принципов: «революции насилия» (Симурден) и «революции милосердия» (Говэн).

Дантон и Робеспьер начинали вместе как вожди масс, сокрушившие монархию. Но время изменило их. Дантон устал от роли «карающего меча». Писатель так характеризует его: «Гаргантюа в шекспировском вкусе, жизнерадостный и могучий». Устав от насилия, крови и убийств он хочет милосердия и снисхождения, которые, по его мнению, полезнее для блага Франции, нежели бескомпромиссный террор.

Робеспьер — суров и неподкупен, его преданность Революции и Республике фанатична. Ему чужды жалость и снисхождение. О таких, как Робеспьер, Дантон говорит: «Страдания их не трогают, у них одна мораль, одна политика — навязывать свои идеи другим». Сродни Робеспьеру и его друг Сен-Жюст. Любая критика в адрес всесильного Комитета спасения, любое инакомыслие со стороны недавних народных лидеров воспринимается как преступление и, хуже, предательство. Единственное средство борьбы с ними — нож гильотины. Судопроизводство осуществляется не по законам, а по понятиям. В уста Робеспьера вложен такой тезис: «Революционные бури не подчиняются обычным законам. К той силе, которая преобразует мир и создает новую мораль, нельзя подходить с точки зрения прописной морали». Арестованный Дантон и его соратники предстают перед Революционным трибуналом.

Одним из первых Роллан выстраивает целый акт своей драмы как своеобразную стенограмму заседания суда, яростного столкновения точек зрения.

В своей мужественной речи Дантон отмечает многие обвинения, в частности, в том, что жил на широкую ногу, в то время как народ голодал. Простые люди в зале симпатизируют Дантону. Положение спасает Сен-Жюст: он сообщает, что вечером в порт прибывает караван судов с мукой и топливом. После этого зал суда стремительно пустеет, люди спешат пополнить свои скудные запасы. В итоге Дантон и его друзья остаются одни, без моральной поддержки. Присяжные — на стороне власти. Приговор, заранее предreshенный, инкриминирует им заговор против Республики, караемый смертью.

Работая над циклом пьес о революции, Роллан не мог пройти мимо темы народа. Здесь писателю помог опыт Шекспира, автора исторических хроник, чье наследие Роллан тщательно изучал. Цикл «Драмы революции» заключила пьеса «Четырнадцатое июля», в центре которой — великое событие — штурм Бастилии. По словам Роллана, «здесь отдельные личности растворяются в народном океане. Чтобы изобразить бурю, нет надобности выписывать отдельную волну — нужно написать будущее море».

В драме выражен мощный народный протест против преступления монархии и всей феодальной системы. Участников штурма Бастилии Роллан изобразил ярко и броско, показав ту эйфорию, героизм и веру в торжество справедливости, которые характеризуют первые шаги революции. В драме присутствуют элементы народного праздничного действия, во время которого звучат хоры, звенят оркестры, а народ образует хоровод вокруг романтического символа Свободы. Эта пьеса явилась своего рода прообразом «драм массового действия», посвященных классовой борьбе, которые были популярны на Западе в 1930-е годы.

«Народный театр»: «искусство действия». Завершая работу над циклом пьес, Роллан подытоживает свои теоретические выводы в книге «Народный театр. Опыт эстетики нового театра» (1903). В этой книге Роллан обосновывает программу «искусства действия», оказывающего нравственное воздействие на аудиторию. Народный театр должен ориентироваться на широкого демократического зрителя. Как бы ни были значимы пьесы драматургов-классиков, репертуар современного театра должны составлять современные авторы. Театр может черпать духовные силы в народной среде. Роллан убежден, что «народный театр — ключ к целому миру нового искусства, к миру, который искусство только еще начинает предчувствовать». Время показало, однако, прекраснодушие Роллана. Позднее он признал, что его план создания народного театра рухнул, столкнувшись с реальной практикой. Книга была, по его словам, продуктом «восторженной веры юности».

Значит ли это, однако, что сама идея подобного театра убога, наивна, несовместима с самой природой сцены, для которой наиболее естественны пьесы семейные, социально-психологические? Думается, что ответ на этот вопрос не может быть упрощенно-однозначным. Театр отражает время; в революционные эпохи его проблематика и стилистика меняются. Достаточно вспомнить «Мистерию-буфф» Маяковского, «Любовь Яровую» Тренева, «Дни Турбиных» Булгакова, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова и многие другие, художественные достоинства, долговременность и сценический успех которых несомненны.

«Героические биографии»: великие сердцем

В начале 1900-х годов, в пору интенсивных духовных и творческих исканий, Роллан задумал серию биографий великих людей — государственных деятелей, полководцев, ученых, художников. Была осуществлена лишь часть замысла — это своеобразный триптих, в который вошли жизнеописания Бетховена, Микеланджело, Толстого.

В предисловии к серии Роллан в присущей ему эмоционально-патетической манере писал: «Вокруг нас душный спертый воздух. Дряхлая Европа впадает в спячку в этой гнетущей, затхлой атмосфере... Мир задыхается. Распахнем же окна! Впустим вольный воздух! Пусть нас овеет дыханием героя».

Кто же является героем в трактовке Роллана? Это не те, кто побеждал мыслью или силой. Для него герои те, кто велик сердцем. Без величия души нельзя быть ни великим человеком, ни великим художником. Образцом для Роллана был «мощный и чистый душой Бетховен».

Роллан обращается к своему герою, к современнику, близкому человеку: «Дорогой Бетховен!» Он с восхищением пишет о том, как, измученный недугами, крушением любви, страшной для музыканта глухотой, Бетховен создает самое жизнеутверждающее, ликующее свое сочинение для хора на слова Шиллера — Девятую симфонию с ее завершающим «Гимном к Радости». И в гармонии с заключительными аккордами бетховенского шедевра — патетический финал очерка Роллана: «Какая битва Бонапарта, какое солнце Аустерлица могут поспорить в славе с этим сверхчеловеческим трудом, с этой победой, самой сияющей из всех, которую когда-либо одерживал дух?» Бетховенская тема станет доминантой всей жизни и творческих исканий Роллана.

В этой же тональности была написана и книга о Микеланджело, творческом гении Ренессанса. Материалом для этой книги послужили разыскания Роллана, сделанные в Италии. Это был обширный, состоящий из трех частей труд, содержавший как биографическое описание, так и искусствоведческий анализ. Писа-

тель озаглавил два главных этапа жизни художника как «Борьба» и «Отрешение», а последний раздел назвал «Одиночество».

В 1911 г., после кончины Толстого, он написал его «героическую биографию», отдав дань любимому художнику.

Бетховен, Микеланджело и Толстой — это особый тип героя. Жизненные невзгоды не способны погасить в них творческий энтузиазм. Торжествуя над безжалостной судьбой, они оказываются моральными победителями. Внутренний смысл их героической жизни определяется излюбленной формулой Роллана: *Per aspera ad astra* (через тернии к звездам).

«Жан Кристоф»: «эпопея современной жизни»

Вся предшествующая работа Роллана в области драматургии, публицистики, искусствоведения оказалась прологом к созданию масштабной прозаической формы — романа «Жан Кристоф» (1904—1912). Он стал главной книгой Роллана, принес ему европейскую славу. В «Жане Кристофе» наиболее полно выражена эстетика, жизненная философия и художественная методология писателя.

Жанровое своеобразие: «роман-река». Замысел романа возник еще в 1890 г., когда Роллан находился в Италии, где его поразили великие произведения искусства. Роллан задумался об их творцах, которые представлялись ему подлинными титанами. Тогда его пленила личность Бетховена.

История мировой литературы знает «титанические» образы Прометея, Фауста, Манфреда, построенные на соединении реальности с фантастикой. Роллан ставит в центр гения и помещает его в конкретную, реальную обстановку. Писатель ввел в жизнеописание Жана Кристофа многие факты бетховенской биографии, наделил своего героя бетховенским характером, его страстностью, бескомпромиссностью.

В романе заметны автобиографические мотивы: хрупкость, поэтичность, деликатность Роллана нашли отражение в образе Оливье, друга Кристофа. Твердость, мужество Роллана в отстаивании своих принципов, его любовь к музыке — в Жане Кристофе. Своему герою писатель дал фамилию Крафт, т. е. сила.

В центре повествования — судьба гениального музыканта, прослеженная от рождения до смерти. «Это — своего рода интеллектуальная и нравственная эпопея современной души...», — писал Роллан о «Жане Кристофе».

Конечно, у Роллана присутствует социально-исторический контекст, но главное — изображение жизненного пути героя. Жан Кристоф с его высокой духовностью и нравственной чистотой — олицетворение «лучших людей Европы», с которыми романист связывал свои надежды. Многозначительно сопоставление Жана Крис-

тофа с христианским героем, святым Христофором. Знаменателен эпиграф к роману: «Свободным душам всех наций, которые страдают, борются и побеждают». Роллан сделал Жана Кристофа немцем, подчеркнув тем самым, что великое искусство выше национальных перегородок. Близкий друг Кристофа — француз.

Новый жизненный материал требовал новой формы. Роллан пишет десяти томный роман-эпопею, непохожий на привычные романские циклы, такие, как «Ругон-Маккары» Золя, «Будденброки» Т. Манна. «Жан Кристоф» по-своему предварял эпопею М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Почти десять лет труда, горения отдал Роллан роману, жил в «доспехах Жана Кристофа». Роман печатался отдельными частями в журнале «Еженедельные тетради» (1904—1912), редактором которого был известный литератор и друг Роллана Шарль Пеги. В 1921 г. в предисловии к очередному изданию «Жана Кристофа» писатель предложил объединить книги, близкие по «атмосфере» и «звучанию», в четыре части. В итоге произведение предстало как «четырёхчастная симфония».

Духовная Одиссея героя: жизнь как творческий процесс. Первая часть эпопеи («Заря», «Утро», «Отрочество») охватывает юные годы Кристофа. Роллан исследует пробуждение его чувств и сердца в узких пределах малой родины и ставит героя перед лицом испытаний. Здесь особенно явственны черты «романа-воспитания», образцом которого был для Роллана «Вильгельм Мейстер» Гёте. Внутренняя тема — столкновение гениального ребенка с суровыми жизненными реалиями и формирование в нем художественно-го таланта и музыкального мировидения.

В провинциальном немецком городке на берегу «старика Рейна» появляется на свет ребенок, которому предстоит прожить долгую жизнь. Ребенок познает окружающий мир, тепло материнских рук, краски, звуки, голоса. «Медленно катится огромный поток времени... В реке жизни возникают островки воспоминаний».

С особым вниманием воспринимает будущий музыкант звуки, складывающиеся в мелодии. Семья пребывает в крайней нужде. Отец Жана Кристофа Мельхиор Крафт, музыкант в придворном оркестре герцога, пропивает деньги из скромного семейного бюджета; мать Луиза работает кухаркой. Жан Кристоф узнает всю унижительность бедности.

Дедушка дарит внуку старый рояль. Прикасаясь к клавишам, Жан Кристоф погружается в мир чарующих звуков и пробует сочинять. Впервые в литературе Роллан приподнимает занавес тайны над композиторским творчеством. В восприятии ребенка звуки сливаются с окружающим миром, природой. Дядя Готфрид, любящий внука, наделенный чуткой душой, учит: музыка должна быть «скромной и правдивой», помогать обнажать внутренний мир «до самого дна».

В шесть лет Жан Кристоф сочиняет пьесы для фортепиано, затем начинает выступать в придворном оркестре, сочинять музыку на заказ.

Искусство такого рода ему не по душе: «сам источник его жизни и радости отравлен». После смерти деда и отца Жан Кристоф вынужден взять на себя заботу о матери и двух младших братьях.

Созревание музыкального таланта героя неотделимо от его внутреннего роста. Как и многие неординарные люди, Жан Кристоф одинок. Ему необходимы близкий друг, любимая женщина.

Жан Кристоф переживает много увлечений. Его чувства возвышенны, непосредственны, не всегда подчинены здравому смыслу, а потому обычно не находят достойного отклика. Кристоф — максималист, ставящий в любви и дружбе высокую планку, требующий полной самоотдачи, исключая эгоизм, ложь, легкомыслие. По мере развития повествования «жизнь души» героя оказывается в центре художественного внимания, его эмоции гиперболизируются, приобретают особую масштабность и энергию.

Герой и общество: бунт Жана Кристофа. Вторая часть эпопеи включает книги «Бунт», «Ярмарка на площади», в которых воссоздан новый важный этап в жизни героя. Прежде всего Жан Кристоф восстает против себя прежнего, срывает свою «вчерашнюю, уже омертвевшую оболочку», а свои ранние сочинения оценивает резко, как «теплую водицу, карикатурно-смешной вздор». С запальчивостью юности обрушивается он и на многих композиторов-классиков, усматривая в их произведениях фальшь, сентиментальность. С юношеским максимализмом готов он все сделать «заново или переделать». Кристоф выступает в местном музыкальном журнале с шокирующими статьями, в которых ниспровергает авторитеты мэтров.

От бунта в музыкальной сфере Жан Кристоф переходит к критическому осмыслению общества. Он замечает перемены, произошедшие в Германии в конце века: в стране философов и музыкантов сгущается «удушливая атмосфера грубого милитаризма». Во время крестьянского праздника Жан Кристоф, вступаясь за девушек, ввязывается в драку с солдатами. Чтобы избежать судебного преследования, он вынужден покинуть Германию и бежать в Париж.

Книга «Ярмарка на площади» занимает в романе особое место. Повествование здесь обретает характер памфлета, появляются сатирические интонации.

Кристоф приезжает в Париж, исполненный иллюзий, ведь Франция — страна свободы, в отличие от Германии с ее сословными пережитками. Но во французской столице он видит лишь «великую комедию». Когда-то Теккерей писал о буржуазно-аристократическом обществе как о «ярмарке тщеславия». Жану Кристофу открывается другая ярмарка — ярмарка всеобщей продажности, гигантское торжище. Современное искусство, превратившееся в предмет купли-продажи, Жан Кристоф называет «интеллектуальной проституцией». Ложь и пошлость в искусстве вызывают у него

бурную реакцию. Кристоф сталкивается с представителями разных сфер столичного общества. Общение с политиками убеждает его, что для них «служение народу» на самом деле есть лишь реализация своекорыстных интересов, «прибыльная, но малопочтенная отрасль торговли и промышленности». В творчестве современных французских композиторов Жан Кристоф критикует анемичность, наивность сюжетов. У поборников «новой музыки» он находит лишь «клубок профессиональных фокусов», подражательность «сверхчеловеческим порывам», отсутствие «естественности». В литературе Жана Кристофа раздражают явления декадентского толка; в театре — развлекаемость, засилье легковесных жанров.

Превозмогая болезнь, душевную боль, Кристоф продолжает трудиться. Но его симфоническая картина «Давид», в основе которой — библейский сюжет, не понята публикой и терпит провал. Плод пережитого потрясения — тяжелая болезнь героя.

В поисках «другой Франции». Третья часть включает книги «Антуанетта», «В доме», «Подруги», овеянные атмосферой нежной «душевной сосредоточенности». Жан Кристоф ищет «другую Францию», которую смог бы полюбить, и находит ее в лице Оливье Жанена.

Оливье — молодой поэт, интеллигентный, великодушный, «ненавидящий ненависть», он восхищается музыкой Кристофа. При внешней непохожести они духовно близки: обоих отличает душевная чистота, неприверженность высоким нравственно-этическим понятиям. Благодаря Оливье Кристоф убеждается: есть истинная Франция, «несокрушимая гранитная глыба». Их отношения — это своеобразная модель творческого взаимообогащения культур двух стран. Роллан верен своему нравственному постулату: культура — интернациональное родство душ, которое должно восторжествовать над национальными перегородками.

Не без помощи Оливье пресса, наконец, обращает благосклонное внимание на Кристофа. К нему приходит долгожданный успех. Жан Кристоф помогает сближению Оливье с Жаклиной Лантье, зная, что это будет ущербом для их дружбы. Так и происходит. Женившись на Жаклине, Оливье, поглощенный радостями семейной жизни, отдаляется от Кристофа.

Четвертая часть романа включает две книги: «Неопалимая купина» и «Грядущий день». Это финал долгой, многотрудной жизни героя, его духовной Одиссеи.

Жизнь Кристофа — это настойчивые поиски своеобразного «символа веры». Вместе с Оливье они хотят принести жизнь на «алтарь нового бога — народа». В книге «Неопалимая купина» в роман входит тема политической борьбы; герою предстоит выбрать, с кем ему быть — с рабочими лидерами или против них. На первомайской демонстрации Жан Кристоф встречает Оливье; происходит столкновение с полицией. Кристоф убивает полицейского, а Оливье, затоптанный толпой, позднее умирает в больнице.

После парижских событий Жан Кристоф бежит в Швейцарию и находит прибежище в доме доктора Брауна. Там он переживает новую любовь — к жене доктора, Анне Браун. Кристоф и Анна являют физическую и духовную гармонию; Анна, натура искренняя, верующая, страдает, изменяя мужу, пытается даже наложить на себя руки. Они расстаются, и Кристоф переживает очередной духовный кризис.

И снова любовь исцеляет героя от отчаяния, возвращает к жизни и творчеству. Кристоф встречает Грацию, которая в юности была его ученицей. Теперь она — вдова с двумя детьми. Они хотят пожениться. Но возникает препятствие: сын Грации, мальчик болезненный и неуравновешенный, безумно ревнует свою мать. После его смерти уходит из жизни и сама Грация.

Кристоф остается один. Он переживает счастливое слияние с природой, сочиняет, используя мотивы испанских народных песен и танцев, подобных «вспышкам пламени». Последнее желание Жана Кристофа глубоко символично: соединить детей его ушедших друзей — дочь Грации и сына Оливье. Жизненные силы покидают Кристофа. Одна из волнующих сцен романа: перед затуманенным взором умирающего героя проходят образы дорогих ему людей. Река жизни, выходя из берегов, вливается в океан вечности.

«Музыкальный роман»: звучащее слово. Роман произвел огромное впечатление, выдвинул Роллана в ряд писателей мирового значения. Читателей поразили оригинальность и эмоциональная сила главного героя и художественная форма произведения. Роллан сделал музыкальный «симфонический» принцип структурообразующим в романе. Жизнь для музыканта исполнена внутренней цельности: отдельные ее фазы подобны частям монументального симфонического сочинения. Роллан влюблен в музыку. Он слышит ее в ритмах жизни Кристофа. Так образуется счастливый синтез звука и слова.

«Жан Кристоф» явил собой новую жанровую разновидность. Это «роман-река». В стиле Роллана — лиризм, экспрессия, метафоричность. Подобная манера отвечала состоянию главного героя, погруженного в мир возвышенных чувств и порывов.

Заключительная, десятая книга «Грядущий день» начинается так: «Жизнь проходит. Тело и душа иссякают, как поток. В сердце-вине ствола стареющего дерева отмечают года. Все в мире умирает и возрождается. Только ты, Музыка, не брэнна, ты одна бессмертна. Ты — внутреннее море. Ты глубока, как душа...»

Автор не только прозаик с поэтическим видением мира, но и музыковед, тяготеющий к лексике отвлеченной, метафоричной и эмоциональной. Музыкальность романа определяется и его возвышенным пафосом. Не материальные расчеты, не эгоистическая мелочность, а широта души, приверженность к духовным ценностям, любви, дружбе, вдохновенному творчеству — таково жизненное кредо главного героя. И оно близко и его творцу.

Романтическая стихия. Музыкальность вырастает из романтической стихии романа, которая выражается в сгущении красок, в особой силе переживаний героев. К роману непропорционально подходит с мерками жизнеподобия, в том числе и психологического. Не только Жан Кристоф, но и его друзья чувствуют сильнее, чем обычные люди, и в связи с этим поступают смелее, безогляднее.

С романтикой связана и известная двуплановость романа, и особенно главного героя. С одной стороны, можно сказать, что Жан Кристоф — фигура репрезентативная, по словам Роллана, «героический представитель нового поколения, переходящего от одной войны к другой, от 1870 года к 1914 году». С другой стороны, образ главного героя символичен: Жан Кристоф является воплощением Добра и Справедливости в извечном противоборстве светлых и темных сил.

К роллановскому герою в известной мере приложима формула Герцена: «история в человеке». Писатель имел право сказать, что ни в одной стране земного шара Жан Кристоф уже не чужеземец. Роман сделал Роллана фигурой международно-значимой, позволил ему услышать, как люди из разных стран говорили: «Жан Кристоф — наш. Он — мой. Он — мой брат. Он — я сам».

«Кола Брюньон»: бургундский характер

За «Жан Кристофом» следует повесть «Кола Брюньон» (1914), появившаяся в канун Первой мировой войны. Это книга совершенно иной тональности, в ней предстал «новый» Роллан. Собирая материал для книги, писатель побывал в родных местах, в Бургундии, в Кламси. Он погрузился в историю, в фольклор, в народные традиции. Роллан поставил в центр произведения простого человека, Кола Брюньона, резчика по дереву. Повествование ведется от лица героя, что придает рассказу особую, доверительную интонацию. Работая над повестью, Роллан ориентировался на стилистику французских средневековых фавлю, на фольклор, на эстетику Рабле.

В повести, действие которой происходит в 1616 г., передан исторический колорит позднего Средневековья: феодальные междоусобицы, грубое поведение солдат, народные крестьянские праздники с обрядовыми играми, антиклерикальные настроения среди горожан. Герой читает Плутарха; и это — знак времени: именно в эпоху Возрождения были открыты сокровища античного мира. Повесть строится как дневник главного героя. Перед читателями — серия эпизодов, рассказанных с доброй улыбкой, иногда насмешкой или иронией.

Кола Брюньон, совсем непохожий на Жана Кристофа, близок ему внутренне. Он предан творчеству, хотя называет его прозаично: «рабочий голод». Брюньон создает мебель, утварь, искусно

инкрустирует свои изделия. Труд для него — «старый товарищ, который не предаст». «Вооруженный топориком, долотом и стамеской с фуганкой в руках, я царю за моим верстаком над дубом узлистым, над кленом лоснистым», — пишет Брюньон в дневнике. Для героя созданные им изделия подобны детям, которые разбрелись по свету.

В повести воспевается поэзия труда. С таким же вдохновением, как об искусстве музыканта, Роллан пишет о мастерстве этого народного умельца.

Писатель восхищается людьми, которые умеют «сеять, выращивать овес и пшеницу, подрезать, прививать виноград, жать, вязать снопы, молотить зерно, выжимать гроздь... словом быть хозяевами французской земли, огня, воды, воздуха — всех четырех стихий».

Личная жизнь Кола Брюньона складывается не слишком счастливо. Его поэтическое чувство к Ласочке не было взаимным. Супруга Кола сварлива, дети не очень радуют отца. Нежные чувства вызывает у него единственная дочь Мартина, а также его ученики Робине и Капье.

Кола — оптимист. Ни распри сыновей, ни эпидемия чумы, ни пожар, ни феодальные междоусобицы не могут сокрушить его жизнелюбия. Продолжатель традиций Рабле, Роллан наделяет Брюньона «пантагрюэлизмом», неизменным ощущением красоты мира, умением радоваться и наслаждаться жизнью.

Материал романа гармонирует с его стилем: писатель использует ритмизированную прозу, включает в текст произведения шутки, пословицы, поговорки. «Кола Брюньон, старый воробей бургундских кровей, обширный духом и брюхом». Все это виртуозно передал на русский язык М. Л. Лозинский (известный нам по переводам «Божественной комедии» Данте, «Гамлета» Шекспира и других шедевров мировой литературы).

В «Примечаниях Брюньонова внука» Роллана читаем: «И когда Горький пишет, что “Кола Брюньон”, который ему нравится больше всех моих книг, есть галльский вызов войне, то он не так уж и ошибается». В начале 1930-х годов вышло издание романа с иллюстрациями художника Е. А. Кибрика, которые очень понравились автору. Композитор Д. Б. Кабалевский написал по роману оперу «Кола Брюньон» (1937).

Военные годы: «Над схваткой»

Первая мировая война (1914—1918 гг.) — исторический водораздел в жизни Европы, ее культур и литературы. Эта война стала судьбоносной для Роллана, его духовных исканий; явилась огромным испытанием, не только физическим, но и нравственным, для многих мастеров культуры.

Общественный деятель и гуманист. Роллан воспринял войну и как личную трагедию, и как преступление перед человечеством и цивилизацией. Вместо всечеловеческого братства, о котором мечтал Роллан, он наблюдал вакханалию ненависти и крушение основ культуры. Сострадав жертвам войны, писатель отказался присоединиться к патриотическому хору. Его антивоенная, пацифистская позиция вызвала яростные нападки, поток обвинений в его адрес, в том числе обвинение в предательстве. На первых порах он был одинок. Чтобы выстоять в этих условиях, требовалось немалое гражданское мужество. Как и в Жане Кристофе, в Роллане, человеке хрупкого здоровья, жила душа негибаемого борца. Он продолжил ту традицию, которую олицетворяли Вольтер, Гюго и Золя.

В годы войны писатель включается в работу Международного Красного Креста в Женеве, оказывает помощь жертвам войны — беженцам, военнопленным. Роллан пишет сотни писем, ходатайствуя за разных людей. И получает вести со всех концов Европы — так высок его авторитет, настолько значимо его имя.

Роллан публикует публицистическую книгу «Над схваткой» (1915). Писатель ставил перед собой задачу уберечься от «умственного милитаризма», сохранить духовные ценности «мировой цивилизации для будущего». Он писал в своей книге: «Великий народ, втянутый в войну, должен защищать не только свои границы, он должен защищать также свой разум...»

В годы войны Роллан приобрел много новых друзей. Писателя поддержали Роже Мартен дю Гар, будущий Нобелевский лауреат, врач Альберта Швейцера, гениальный физик Альберт Эйнштейн, философ Бертран Рассел, драматург Бернард Шоу. Роллан содействует сплочению антивоенных сил передовой европейской интеллигенции.

В 1915 г. Роллану была присуждена Нобелевская премия по литературе. В представлении отмечался «возвышенный идеализм его литературного творчества и проникнутая симпатией точность, с какой он обрисовал различные человеческие типы».

К 1916 г. относится начало переписки Р. Роллана с М. Горьким. Их двадцатилетняя дружба, творческие контакты — одна из интереснейших страниц русско-французских литературных связей. Роллан дружит со Стефаном Цвейгом, который написал первую книгу о нем. Писатель поддерживает антимилитаристские выступления Джона Рида, Анри Барбюса, автора антивоенного романа «Огонь». С интересом следит он за развитием событий в России после Октября 1917 г. Роллан симпатизировал процессам обновления жизни, но одновременно испытывал тревогу по поводу революционного насилия.

Война в художественном творчестве и в публицистике. Художественно-публицистическое наследие Роллана периода войны раз-

нообразно и весома. В это время писатель ведет подробные дневники, которые не предназначались для публикации. В них содержатся откровенные, нелицеприятные оценки событий, анализ исканий и сомнений писателя. Роллан не щадит писателей-националистов, обнажает связь военных преступлений с финансовыми интересами. Во время пребывания в Москве в 1935 г. Роллан передал рукописи «Дневника военных лет» Библиотеке имени В.И.Ленина с просьбой обнародовать через 20 лет, что и было сделано в 1955 г.

Своеобразным продолжением сборника «Над схваткой» стала публицистическая книга «Предтечи» (1919), посвященная памяти тех, кто стал жертвами террора и милитаризма: Жану Жоресу, Розе Люксембург, Карлу Либкнехту. Роллан называет их «мучениками за новую веру — всемирное братство народов». В их число он включает и Льва Толстого.

«Лилюли»: сила смеха. Среди художественных произведений, связанных с темой войны, — пьеса-фарс «Лилюли», написанная в сатирической аристофановской манере. Пафос произведения — в разоблачении войны, ее идеологических покровов. Многочисленные действующие лица представляют современное общество. Оно несправедливо, построено по классово-иерархическому принципу и напоминает карнавал-маскарад.

Люди живут в мире фантомов, фетишей, верят в Разум, у которого завязаны глаза, в Братство и Свободу, утратившие свой смысл, превратившиеся в свою противоположность. В этом государстве фактически правит Иллюзия (Лилюли), предстающая в облике белокурой, голубоглазой, соблазнительной девушки, перед которой никто не может устоять. Именно она вызывает соперничество между двумя юношами: Альтаиром (французом) и Антаресом (немцем), которые начинают братоубийственную борьбу, полагая, что творят справедливое дело.

Единственным здравомыслящим персонажем в этом абсурдном мире оказывается горбун Полишинель, носитель смеха и одновременно здравого смысла. Генетически он — «родной брат Кола Брюньона», воплощение народного прямотушия, способности «резать правду-матку».

«Пьер и Люс»: «нож войны». В иной тональности написана повесть Роллана «Пьер и Люс» (1920).

Герои повести, Пьер и Люс — это современные молодые люди, их любовь сталкивается с безумием войны. Главный герой, 18-летний Пьер Обье, является предшественником «потерянного поколения» — поколения, прошедшего через горнило войны (герои произведений Э. М. Ремарка, Э. Хемингуэя). Призванный в армию и получивший полугодовую отсрочку, он, как и многие его сверстники, ощущает чудовищную нелепость происходящего.

Пьер знакомится с Люс, простой милой девушкой. Их чувство чистое, радостное и одновременно овеванное грустью. Неумолимо прибли-

жается срок расставания. Но злая судьба настигает их раньше. Исполненные глубокой нежности друг к другу, безмерно счастливые, они приходят в церковь и погибают под обломками колонны, рухнувшей в результате взрыва бомбы.

«Клерамбо»: **тяжкое прозрение героя.** Еще один аспект антивоенной темы — освобождение человека от иллюзий, заблуждений — раскрывается Ролланом в романе «Клерамбо» (1920).

Главный герой, Аженор Клерамбо — немолодой интеллигент, одаренный поэт, немного наивный в общественных делах. Когда начинается война, он поддается ура-патриотическому порыву, ненависти к «гуннам», шпиономании. Эти настроения постепенно сходят на нет. Патриотические настроения Клерамбо рушатся после известия о гибели сына фронтовика Макшена. Рассуждения молодого революционера Жюльена Моро, поклонника Ленина, отпугивают Клерамбо. В отчаянии, не видя иного выхода, герой идет на фронт, где погибает. Перед смертью он прощает своего врага.

Позднее радикальные критики акцентировали идеологическую уязвимость того, что они называли «клерамбизмом» (пацифистской позиции героя).

После Первой мировой войны Ромен Роллан продолжает писать. Это было чрезвычайно плодотворное и значимое для писателя время. Творчество Роллана этой поры рассматривается уже в курсе литературы XX в.

Первые послевоенные годы были для Роллана порой интенсивных духовных исканий, связанных с вызовами времени. Ему приходилось вести полемику с такими радикалами, коммунистами, как Анри Барбюс, лидер «Клартэ». Сторонникам революционных действий он противопоставлял свою позицию противника насилия, поборника духовного и нравственного обновления общества.

В 1920-е годы Роллан пишет книгу об индийских философах Рамакришне и Вивекананде, драмы «Игра любви и смерти» (1925), «Вербное воскресенье» (1926), «Леониды» (1927), ведет интенсивную работу над крупным эпическим произведением «Очарованная душа» (1922—1934), посвященным теме трудных исканий западной интеллигенции. Взгляды Роллана заметно радикализируются (сборник «Прощание с прошлым», 1934), он выражает свои симпатии к СССР и вместе с М. Горьким стремится объединить «мастеров культуры» в противостоянии фашистской угрозе. В 1935 г. он приезжает в СССР, встречается с Горьким.

В 1939 г. Роллан пишет драму «Робеспьер», в которой размышляет о революции и судьбе ее вождей. Между тем «чистки», начавшиеся в СССР, тревожат Роллана, его попытки помочь «исчезнувшим» (репрессированным) друзьям не имеют отклика. Лишь в конце 1980-х годов были обнаружены его записи, относящиеся

к пребыванию в СССР и встречах с Горьким. Роллан пережил немецкую оккупацию; последние годы он работает над мемуарами, завершает исследование о Бетховене, пишет книгу о Шарле Пеги.

Ромен Роллан всегда имел в нашей стране благодарных читателей и многочисленных друзей. М. П. Кудашева, переводчица его произведений, впоследствии стала женой писателя, хранителем его архива. В 1966 г. в СССР отметили 100-летие со дня рождения Роллана. Он неизменно был объектом внимания со стороны русских исследователей (И. И. Анисимова, Т. Л. Мотылевой, В. Е. Балахонова, И. Б. Дюшена и др.), правда, в их трудах сказывались идеологические стереотипы доперестроечного времени. Несколько раз, начиная с 1930-х годов, выходили собрания сочинений писателя. Как художник слова и мыслитель-гуманист Ромен Роллан занимает неоспоримое место в истории мировой литературы. В своем творчестве писатель отозвался на важнейшие литературно-эстетические и общественно-политические проблемы XX столетия. Его обширное наследие нуждается в историческом подходе и объективном анализе.

Литература

Художественные тексты

Роллан Р. Собрание сочинений : в 14 т. / Р. Роллан ; под ред. И. И. Анисимова. — М., 1954—1958.

Роллан Р. Воспоминания / Р. Ролан. — М., 1966.

Роллан Р. Статьи, письма / Р. Ролан. — М., 1985.

Роллан Р. Избр. произведения / Р. Ролан ; послесл. З. Кирнозе. — М., 1988. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).

Критика. Учебные пособия.

Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время. Ранние годы / В. Е. Балахонов. — Л., 1972.

Дюшен И. Б. «Жан Кристоф» Романа Роллана / И. Б. Дюшен. — М., 1966.

Мотылева Т. Л. Ромен Роллан / Т. Л. Мотылева. — М., 1969. — (Сер. ЖЗЛ).

Мотылева Т. Л. Творчество Романа Роллана / Т. Л. Мотылева. — М., 1959.

Глава VII. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОБЗОР

Поиски национальной самобытности: «маленькая страна с большой историей». — Шарль де Костер: творец «фламандской Библии». — Проза и поэзия рубежа веков: К. Лемонье, Ж. Экаут, Ж. Роденбах.

Поиски национальной самобытности: «маленькая страна с большой историей»

«Бельгия — маленькая страна с большой историей. История ее заключается в том, как эту маленькую страну, стиснутую с юга, запада и востока могущественными державами, а с севера — холодным и бурным Северным морем, терзали, грабили и вместе закаляли испытаниями всевозможные управители и государи, большей частью — чужие стране по крови и по духу». Этой характеристикой Александр Блок открыл статью о «Синей птице» Метерлинка (он называл ее «Голубой птицей»).

Становление бельгийской нации проходило не только в борьбе с иноземным гнетом (территорией Бельгии владели австрийцы, испанцы, голландцы, французы). Шло также непрекращающееся противостояние океану, возводились плотины и дамбы. «Плодом многовековой и многообразной борьбы и явилась та самостоятельная Бельгия, какую знаем ее мы» (А.Блок). В бельгийцах решительно проявились «крепкие чувства собственников» и «чувства самоотверженные».

В Бельгии сформировались две этнические группы: фламандцы, родственные голландцам и германцам, и валлоны, близкие к французам. Соответственно сложились фламандское и валлонское наречия. Литература на фламандском наречии тяготела к французской литературе.

После обретения независимости в результате революции 1830 г. Бельгия переживает стремительный экономический и промышленный рост. Вскоре она выходит на одно из первых мест в Европе по степени индустриализации, количеству монополий, трестов, концентрации капитала. Этот процесс запечатлен, в частности, в урбанистических стихах Верхарна. Преуспеванию страны способствовал и захват земель в Африке, крупнейшей среди которых была территория Конго с ее богатейшими природными ресурсами.

Для независимой Бельгии одной из главных задач стало утверждение национальной самостоятельности и самобытности в сфере культуры и литературы. Писатель Камиль Лемонье провозгласил: «Быть собой или умереть».

Во второй половине XIX — начале XX в. в Бельгии выдвинулась группа крупных художников слова, среди которых три фигуры, бесспорно, всемирно-значимые: прозаик Шарль де Костер, поэт Эмиль Верхарн, драматург Морис Метерлинк. Большинство выдающихся произведений бельгийской литературы было создано на французском языке, но некоторые написаны на фламандском языке или валлонском наречии. Многоязычие — одна из особенностей бельгийской литературы.

Шарль де Костер: творец «фламандской Библии»

Шарль де Костер (1827 — 1879) был первым среди великих бельгийских писателей XIX в., творчество которого получило международный статус.

В 1867 г. появилась, может быть, самая известная книга в истории бельгийской литературы, — «Легенда об Уленшпигеле и Ламе Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и в других краях» Шарля де Костера. Подобные пространственные заголовки были характерны для книг эпохи Возрождения; по своему значению и стилистике произведение Ш. де Костера может быть поставлено рядом с творениями Рабле и Сервантеса.

«Это живая книга, в которой наша страна обрела себя», — утверждает Верхарн. «Это — фламандская Библия», — добавляет К. Лемонье. Критик М. дез Омбио пишет: «С Шарля де Костера начинается существование бельгийской литературы».

Ромен Роллан, посвятивший «Уленшпигелю» вдохновенный очерк, увидел в нем близкий его эстетике образец истинно народного искусства, произведение, «открывшее бельгийцам новую родину». По словам Роллана, к созданию этого романа «более причастны судьбы народа, чем воля единого человека».

Книга строится как цепь ярких, колоритных эпизодов. Ее поэтика соединяет три линии — фольклорную, гротесково-сатирическую (восходящую к Рабле) и романтико-героическую. В центре повествования — борьба нидерландских партизан, гёзов против испанского владычества во главе с королем Филиппом II, болезненным, изнеженным и одновременно жестоким. Роман дышит свободолобием, жаждой социальной справедливости, неприязнью к корыстолюбивому духовенству и алчности богачей.

Главный герой, Тиль Уленшпигель, сын угольщика Клааса, вырос веселым, озорным парнем, склонным к далеко не безобидным шуткам и насмешкам, от которых несладко сильным мира сего. Его изгоняют из Фландрии, и герой вместе со своим другом обжорой Ламе Гудзаком по-

падает в калейдоскоп приключений. Уленшпигель становится доблестным гёзом, народным героем и мстителем. Он носит на груди мешочек с пеплом своего отца, которого сожгли на костре, и говорит: «Пепел Класаса бьется о мою грудь, я хочу спасти землю Фландрии». Искусный артиллерист и отличный воин, Уленшпигель проявляет находчивость, он смел и бесстрашен, ибо в нем живет «дух и любовь Фландрии». Рядом с ним его верная подруга Неле, готовая на все ради правды. Когда все считают, что Уленшпигель, этот «великий Гёз», умер, его могила засыпана, священник читает заупокойную молитву, герой встает из-под земли. Оптимистическим аккордом звучат заключительные слова героя: «Никому не удастся похоронить Уленшпигеля, дух нашей матери — Фландрии, и Неле, сердце ее! Фландрия тоже может уснуть, но умереть она никогда не умрет!»

Первое дорогое иллюстрированное издание книги де Костера не получило широкого распространения. Писатель умер в бедности. Новое посмертное издание 1893 г. положило начало его славе.

Де Костер был первым в «большой тройке» бельгийских писателей, получивших общеевропейское признание. Через год после его кончины сложилась группа «Молодая Бельгия», которая стала активно пропагандировать творчество автора «Уленшпигеля». Еще через три года вышел первый сборник Э.Верхарна, а через шесть лет заявил о себе М.Метерлинк сборником стихов «Теплицы» и драмой «Принцесса Мален». Эти авторы вывели бельгийскую литературу на общеевропейскую орбиту.

Проза и поэзия рубежа веков: К. Лемонье, Ж. Экаут, Ж. Роденбах

Достижения бельгийской литературы не ограничиваются этими международно-значимыми именами. На рубеже веков творят и другие крупные художники слова.

Среди них — **Камиль Лемонье** (1844—1913), романист, искусствовед, критик, которого иногда называли «маршалом бельгийской литературы». В его многочисленных романах, соединяющих реалистические, романтические и натуралистические черты, возникают емкие картины современной ему Бельгии, которая превращалась из патриархальной, крестьянской в индустриальную страну. Ее символ — завод, описанный в романе с характерным названием «Кровопийца» (1886). Это одно из первых произведений о пролетариях, изнывающих под бременем тяжких условий существования и изнурительного труда. В романе «Конец буржуа» (1892) Лемонье показывает вырождение семейства крупных собственников; эта тема получит развитие в искусстве XX в. В его романах нашли освещение такие проблемы, как оскудение дворянства («Аллали», 1906), любовь, изуродованная алчностью («Госпожа

Люпар», 1888), деградация крестьян («Мертвец», 1882). Среди его самых известных романов — «Самец» (1881) — история трагической любви браконьера и дочери состоятельного крестьянина.

Жорж Экаут. Демократическую линию в бельгийской литературе представлял Жорж Экаут (1854—1927), лучший роман которого — «Новый Карфаген» (1888).

Главный герой, Лоран Паридель, бедный родственник богача-заводчика, начинает работать на его предприятии, проникается ненавистью к заводу, видя в нем зверя, высасывающего кровь из пролетариев. Заводчик Добудье и люди его круга, плутократы, представляются ему дьяволами на «ярмарке эгоизма и реакционности», а большой город — неким «спрутом» (в духе Верхарна). В противостоянии власть имущих и бедных герой, а с ним и автор отдают свои симпатии последним, наделяя их всеми мыслимыми добродетелями.

Роман Экаута — лирико-публицистический. Прямые писательские характеристики преобладают над наглядной образностью.

Александр Блок писал об Экауте: «Он защитник бездомных, бродяг, которого можно сравнить с нашим Горьким».

Жорж Роденбах. Крупнейшим поэтом-символистом, предтечей великого Верхарна был Жорж Роденбах (1855—1898). Как и Верхарн, Роденбах учился в католическом колледже, после чего получил юридическое образование и некоторое время работал адвокатом. В 1881 г. он стал одним из основателей журнала «Молодая Бельгия», который поощрял развитие самостоятельной бельгийской литературы на французском языке, пропагандировал творчество Лемонье и Шарля де Костера. В журнале также участвовали Верхарн, Экаут.

С 1886 г. Роденбах поселился в Париже, получил признание в местных литературных кругах и стал восприниматься как один из мэтров европейского символизма.

Первые поэтические сборники Роденбаха — «Чистая юность» (1886), «Царство молчания» (1891) и «Замкнутые жизни» (1896) — несут следы влияния П. Верлена. Поэт мягкими красками рисует мир печали, меланхолии, атмосферу бельгийских монастырей, «пропитанную молитвой и душевным спокойствием». Его стихи вызывают в памяти произведения французских романтиков — Шатобриана и Ламартина. Он вводит в бельгийскую поэзию мотивы смерти, угасания, которые впоследствии будут характерны для Метерлинка. Таково, например, стихотворение «Безмолвие» из сборника «Царство молчания»:

Да, город умер весь, он умер несомненно!
От долгой немощи, от сокровенных мук,
От одиночества он умер постепенно...
Угасший городок, времен прошедших друг...
(Пер. С. Головачевского)

Среди прозаических сочинений Роденбаха выделяется роман «Мертвый Брюгге» (1892). Герой романа Вяан живет воспоминаниями об умершей жене в городе, окутанном образами далекого прошлого, дыханием небытия.

Роденбах, как и Лемонье и Экаут, изображает город как место распада естественных человеческих отношений. У всех трех авторов образ города связан с ощущением катастрофичности действительности. Эти настроения были характерны для духовной жизни Бельгии рубежа веков.

Литература

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

Мицкевич Б. П. Шарль де Костер «Становление реализма в бельгийской литературе» / Б. П. Мицкевич. — Минск, 1960.

Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И. Д. Шкунаева. — М., 1975.

Глава VIII. ЭМИЛЬ ВЕРХАРН: ЛИКИ ЖИЗНИ

Юность поэта: первые сборники. — Верхарн в 1880-е годы: «трилогия отчаяния». — Последнее десятилетие века: «города-спруты». — Поэтический космос Верхарна: «многоцветное сиянье». — Кредо поэта: любовь к жизни.

Я хочу передать в стихах те основные ритмы, которые управляют движением современной жизни: ритмы страсти, изобретения, жажды обновления, протеста, гордости, сознания своей силы...

Э. Верхарн

Маленькая Бельгия дала Европе и миру большого поэта — Эмиля Верхарна, проникновенного лирика и глубокого философа. По мощи таланта и масштабности творчества его правомерно сравнить с Уитменом, Гюго и создателем «Божественной комедии». Брюсов, переводчик и горячий поклонник Верхарна, назвал его «Данте современности». Поэтический космос Верхарна многообразен. Впечатляет и объем им написанного: 28 поэтических книг, 23 тысячи стихотворных строк. Стефан Цвейг, друг поэта, писал: «Вся наша эпоха отразилась в творчестве Верхарна, охватывающем все явления современности... Нет ни одной области духа,



Эмиль Верхарн.

Рис. Тео ван Риссельберга

которую Верхарн не превратил бы в поэму: разрушительные социальные идеи, беспощадная борьба промышленности и сельского хозяйства, дьявольская сила, отрывающая людей от здоровой деревенской жизни и бросающая их в ужасающую сутолоку больших городов, трагедия эмиграции, финансовые крахи, блестящие успехи науки, философские концепции, достижения искусств и ремесел, все — вплоть до импрессионистской теории света... Все находит отклик в прозорливой душе поэта».

Вся эта разнообразная тематика воплотилась в его творчестве в оригинальной художественной форме.

Юность поэта: первые сборники

Ранние годы Эмиля Верхарна, казалось, не предвещали, что он станет великим поэтом. Верхарн родился в мае 1855 г. в Бельгии в маленьком местечке Сент-Аман неподалеку от Антверпена в семье мелкого чиновника, предки которого занимались изготовлением сукна. Окончив среднюю школу, Верхарн, которому с детства родители дали религиозное воспитание, продолжил учебу в иезуитском колледже в Генте. Затем он обучался на юридическом факультете Лувенского университета, далее последовала двухлетняя стажировка у известного бельгийского адвоката, человека либеральных убеждений Эдмона Пикара. Но не университетские штудии, а неистребимая тяга к литературе, творческие устремления определили его судьбу. Адвокатской практике, сулившей обеспеченное респектабельное существование, Верхарн предпочел многотрудную стезю поэта.

Верхарн начал писать стихи с 15 лет. Этому способствовало увлеченное чтение и укреплявшийся с годами интерес к национальному искусству и старине. Верхарн испытывал патриотическую гордость от сознания того, что его маленькая страна внесла в мировую художественную сокровищницу свой вклад в лице великих фламандских живописцев. Верхарн восхищался полотнами Рубенса и нидерландца Рембрандта, исследовал их творчество, посвятил каждому из них искусствоведческую работу («Рембрандт», 1904; «Рубенс», 1910).

В раннем стихотворении «Фламандское искусство» Верхарн писал:

Ты знало страстных женщин ряд,
Ты их любило, полных светом,
С округлой грудью; нам об этом
Твои шедевры говорят,

Рисуя нимф на пенных волнах,
Вблизи зеленых островов,
Цариц прекрасных средь цветов,
Богинь, сирен, восторга полных.

(Пер. Г. Шенгели)

«Фламандки»: в манере «старых мастеров». Увлечение фламандской живописью нашло оригинальное воплощение в первой книге стихов Верхарна — «Фламандки» (1883). Здесь Верхарн оказался близок к литературной программе группы «Молодая Бельгия», весьма активной в 1880-е годы. Сторонники этой группы были воодушевлены идеей создания самобытной бельгийской франкоязычной литературы, свободной от каких-либо подражаний французским образцам. Их вдохновлял пример Шарля де Костера, давшего блестящее художественное выражение народной легенде о Тиле Уленшпигеле.

Ориентируясь на манеру «старых мастеров» (Рубенса, Рембрандта, Д. Тенирса, Я. Стена), Верхарн предлагает поэтическую стилизацию всей фламандской живописи XVII в. Как и полотна живописцев, его стихи наполнены живой плотью, «исступлением желаний кровавых, неистовым разгулом тел, живота и зева». Главный герой стихов раннего, «рубенсовского» периода творчества Верхарна — сама природа, «лишенная румян», во всей обнаженной откровенности, исполненная естественности и силы, «ликующего материализма» (А. В. Луначарский). Стихи Верхарна — это эскизы, зарисовки, поэтические натюрморты, жанровые сцены из жизни крестьян, описание их труда и подробностей их быта. Сами заголовки стихов Верхарна прозаичны и красноречивы: «Коровница», «Ферма», «Ограда», «Рига», «Водопой», «Молоко», «Кухня», «Амбары», «Свиньи» и т. д. Верхарн чужд нарочитой идеализации «поселян», он лишь напоминает: самые прозаические предметы интересны, значительны, достойны внимания поэта. Верхарн конкретен, точен в подробностях. Вот, например, фрагменты из двух его сонетов:

В глубокой впадине, травой заросшей глухо,
Простерся сонный пруд, подобием шита:
Там общий водопой для пестрого скота,
Что плещется в воде, уйдя в нее по брюхо.

Стада спускаются дорогою покатою:
Коровы медленно, и лошади — рысцою.
И черные быки, все враз, мычат порой,
Поднявши головы на зарево заката.

(«Водопой»; пер. Г. Шенгели)

Служанки месят хлеб, встречая воскресенье —
На лучшем молоке, из дорогой муки;
Их спины согнуты, их гонит напряжение
Их жаркий пот кропит и капает в горшки.

(«Хлебопечение»; пер. Г. Шенгели)

«Монахи»: в монастырских кельях. Выразительна и типология героев второй книги Верхарна — «Монахи» (1886); в ней возника-

ет окрашенный в темные тона колоритный мир насельников монастырей («Монахи», «Эпический монах», «Нежный монах», «Простой монах», «Дикий монах», «Монахам» и др.). В этой книге Верхарн совершенствует искусство словесной живописи; он остается в рамках классического стиха, осваивает сонетную форму. Поэт с явным удовольствием погружается в патриархальный мир крестьянства и в быт монашества, по-своему замкнутые, связанные со столь любезным поэту прошлым Бельгии, отгороженные от социальных проблем современности.

Верхарн в 1880-е годы: «трилогия отчаяния»

С середины 1880-х годов поэтика Верхарна приобретает отчетливые черты символизма. Среди его кумиров — мэтр символизма Малларме, но Верхарну чужда его напряженная затрудненность, ему ближе патетика и гуманистический пафос романтика Гюго. Решительно меняется общая тональность творчества поэта. Три его сборника, появившихся на рубеже 1880—1890-х годов, сумрачны, исполнены горечи, апокалипсического видения мира.

Верхарн был болен, пребывал на грани нервного срыва. Была, видимо, и внешняя причина его душевного надлома. Шло стремительное индустриальное развитие страны. Исчезали очаги старой, патриархальной Бельгии, столь любезные сердцу Верхарна. Наступал суровый век станков, труб, машин. Окружающий мир виделся поэту «мрачным», «тусклым», «бесцветным».

Поэтическая трилогия Верхарна состоит из книг «Вечера» (1887), «Разгромы» (1888), «Черные факелы» (1890). Первая книга открывается стихотворением «Больные», которое задает тональность всей трилогии: «невольники страданья», которых «изглодал недуг» — это символ человечества. Доминирующий цвет — черный; мотивы большинства стихов — тоска, отчаяние, боль, безнадежность. Характерны метафоры и образы Верхарна: «вечерний миг прощаний», «распятие в огне на небе вечера», «черные Голгофы», «черные могилы», «молоты трагической судьбы», «мертвецов прощальные слова», «скалы людской печали», «звонящий плач по мертвым», «взыванье близких панихид», «стонущая кровь заката», «пламенное дыхание смертей и ран» и т.д. Лондон, где некоторое время жил Верхарн, видится ему средоточием язв современного города:

И шали мокрые, и жесты женщин пьяных;
И алкоголя вопль на буквах золотых;
И вдруг, среди толпы, смерть восстает в туманах; —
Вот Лондон, о душа, ревуший в снах твоих.

(«Лондон»; пер. Г. Шенгели)

Вечер, сумерки, приближение ночи — таковы мотивы первой книги трилогии. Куда ни обращает взгляд лирический герой Вер-

харна, все видится ему в самом мрачном свете, ибо «бессмысленность растет, как роковой цветок».

Во второй книге, «Разгромы», минорная тональность обретает подлинный трагизм. В таких стихах, как «Убийство» и «Голова», появляются «картины казни, эшафота», «кровавого мира», «долгого хрипа, благого для палача», ножа, «впивающегося в тело». Но среди отчаяния и ужаса, неумолимого рока поэт решается бросить вызов судьбе. Стихотворение «Исступленно» открывается строками:

Хотя ты слаб и нищ, и так уныл! так болен!
Так утомлен! — восстань: ты победил себя;
Пусть воля ринется за грани: прям и волен,
Вперед мой конь, мой дух, все на пути дробя.
(Пер. В. Брюсова)

Мотивы ужаса нагнетаются и в третьей книге, «Черные факелы», которая завершается стихотворением «Смерть», где поэт сравнивает свой умерший разум с трупом, плывущим по Темзе. Мрачные видения, призраки, предзнаменования, ужас, переходящий в бред, заставляют поэта в отчаянии многократно восклицать: «Я обезумевший в лесу / Предвечных чисел!» («Числа»).

И в то же время в стихах Верхарна ощутим внутренний динамизм, напряженность, энергия протестующего героя, не приемлющего мрак жизни. Стихотворение «Мятеж» словно заряжено духом сопротивления:

Туда, где бьют в набат, где бунт стремится львиный,
Где блещет голый нож безумной гильотины,
Вдруг опьянев, летит моя душа.

Удар фанфар и вновь удар,
Вопль бешенства и боли застарелой,
Пронзают голову и тело.
(Пер. Г. Шенгели)

Ревущий набат пробуждает безумцев, батраков, которые «мчат в жизнь свою слепую волю». В книге, заключающей «трилогию отчаяния», намечается переход к новому творческому этапу. Заметно постепенное движение к свободному стиху.

Последнее десятилетие века: «города-спруты»

В начале 1890-х годов в творчестве Верхарна заметны новые тенденции. Поэт выходит из длительного душевного кризиса. Пугающие апокалипсические фантастические образы-видения получают более светлую тональность. Художественное мировидение обретает большую жизненную конкретность.

К 1891 г. относится сближение Верхарна с рабочим движением и социалистической партией, которая становится влиятельной политической силой в Бельгии в конце века. Поэт не замыкается лишь в сфере художественного творчества, он читает лекции по искусству для рабочей аудитории в Народном доме и Народном университете. Впереди светлая полоса надежды: «Широкой молнией пробита сквозь туман дорога». Об этой надежде говорится в стихах сборника «Представшие на моих путях», в частности в «ключевом стихотворении» сборника «Святой Георгий». Святой Георгий ослепляет потухший взор поэта «суровою победой золотой», разгоняет «ночные тени»; как «золотой бальзам» вливает в душу поэта «свое усилие, свой пыл».

«**Деревенские**» сборники. Новые черты заметны и в сборниках «Обезумевшие деревни» (1893) и «Призрачные деревни» (1895), за поэтическими метафорами просвечивают жизненные реалии наступления капиталистического города, «машинной» цивилизации на патриархально-крестьянский уклад сельской Бельгии. Во многих стихах Верхарна — антитеза равнины и города:

Равнину мрак объял: овины, нивы
И фермы с остовом изъеденных стропил;
Равнину мрак объял, она давно без сил;
Равнину мертвую ест город молчаливо.
(Пер. Ю. Левина)

В этих сборниках даны не только предельно обобщенные картины, но и конкретные живые образы. Это подчеркивают названия стихотворений: «Перевозчик», «Рыбаки», «Мельник», «Столяр», «Могильщик», «Канатчик», «Нищие».

Примечательно стихотворение «Кузнец», герой которого — человек труда, исполненный внутренней силы и гордости. Перед нами — выросший до символа образ пролетария, сражающегося с «бунтующей сталью»:

Валя с плеча удар свой сильный,
Кует безудержно пред горном золотым
В поту и буйстве исступленья
Клинки огромного терпенья.
(Пер. Г. Шенгели)

Но и здесь Верхарн остается истинным художником. Он не впадает в политическую риторику, не стремится «проиллюстрировать» социалистические тезисы. Кузнец для него не только труженик, но и созидатель, отзывающийся на людские чаяния и кующий грядущее счастье человечества:

Вдруг выхватит безжалостной рукой
Какой-то новый мир из мрака и из крови,

И счастье вырастет, как на полях цветы
И станет сущностью и жизни и мечты.

(Пер. Г. Шенгели)

Верхарн не «идеолог», не теоретик, он — поэт-лирик, романтик, напоминающий Шелли и Уитмена, гуманист, разделяющий утопические грезы о «золотом веке». С каждым новым сборником оттачивается мастерство Верхарна — поэта-философа, мастера медитации, вырастающей из пейзажных зарисовок. Таковы его стихотворения: «Снег», «Ветер», «Пылающие стога» и др.

«Города-спруты»: поэт-урбанист. Среди поэтических сборников Верхарна один из самых известных — «Города-спруты» (1896). Его заголовок — символ, полный глубокого значения. В этом сборнике Верхарн предстает как поэт-урбанист, воссоздающий социально окрашенную реальность современного города. Об этом писал В. Брюсов: «Наши города, кишачие многомиллионной толпой, блеск и роскошь театров и концертных залов; сумрак и нищета трущоб, негаснувшие огни фабрик и немолчный грохот их машин, стремительность поездов-молний, пути трансокеанских стимеров, медленное умирание деревень, звон золота в банкирских конторах, крик народа на баррикадах в день революции — все стороны современной жизни нашли своего певца в Верхарне».

Город для Верхарна — живой организм, «огромный зверь», исполненный энергии и силы; если равнина уныла, безлика, то город исполнен кипения, внутренней динамики.

Он с миром борется, крутой и величавый,
Несокрушимый в твердости своей.

(«Душа города»; пер. Г. Шенгели)

Символами города становятся статуи монарха, полководца, буржуа — тех, кто олицетворяет силу города. Впечатляют мастерски написанные урбанистические пейзажи. В поле зрения автора оказываются самые разные сферы жизни города, что видно из заглавий стихотворений: «Порт», «Заводы», «Биржа», «Мясная лавка». Никто до Верхарна не делал городские реалии предметами поэтического внимания. Сборник Верхарна можно назвать стихотворной параллелью к романам Золя. Точные и емкие описания, словно картины живописцев, переведенные на язык поэзии, сочетаются с философскими сентенциями, всплесками эмоций, лирическим волнением. В стихотворении «Порт» проходят рефреном слова: «Все к городу стремятся океаны!». Порт — средоточие мощи города, его энергии:

Огромный порт его — злоеший лес крестов;
Скрещение рей и мачт — на фоне облаков.

Его огромный порт сквозь дым и мглу маячит,
Где солнца красный глаз струями сажу плачет.

(Пер. Г. Шенгели)

В городе «яростная стая заводов и печей», биржи с их «жаждой золота», «жаром страстей» и «завистливой роскошью», магазины с «криком, суетой», «золотыми буквами» вывесок, продажная любовь, когда сводни и «глыбы взрыхленного тела с порогов зазывают смело прохожих». Образы города, яркие, незабываемые, присутствуют и в других сборниках Верхарна. Таково знаменитое стихотворение «Банкир» из сборника «Буйные силы» (1902). Его герой — знаковая фигура времени — не только искусный финансист, увеличивающий свое состояние, но и один из властителей мира:

Он — в кресле выцветшем, угрюмый, неизменный,
Немного сгорбленный; порывистым пером
Он пишет за своим заваленным столом,
Но мыслью он не здесь, — там, на краю вселенной.
(Пер. В. Брюсова)

Верхарновский банкир — предтеча драйзеровского Каупервуда, он раскинул свои сети по миру, «решает судьбы царств и участь королей». Мысль о всеилии денег Верхарн выражает в стихотворении «Золото»:

Спрячь золото верней!
Смотри, следят за нами,
Спрячь золото верней!
Свет солнца страшен мне:
Меня ограбить может пламя
Его лучей.
(Пер. Б. Томашевского)

Знаменательно, что стихотворению «Банкир» предшествует стихотворение «Трибун». Трибун — антипод банкира, выразитель воли народа. Его сила не в золоте, а в духовной мощи:

И речь его, похожая на кровь,
На связку острых жал, разрозненных нещадно.
И гнев его, и ярость, и любовь
То вместе свитые, то вьющиеся жадно
Вокруг его идей!
И мысль его, неистово живая,
Вся огневая,
Вся слитая из воли и страстей!
(Пер. В. Брюсова)

Конечно, «прыжок в шумящий мир борьбы» — это воплощение романтической мечты поэта о мире героического, не имеющем ничего общего с «респектабельными» социал-демократическими вождями, приспособленцами.

И в плоть, и в кровь вошел огонь его мечтаний,
И истины его — теперь во всех сердцах!
(Пер. В. Брюсова)

Город Верхарна не только средоточие финансов, экономики, науки. Город — центр социальных катаклизмов. И это не случайно. В Бельгии в 1893 г. прошла Всеобщая забастовка, вызвавшая сильный общественный резонанс.

Социальный конфликт — тема раннего стихотворения Верхарна «Мятеж» из сборника «Черные факелы». Но там она представлена еще в весьма общем плане. Значительно конкретнее, реалистичнее эта тема раскрывается в знаменитом стихотворении «Восстание» («Бунт») (его можно считать и небольшой поэмой) в сборнике «Города-спруты». Перед нами прорыв народного гнева, копившегося годами, «смерч силы роковой», сцены вооруженного противоборства на городских улицах. Возможно, эти описания были навеяны событиями Парижской Коммуны. На эти события откликнулись многие современники поэта.

В стихотворении представлен типичный для Верхарна сплав метафор, символов, олицетворений: «водоворот шагов», «икота пушек», «яростный прыжок гнева», «праздник крови», «сердце темноты», «гнев веков» и т. д. В ярости восставших не только возмущение, гнев, но и устремленность к иной, лучшей доле:

Все, что как тайный сок клубилось
В сердцах, —
Все воплотилось
В несчетности вооруженных рук,
Что сплавил свой гнев с металлом сил и мук.

(Пер. Г. Шенгели)

Не случайно сборник «Города-спруты» завершается оптимистическим эпилогом — стихотворением «К будущему». В нем открывается важнейшая грань поэтического мирозерцания Верхарна, которая будет доминировать в его позднем творчестве, — убежденность писателя, внутренне устремленного к завтрашнему дню, в неодолимости прогресса, в торжестве науки, светлых начал жизни:

Герои, мудрецы, художники, пророки,
Все стену тайн долбят, кто ломом, кто рукой;
Одни сошлись в толпу, другие — одиноки,
Но чувствует земля себя уже иной!

(Пер. В. Брюсова)

«Зори»: апофеоз восстания. Верхарн внес вклад в символистскую драму. Но и в своих пьесах он остается не столько мастером драматургического действия, сколько поэтом. Среди пьес Верхарна есть написанные на исторические темы: «Монастырь» (1900), «Филипп» (1901), «Елена Спартанская» (1909). Самая известная его пьеса в стихах — «Зори» (1898) — это синтез многих мотивов и образов его поэтических сборников. В «Зорях» прозаический текст

сочетается со стихотворным, романтически переосмысливаются конкретные исторические события — франко-прусская война и Парижская Коммуна. Есть в пьесе и переключки со стихотворением «Восстание».

Место действия — город Оппидомань (от лат. *Oppidum Magnum* — Великий Город), в котором угадываются многие реалии Парижа.

Идет война, город осажден неприятелем (после поражения под Седаном столица была блокирована пруссаками, пока в январе 1871 г. не была подписана капитуляция). Крестьяне из близлежащих селений, страдающая от бедствий войны, пытаются спастись в городе, но правительство закрывает перед ними ворота. Между тем среди жителей Оппидомани растет недовольство правящей верхушкой. Все завершается революционным выступлением и переходом власти к народу.

Во главе народа, представляющего как стихийная сила, умелый руководитель революционный трибун Жак Эреньен. Его образ обретает символическую масштабность. Эреньен называет себя «исполином», перед которым «клонился мир». Он возвышается над толпой, олицетворяя талант провидца и мощь чувств: его ненависть «тверда как алмаз», он способен раствориться в любви, готов на самопожертвование ради торжества всеобщей справедливости. Эреньен, не лишенный прекраснодушия, планирует братание с неприятельскими войсками и таким образом добивается снятия осады. Эреньен погибает, спасая ребенка. Восставший народ благодарен Эреньену, ибо он освободил граждан от «воровских банков, золота, парламентов и бирж». Восставшие низвергают статую старой власти. (Вспомним, что коммунары крушили символы прежнего режима.) Руководство переходит к сыну Эреньена. Пьеса, начавшаяся изображением мрачного зарева разгоравшейся войны, завершается пророческими словами «городского ясновидца»: «А теперь пусть загораятся Зори!»

Поэтический космос Верхарна: «многоцветное сияние»

Последние полтора десятилетия жизни (1900—1916) Верхарн по-прежнему много пишет, но бунтарский пафос его стихов заметно ослабеваает. Внутренняя напряженность, трагедийность уступают место более спокойной, лирической, созерцательно-философской манере. В целом же его художественная палитра обогащается свежими красками, интонациями, темами, усиливается медитативное начало, появляются новые темы. Предмет его поэтического внимания — весь космос, природа, жизнь как «многоцветное слияние».

Любовь поэта. Как и всякий большой поэт, Верхарн писал о любви. Стихи, посвященные Марте, его жене, составляют важ-

ную часть его лирической трилогии «Часы», в которую входят сборники: «Ранние часы» (1896), «Послеполуденные часы» (1905), «Вечерние часы» (1911). Три времени суток уподобляются периодам человеческой жизни. По свидетельству Стефана Цвейга, Марта была «неугасимым светочем его (Верхарна. — Б. Г.) души, ярким факелом, озарившим всю его жизнь». В творчестве многих поэтов (вспомним Байрона, Гейне, Блока, Маяковского и т. д.) запечатлены драматические стороны любви, разлука, боль, ревность, непонимание. Чувство в стихах Верхарна — взаимное, а потому светлое, гармоничное и трепетное и, кажется, неподвластно времени. Это был единственный, долгий и счастливый брак поэта.

В те дни, когда мне жизнь была трудна
И стерегла в засаде злорада,
Явилась ты, как огонек радушный
Чей луч зимою из окна
Струится в темноте на белизну сугроба.
Твоя душа средь ночи равнодушной
Меня коснулась — так легка
Как теплая, спокойная рука.

(Пер. Э. Линецкой)

На закате жизни поэту открываются новые грани любви. Чувства становятся глубже и в то же время сохраняют свежесть. Остается главное, повторяющееся как рефрен: «Нет, жить с тобой душа не уставала».

Неброские, нежные стихи Верхарна о любви по праву могут быть включены в сокровищницу мировой любовной лирики.

В начале столетия. В сборниках Верхарна в первое десятилетие нового века («Мятежные силы», 1903; «Многоцветное сияние», 1906; «Державные ритмы», 1910) сумрачные видения «городов-спрутов», пропитанных ядом «гнилого золота», сменяются более светлыми, спокойными картинками. Действительность многообразна и не сводится только к трагическому. Это новое мироощущение поэта отразилось в его стихотворении «Свершение». Люди преследуют в жизни разные цели, разные идеалы, ищут бури или отдохновения. Для Верхарна смысл жизни — в ее творческом начале.

В поэзию Верхарна настойчиво вторгается тема будущего, может быть, несколько наивная мечта о сплочении народов вокруг тех, кого поэт называет «лучшими», кто исполнен «сильной мудрости и мудрой силы»:

В единстве общем человеческий рай
Сплотится возле них, как в тверди голубой
Светил собираются златые эскадрильи
У кораблей господствующих звезд.

(Пер. Г. Шенгели)

В литературе конца века доминировала мрачная тональность. Верхарн, прежде писавший в этом ключе, выступил как решительный антипод подобных настроений. В стихотворении «Молитва» мы читаем:

О, искра, что блестит из глубины времен,
Молитва новая, иной святине!
Грядущее! Тобой я вдохновлен
Не бог, а ты владычествуешь ныне,
Ты будешь в людях жить, веселых и простых,
Ты станешь мыслями, глазами, плотью их.

(Пер. В. Дмитриева)

Один из последних сборников, «Высокое пламя» (1917), Верхарн посвящает «тем, кто любит будущее», «гордому человеку», который «не сдает своей вершины». Свой исторический оптимизм поэт выразил формулой: «Столетия теперь в руках людей».

В сборнике «Многоцветное сияние» мысль поэта устремляется в глубины истории, в эпоху древних царств, фараонов, тиранов, полководцев, наделенных огромной властью. Его привлекают люди высочайшего интеллекта, такие, как Картезий, Лейбниц, Гегель, Кант, Спиноза. О них Верхарн пишет в стихотворении «Мыслители»:

Мыслитель, дерзновенный гений,
Свой лоб несущий средь огня и льда,
Идеи многих поколений
В гармонию приводит иногда.

(Пер. Ю. Александрова)

Верхарн говорил: «Я хочу передать в стихах те основные ритмы, которые управляют движением современной жизни: ритмы страсти, изобретения, жажды блага, жажды обновления, протеста, гордости, сознания своей силы!»

Верхарн утверждает общечеловеческие ценности, радость слияния с природой (в чем сказывается своеобразный пантеизм поэта), счастье каждого мига пребывания в этом мире. Прекрасны «острова там, на краю земли, их города, леса, равнины и их пляжи» («Мечты»). Прекрасно «опьянение, присущее уму» («Завоевание»). Прекрасны «стада работников в поту, в пыли и в саже» («Усилие»). Счастливы те, кто ввысь и ввысь стремятся — к тверди звездной «по узким тропам, нависнувшим над бездной» («Избранники»). Прекрасны «превыше радостей стремлений и скорбей жизнетворящие идеи» («Идеи»). Совершенны «девы, чьи тела сверкают наготой» («Хвала человеческому телу»).

Истории посвящен сборник Верхарна «Державные ритмы». Заголовок указывает на грозную ритмичность движения. Герои

сборника отмечены физической, духовной, творческой мощью. Среди них — мифологические персонажи Геракл и Персей, реформатор Мартин Лютер, для которого Библия была «не гробом мертвых слов», но «садом, зыблемым в сиянии плодов»; великий скульптор и живописец Микеланджело. Но главный герой — это народ, предстающий в одноименном стихотворении. Перед нами — праздник, стихия ликующей толпы, текущей, подобно «приливам радости», по городским улицам, kloчущим криками.

Будучи поэтом общеевропейского масштаба, Верхарн остается вместе с тем художником глубоко национальным, бельгийским. Об этом говорят его книги «Первая нежность» (1904), «Гирлянда дюн» (1907), «Герои» (1908), «Острокерхье города» (1910), «Равнины» (1911), составившие сборник «Вся Фландрия», в котором возникают разные лики родной земли. В стихах Верхарна просвечивают черты фламандского национального характера, «расы крепышей, здоровья», как он писал В. Брюсову. Верхарн обрабатывает фольклорные предания, ищет свой идеал в народных традициях, в красоте крестьянского труда. Он также обращается к образам родной старины («Пращурь», «Святой Аманд», «Бодуэн — железная рука», «Въезд Филиппа Красивого в Брюгге», «Гильом де Жюлье» и др.). Верхарн находит живые слова любви к родной земле Фландрии и ее природе, городам, людям, трудолюбивым и ценящим свободу.

В годы войны: «сражающиеся стихи». Когда разразилась Первая мировая война, «клятвопреступная, смертельная», Бельгия первая встретила германское наступление и, несмотря на упорное сопротивление, оказалась оккупированной. Это стало жестоким потрясением для поэта, о чем свидетельствует его сборник «Алые крылья войны» (1916).

Верхарн воспевает мужество города Льежа, этого «авангарда Европы», «испившего до дна» чашу страданий («Герои Льежа»); генерала Лемана, бесстрашно встретившего в бою смерть, явившего «Мужество, Честь и Гордость» («Генерал Леман»). Трагедия родной земли вырывает из груди поэта крик отчаяния («Окровенная Бельгия»):

О, Фландрия, каких невыразимых дел,
Какого ужаса, безумия, трагизма
Ты стала зрелищем! Как страшен твой удел
Быть жертвой голода германского садизма!
(Пер. М. Волошина)

Находясь в годы войны во Франции, Верхарн стремился привлечь внимание общественности к судьбе Бельгии как поэт и лектор. В ноябре 1916 г. на вокзале в Руане он трагически погиб, оказавшись под колесами поезда.

Облик Верхарна-человека и природа его творчества образуют гармоничное единство. Его поэтическую философию можно выразить лаконичной формулой: «любовь к жизни». Он ощущал свою причастность ко всему человечеству, к его истории, к его движению в будущее. «Главное — это не “Я”, а “Мы”, настоящие люди нашего времени», — говорил Верхарн. Его символами веры были созидание, творчество, духовное и научное обогащение, прогресс.

Верхарн не был приверженцем какой-либо одной литературной школы, хотя в его художественной манере ощутима стилистика символизма. Он исходил из гуманистической, восходящей к Ренессансу, концепции искусства, призванного утверждать идеалы добра и справедливости. В статье «Об искусстве настоящего и будущего» он писал: «Мне кажется, что поэзия должна прийти в скором времени к совершенно ясному пантеизму. Старинное разграничение души и тела, Бога и мира исчезает. Человек есть часть мироздания. Он наделен совестью и знанием... Он вскрывает тайну вещей, проникает в их механизм. По мере того как он в них проникает, его охватывает восхищение природой и самим собой...»

Произведения Верхарна — гимны жизни. Свою эстетическую позицию он выразил с помощью образа-символа дерева из одноименного стихотворения (сб. «Многоцветное сияние»). Дерево, широко раскинувшее ветви, не сломленное порывами ветра, — воплощение мощи, силы и жизнестойкости природы, — пример для человека, для поэта:

Примером вдохновлен блистательным и смелым,
Я жизнь все преданней любил и горячей;
Я твердость черпал в нем, и мощь, и постоянство,
Былую легкость мышц я ощущал в себе,
И был способен сжать в своих руках пространство,
И не боялся вновь противостать судьбе.

(Пер. М. Донского)

Поэт сливался с деревом душой и телом, был как бы «ветвью среди других ветвей». Мироощущение Верхарна удивительно созвучно пантеизму Уитмена. Было что-то символическое, провидческое в том, что Верхарн родился в 1855 г., в том самом году, когда увидели свет «Листья травы» Уитмена. Поэтический космос Верхарна огромен, хотя, пожалуй, не столь «космичен», как у Уитмена: он более «земной», «конкретный», с наглядными приметам времени и эпохи. Как и другие поэты рубежа веков, Верхарн писал в основном стихи бессюжетные, близкие к философскому размышлению, медитации. Он стре-

мился осмыслить все многообразие и глубину жизненных явлений.

Новатор стиха. Новое содержание требовало новой формы.

В ранних сборниках «рубенсовского» периода Верхарн использует александрийский стих, с его традиционными размерами и рифмовкой. В дальнейшем он уже обращается к вольному стиху, где сохраняется рифма и ритм, но сами строки — неодинаковой длины; кроме того, он отходит от строфического деления (двустихи, четверостишия, терцина и т. д.).

Так, например, написано стихотворение «Восстание»:

— Убить, чтоб сотворить и воскресить!
Или упасть и умереть!
О двери кулаки разбить,
Но отпереть!
Пусть будет нам весна зеленой иль багряной,
Но сквозь веков тяжелый строй,
Весь клопоча, летит грозою пьяной
Смерч силы роковой!

(Пер. Г. Шенгели)

Наконец, вслед за Уитменом Верхарн обращается к свободному стиху, верлибру (*vers libre*), нерифмованному, с нарушенным ритмом. Вот начало стихотворения «Одрыхлевший порт» из сборника «Островерхия города»:

Бедный слепой маяк,
Изъеденный ржавчиной;
Несколько якорей на пустынном молу;
Никуда не годный расколотый кабестан,
И вдали — шаги патруля.

(Пер. Г. Шенгели)

В конце XIX в. свободный стих начинают активно использовать в художественной практике французские символисты. А в XX столетии верлибр уже играет главенствующую роль в западноевропейской, американской и латиноамериканской поэзии.

Иногда у Верхарна появляются своеобразные «гибриды» свободного и вольного стиха. Все это выросло из эстетической программы Верхарна, писавшего, что он «восстает против любой регламентированной формы». Выбор метра и ритма диктовали тема, настроение. Традиционный стих виделся ему бледным, ибо в основе поэзии не механические приемы, но вдохновение. По мнению Верхарна, поэтом руководят не правила, а его «внутренний метроном», его сердце.

Брюсов считал его «величайшим мастером свободного стиха», возносил его на вершину, недоступную его современникам. Он подчеркивал достигнутую Верхарном гармонию содержания и

ритма: «У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено. Во власти Верхарна столько ритмов, сколько и мыслей».

М. Волошин восхищенно писал о стихе Верхарна: «Свободный стих Верхарна — это поющее пламя, которое каждую минуту произвольно и неожиданно меняет свою форму, направление и вьется тысячами змеек». Сам Верхарн говорил: «...Свободный стих — самое молодое из растений Парнаса... Надо думать, что скоро, когда поэты завтрашнего и послезавтрашнего дня изучат и культивируют его еще лучше, чем их старшие братья, этими новыми семенами будет засеяно все поле: лирика и драма».

Верхарну подвластны разные стили и ритмы, разные интонации: восторг, печаль, гнев, скорбь, ликование, — все, кроме равнодушия. Стихи насыщены олицетворениями, смелыми ассоциациями, символикой и метафорами.

Определяющими элементами своей поэтической системы Верхарн считал ритм и образ. Последний должен быть «мощным, искусным, пленительным», должен обволакивать идею одухотворенным обаянием символа, аллегории, сравнения, реминисценции. В стихотворении «Толпа» картина народного восстания уподоблена пожару. Верхарн выражает Идею (он часто пишет это слово с большой буквы, придавая ему значение символа) не декларативно, а наглядно, ярко, пластично. Он аллегорически изображает глубинные основы человеческого бытия: природу, чувства и собственно жизнь и смерть.

Верхарн: «искусство жить». Пафос творчества Верхарна созвучен его индивидуальности. Это был человек доброжелательный, высоко ценивший дружбу, простой в общении с самыми разными людьми. Он оставался непосредственным, лишенным всякой претенциозности, даже когда обрел мировую славу.

Зимой Верхарн жил в Париже, в маленькой комнатке в Сен-Клу, и в этот замкнутый мир «вливался ритм иного буйного мира, превращаясь в музыку стихов». В Париже Верхарн был «гражданином мира, одним из современных модернизированных европейцев». На лето он уезжал в свой домик в маленьком городке Фландрии, становился «прирожденным жителем деревни, простым крестьянином, отшельником, целиком принадлежащим природе». Утренние часы Верхарн отдавал стихам, а остальное время — прогулкам по улицам города или по полям и лесам, общению с друзьями, задушевным беседам. В городе поэт «воспевал современность», в деревне — «природу и вечность». «В первый и последний раз в жизни, — вспоминает Цвейг — видел я поэта, владеющего искусством жить». «...Мирно и свободно протекала его жизнь, и он любил ее всей душой, любил и саму свою к ней любовь», — писал Цвейг. Да и все его творчество — чем в сущности оно было, как не утверждением жизни во всех ее проявлениях...

Верхарн постоянно наблюдал, оценивал, фантазировал. Когда в нем вспыхивало вдохновение, поэт внутренне преображался. В этот момент рождались его философские откровения, оригинальные образы и метафоры. Верхарн был крайне требователен к себе, безжалостно правил рукописи. И уже напечатанные стихи, признанные, полюбившиеся многим, он, к огорчению друзей, начинал снова корректировать.

Верхарн в России. Верхарн нашел горячих поклонников и интерпретаторов своего творчества среди русских поэтов «серебряного века». Он был не просто популярен, но любим. Брюсов был пропагандистом, переводчиком поэзии Верхарна, состоял с ним в переписке. Переводили Верхарна также Волошин, Гумилев, Блок. Волошин писал: «Брюсов был рожден, чтобы стать поэтом города, Верхарн был для него открытием, которое расширило дали тех дорог, по которым он шел сам».

В 1913 г. Верхарн по приглашению Брюсова посетил Москву и вспоминал позднее о красотах Москвы и Петербурга, о Кремле, который его «ослепил». Верхарн был поклонником русской литературы. Он писал: «Я чту Толстого и восхищаюсь им; я восхищаюсь Достоевским и люблю его. Первый представляется мне одним из самых могучих созидателей романов и драм; он — зодчий и художник в литературе... Второй делает более близким человека такого же, как он и вы сами...»

Среди трудов о Верхарне выделяются работы Л. Г. Андреева, Г. К. Косикова и Я. В. Фрида.

Литература

Художественные тексты

Верхарн Э. Сочинения: Лирика и поэмы / Э. Верхарн ; послесл. И. И. Анисимова. — М., 1975.

Верхарн Э. Избранное / Э. Верхарн ; вступ. ст. Н. Рыковой. — М., 1955.

Верхарн Э. Стихи / Э. Верхарн. — М. ; Л., 1961.

Критика. Учебные пособия

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

Волошин М. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // «Средоточье всех путей...» / М. Волошин. — М., 1989.

Гумилев Н. О Верхарне // Собр. соч. : в 4 т. / Н. Гумилев. — М., 1991. — Т. 4.

Косиков Г. К. Символизм во французской и бельгийской поэзии // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / Г. К. Косиков ; под ред. В. Толмачева. — М., 2003.

Фрид Я. В. Эмиль Верхарн. Творческий путь поэта / Я. В. Фрид. — М., 1985.

Цвейг С. Воспоминания об Эмиле Верхарне // Избранные произведения : в 2 т. / С. Цвейг. — М., 1956.

Глава IX. **МОРИС МЕТЕРЛИНК: ДОЛГИЙ ПОЛЕТ СИНЕЙ ПТИЦЫ**

Почерк драматурга: «театр молчания». — Ранние пьесы: «трагизм повседневной жизни». — Новые герои Метерлинка: драматург в творческом поиске. — «Синяя птица»: притча о счастье. — Русский Метерлинк: «диалог человеческих душ».

Существует каждодневная трагедия, которая гораздо более реальна и глубока и ближе касается нашего истинного существа, чем трагедия больших событий... Поэт прибавляет к обыденной жизни нечто такое, что составляет тайну поэтов, и вдруг жизнь является нам в своем чудесном величии, в своей покорности неведомым силам, в своих отношениях, никогда не прекращающихся, и в своем торжестве скорби.

М. Метерлинк

Одна из особенностей поэтики «новой драмы» наличие символики, второго плана, подтекста. Показательно, что образ птицы запечатлен в заголовке трех, может быть, самых знаковых пьес рубежа веков. «Дикая утка» Ибсена считается одним из знаменательных его созданий; значение «Чайки» для судьбы Чехова-драматурга трудно переоценить; «Синяя птица» — вершина творчества Метерлинка. Белоснежная чайка на занавесе Московского Художественного театра вызывает ассоциации с шедевром Метерлинка. Уникальна судьба постановки «Синей птицы». Похоже, она навсегда вошла в мировой театральный репертуар. Для поколений детей приобщение к театру начинается именно с этой пьесы.

Метерлинк был художником-философом, драматургом-новатором. Фигура мирового масштаба, он — один из самых оригинальных создателей «новой драмы». При всем многообразии поэтики и стилистики в «новой драме» целесообразно выделить два направления: реалистически-символическое (Чехов, Ибсен, Стриндберг) и фантастическое или собственно символическое. К последнему виду и относят пьесы Метерлинка.

Почерк драматурга: «театр молчания»

Метерлинка справедливо отнести к не столь уж многочисленному типу писателей, жизнь и творческую судьбу которых можно назвать счастливыми. Он прожил 87 лет, отличался прекрасным здоровьем, его творческий гений был безоговорочно признан и увенчан высшей литературной наградой — Нобелевской премией.

Морис Метерлинк (Maurice Maeterlinck, 1862—1949) родился в Бельгии в небольшом городе Генте, в семье состоятельной и просвещенной. Его отец был юристом. Будущий писатель получил образование в иезуитском колледже (как и Верхарн), а затем в католическом университете, где специализировался в области юриспруденции. Он с жадностью читал художественные, философские, научные сочинения, проявлял интерес к самым разным областям знаний, что и объясняет его широкую эрудицию. Но предметом особенного увлечения Метерлинка были философия и поэзия.



Морис Метерлинк

Он был влюблен в природу родного края Фландрии, в ее леса, поля, ручьи, и в этом отношении напоминал Верхарна. Любовь эта была полна искреннего, бьющего через край оптимизма. Как пишет в своей глубокой и тонкой статье его современник, русский поэт-символист Н. Минский, «Метерлинк на вопрос, чем ему кажется мир, ответил бы — садом или, вернее, “двойным садом” радостей физических и духовных».

Метерлинк дебютировал как поэт и драматург. Его первые поэтические опыты, вошедшие в сборник «Теплицы» (1889), имели во многом подражательный характер, отмечены влиянием Ш. Бодлера, С. Малларме. В стихах «Уныние», «Душа ночи», «Моя душа больна весь день» и др. переданы хрупкие поэтические грезы и впечатления, настроения мимолетные, камерные, «тепличные»:

Душа грустна, в конце концов;
Душа устала от печали,
Мечты от тщетных дум устали,
Душа грустна, в конце концов...
Коснись рукой моих висков!

(Пер. В. Брюсова)

1889 год оказался судьбоносным для Метерлинка: он опубликовал свою первую пьесу «Принцесса Мален». Октав Мирбо, опытный литератор и критик, так отозвался о драматургическом дебюте почти никому неизвестного автора: «...Метерлинк подарил нам самое гениальное произведение наших дней, самое необычное и в то же время наивное; не низшее по достоинствам и — дерзну ли сказать? — высшее по красоте, чем все, что есть прекрасного у Шекспира... Произведение это называется “Принцесса Мален”».

С той поры в отзывах о Метерлинке стала появляться самая лестная оценка: бельгийский Шекспир.

Эстетика Метерлинка: концепция человека. Появившиеся затем новые пьесы Метерлинка, совершенно оригинальные по стилю,

поэтике, тематике, имели огромный успех. Они по-своему отвечали потребностям эпохи. По словам А. Блока, «Метерлинк выступил в тот самый момент, когда было нужно, не позже и не раньше». Он осуществил синтез поэзии и драмы. Его пьесы отличались поэтичностью, склонностью к фантастике, философичностью. Их называли «драматургическими стихотворениями». Метерлинк был не только восторженным созерцателем и наблюдателем природы, он изучал ее как натурфилософ, как ученый. На протяжении своей долгой жизни параллельно с пьесами Метерлинк писал естественно-научные труды, а также книги по проблемам морали, этики, религии. Эти сочинения составляют важнейшую часть наследия писателя. Метерлинк увлекался мистической философией Новалиса и Эмерсона и переводил произведения этих авторов.

Интерес Метерлинка к естественным наукам и философии объясняет важнейшую особенность поэтики его произведений: герой помещен не только в конкретную социальную среду, но представлен как частица Космоса, Мироздания. Поставлен лицом к лицу с Роком, Судьбой, Смертью.

Свою эстетическую программу Метерлинк изложил в статьях, вошедших в книгу «Сокровище смиренных» (1896), в частности в эссе «Трагизм повседневной жизни». Его концепция противоречива. С одной стороны, Метерлинк верит в возможности человека, в силу науки. С другой — полагает, что индивид несвободен, что человек лишь марионетка, управляемая невидимыми силами. Метерлинк убежден: есть Судьба или Рок, нечто невидимое, намерение которого никому неведомо. Это «нечто» выступает в его ранних пьесах в образе Смерти.

«Театр молчания»: поэтика. Метерлинк стал создателем оригинальной концепции «театра молчания». «Театр молчания» запечатлевал бессобытийную повседневную жизнь, ее тайны и скрытое движение. А это требовало особой системы художественных приемов и средств.

Метерлинк не принимал «театр идей», представленный Г. Ибсеном и Б. Шоу. Он не только «очищал» свои пьесы от идейных споров, полагая, что они не способствуют просветлению человеческой души, но также «освобождал» их от того, что считалось необходимым для драматургии, — от напряженного действия, динамики. Сюжеты его пьес, прежде всего ранних, статичны, неподвижны. Это сознательный авторский прием. Смысл пьесы не во внешнем, а во внутреннем действии, в движении души персонажей, в том, что незаметно неискушенному глазу, что коренится где-то в подсознании. Герои раскрываются не в поступках, не в активности мысли, а в созерцании, в бездействии, наконец, в молчании. «Как только мы выразим что-либо, мы исказим это», — утверждал Метерлинк. И добавлял: «Подлинная жизнь в молча-

нии». Он считал: если люди намерены нечто сообщить друг другу, это надо делать молча.

Метерлинк полагал, что точные слова неспособны выразить суть явлений. Значимыми в его произведениях становятся как будто случайные, малозначительные паузы, намеки. Сопоставляя Отелло и Гамлета, Метерлинк приходил к парадоксальному выводу: активный Отелло не живет «величавой жизнью»; Гамлет же велик, потому что он «не совершает поступков».

Сущность своей методологии Метерлинк определял следующим образом: «Старик, сидящий в кресле, который ждет кого-то при свете лампы или слушает, того не ведая, вековечные, царствующие вокруг нас звуки, или толкует, сам не понимая того, что говорит молчание дверей, окон, тихий голос огня... такой старик — живет на самом деле жизнью, более глубокой, чем любовник или капитан, одерживающий победу».

«Театр молчания» — детище символизма, имеет в своей основе комбинацию символов. Метерлинк выявляет две разновидности символов: «заданный», намеренно созданный автором, и символ «бессознательный» — некий образ, который становится символом в восприятии читателя. Последний тип символов можно найти во многих гениальных творениях Эсхила, Шекспира и др. Такой символ не делает произведение жизнеспособным; но он рождается из произведения, если оно жизнеспособно.

Пафос пьес Метерлинка определяет психологическая атмосфера, подтекст, который передает ощущение неизбежности, чего-то страшного. Герои на подсознательном уровне чувствуют приближение какой-то опасности, ее незримое присутствие. Это делает справедливым еще одно определение театра Метерлинка — «театр ожидания».

Ранние пьесы: «трагизм повседневной жизни»

Дебют Метерлинка — пьеса «Принцесса Мален». В ее основе — обработка сказки братьев Grimm «Девушка Мален». Главная героиня живет богатой внутренней жизнью. Такой образ позволяет Метерлинку реализовать свои эстетические принципы, показать столкновение индивида с Неизвестным в духе символистского театра. Верхарн так отозвался об этой пьесе: «Никогда еще не было в нашей литературе подобной независимости от общепринятого, столь лихорадочного стремления освободиться от всех оков». Но первый опыт, как «проба пера», не был в полной мере удачным.

Зато в последующих пьесах: «Непрощеная» (1890), «Слепые» (1890), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894) — отчетливо проявился почерк раннего Метерлинка. Это пьесы о том, что сам драматург определил формулой «трагизм повседневной

жизни». Главная их тема — встреча слабого, беспомощного человека с враждебным ему миром, с неодолимым Роком и Смертью. Герои олицетворяют обреченность, бездействие; часто они даже не имеют имен и уподоблены марионеткам. Их диалоги не столько общение друг с другом, сколько выплеск реакции на окружающий мир, выражение смутных ощущений. Метерлинк отказывается от традиционной пятиактной драмы и обращается к одноактной пьесе-миниаюре, наиболее органичной для «театра молчания». Он опирается на традиции средневекового миракля и театра масок.

«Непрощеная». Оригинальна по манере и стилю пьеса «Непрощеная».

Перед зрителем «довольно темная зала в старом замке». Среди скромного антуража большие фламандские часы, горящая лампа. Из отдельных реплик, которыми обмениваются персонажи: старый слепой Дед, Отец, Дядя, три дочери — читатель понимает, что разговор идет о больной женщине, лежащей в соседней комнате. Если Отец и Дядя сравнительно спокойны, то Дед — явно встревожен. Слепота не мешает ему угадывать приближение чего-то трагического, неотвратимого по самым случайным признакам. Рыбы опустились на дно пруда. Улетели чем-то встревоженные птицы. Деду постоянно слышатся чьи-то шаги. Но самое зловещее — звук косы, символизирующей смерть. Этот звук особенно странен, потому что ему не находится логичного объяснения: в темное время странно приводить в порядок газоны в саду. Сидящие за столом тщетно пытаются успокоить старика, снять висящее в воздухе напряжение. Каждое негромкое слово, интонация, пауза — значимы. Ни одна деталь не случайна. Наконец, дверь открывается, появляется Сестра милосердия и, осенив себя крестным знамением, дает понять, что больная женщина умерла. Родственники тихо входят в комнату усопшей, в то время как Дед в отчаянии зовет: «Куда вы?.. Куда вы?.. Они оставили меня одного». Непрощеная, незаметно проникшая в дом, — это Смерть.

«Слепые»: притча о человечестве. Тематически и стилистически с пьесой «Непрощеная» связана следующая — «Слепые», пронизанная таинственной и сумрачной символикой. В пьесе почти нет внешнего действия. В авторской ремарке подробно описывается обстановка: первобытный лес на острове посреди океана, ночной мрак, дряхлый Священник в широком черном плаще, застывший в мертвой неподвижности; шесть слепых стариков, три слепые старухи, погруженные в молитвы, Юная слепая, Слепая помешанная... Все они чего-то ждут, неподвижные под сенью кладбищенских деревьев. Герои слепы, и их окружает тьма, которую не в силах рассеять проблески лунного света. Авторская ремарка обращена не столько к режиссеру и актерам, сколько к зрителю и читателю. Это своеобразный монолог автора. Содержание пьесы — разговор слепых о судьбе Священника-поводыря, который дол-

жен отвести их в приют. Они пребывают словно в полусне, и в их отрывочных фразах варьируются почти одни и те же мысли.

Первый слепорожденный. Он еще не вернулся?

Второй слепорожденный. Ты меня разбудил!

Первый слепорожденный. Я тоже спал.

Третий слепорожденный. И я.

Первый слепорожденный. Он еще не вернулся?

Второй слепорожденный. Не слышно ничьих шагов.

Третий слепорожденный. Пора бы вернуться в приют.

Первый слепорожденный. Нужно узнать, где мы.

(Пер. Н. Минского и Л. Вилькиной)

Эти тоскливые вопросы становятся лейтмотивом пьесы. Над сценой витает страх. Герои с тревогой прислушиваются к шуму волн, пытаются определить время суток. Когда раздается далекий бой часов, двенадцать ударов, никто не знает, полдень это или полночь. В пьесе немало выразительных деталей: хлопанье крыльев птиц, шорохи ветра, запах асфоделей — цветов, символизирующих смерть. Собака, подошедшая к священнику, дает понять, что он мертв.

Шорох приближающихся шагов вызывает у Юной слепой тревожный вопрос: «Кто ты?» Самая старая слепая просит неизвестного смилостивиться над ними. Заключительная ремарка драматурга: «Молчание. Затем раздается отчаянный крик ребенка». В пьесе открытый финал. Остается гадать, чьи шаги слышат слепые, кого они ждут.

В чем смысл пьесы? Слепые — это само человечество, лишенное зрения, потерявшее проводника, не знающее куда брести. В пьесе 12 персонажей, по числу апостолов, — деталь символическая. Но все они утратили веру. Их слепота не только физическая, но и нравственная. Они не отличают света от тьмы, знания от невежества и почти не слышат друг друга. Ими движет страх и самые элементарные эгоистические потребности. Смерть поводом не вызывает у них жалости. Их заботит только их личная участь.

В пьесе причудливая система символов: Океан — символ вечности и смерти; Юная слепая — олицетворяет искусство и красоту; Слепая помешанная — вдохновение; зрячий ребенок — надежду. Мир, в котором пребывают герои пьесы, — непонятен, нелеп. От «Слепых» тянутся нити к «театру абсурда». По своей философии и стилистике пьеса Метерлинка — отдаленный предвестник драмы С. Беккета «В ожидании Годо».

«Там, внутри» и «Смерть Тентажиля»: неумолимость Рока. В пьесе «Там, внутри» новый поворот темы смерти. Смерть, представляющая во всей своей трагической безжалостности и непредсказуемости, похищает молодых. В реке выловлен труп девушки. Еще

днем ее видели жизнерадостной, собирающей цветы на берегу. Причина ее гибели не ясна: возможно, это самоубийство, возможно, несчастный случай. Близким о случившемся ничего не известно, они спокойны. Отец — сидит у камелька, две молодые девушки вышивают, Ребенок дремлет на руках у Матери.

Содержание пьесы составляют нелегкие переживания двух главных героев, Старика и Незнакомца, которые, стоя у окна дома, не решаются сообщить семье о смерти дочери. В пьесе реализуется прием двойного зрения: за происходящим в доме наблюдают через окно и Старик с Незнакомцем, и зрители в зале. Между тем к дому приближается скорбная крестьянская процессия с телом утопленницы. Философский смысл пьесы выражен в размышлениях Старика: «До сих пор я не знал, что в жизни столько печального и что она так страшна для тех, кто ее избирает... Вот они сидят, отделенные от недруга хрупкими окнами... Они думают, что ничего не может случиться, раз они заперли двери». Когда несущие утопленницу входят в сад, Старик наконец решает сообщить страшную весть. Так раскрывается смысл названия пьесы. Те, кто находился внутри дома, кто был отделен от большого мира оконными стеклами, пребывали в безмятежности, но и их настигла злосчастная судьба, именуемая Смертью.

В центре пятиактной драмы «Смерть Тентажиля» — гибель чудного, прелестного ребенка. Герои этой пьесы обладают большей смелостью, чем прежние персонажи произведений Метерлинка. Сестры маленького Тентажиля, Игрена и Беланжера, и старик Агловаль пытаются уберечь ребенка от смертельной угрозы. Эта угроза уже не безлична, ее олицетворяет старая королева, злобная, завистливая, жадно цепляющаяся за власть. Она обитает в старинной башне таинственного замка на острове посреди океана. По ее приказу служанки похищают Тентажиля. Тщетно пытается Игрена прорваться за железную дверь, где умирает ее младший брат. В пьесе звучит пронзительная нота сострадания. Последние слова Игрены, сказанные после «долгого неумолимого молчания», — это проклятье в адрес королевы.

Новые герои Метерлинка: драматург в творческом поиске

Своеобразный вызов апробированным театральным формам, который выразился в создании оригинальной поэтики символистской драмы, принес Метерлинку европейскую славу. Но как истинно талантливый художник он не останавливается на достигнутом, а продолжает обновлять и обогащать свою художественную методологию. Новые тенденции обнаруживаются еще в 1890-е годы в пьесах «Пелеас и Мелисанда» (1892), «Аглавена и Селизетта» (1896), но особенно ярко они проявляются в драматургических

исканиях Метерлинка начала 1900-х годов. С этого времени начинается новый этап в творчестве писателя. Метерлинк отказывается от статичной одноактной пьесы и переходит к созданию масштабных пятиактных произведений с остродраматическими коллизиями. Его художественная палитра обогащается свежими красками. Герой перестает быть пассивной, безвольной игрушкой в руках неумолимого Рока. Всесильной Смерти противостоит Любовь, способная властвовать над людьми, как это происходит, например, в пьесе «Пелеас и Мелисанда».

В трактате «Мудрость и судьба» Метерлинк высказал свою заветную мысль: «Любовь расширяет наше сердце для будущего». Она многообразна в своем проявлении. Это и любовь мужчины и женщины, и доброта, сострадание по отношению к окружающим, и способность жертвовать собой ради других. Тема тяжести человеческой судьбы по-прежнему остается в центре внимания драматурга, но в его пьесах начинают звучать светлые, добрые интонации. В этом их гуманистический пафос. Метерлинк создает удачные драматургические версии исторических хроник, легенд, сказок. Свидетельство тому такие его драмы, как «Монна Ванна», «Чудо святого Антония» и, конечно же, «Синяя птица».

«Монна Ванна»: сила любви. В драматургии Метерлинка эта пьеса стоит несколько особняком. Она близка к традиционной исторической романтической драме; часть монологов написана ритмизированной прозой. В пьесе выведены героические характеры, показаны не свободные от мелодраматизма события, коллизия любви и долга.

Перед нами Италия конца XV в., раздираемая кровавыми междоусобицами. Город Пиза осажден, жители голодают, у защитников истощились боеприпасы, надежды на спасение почти нет. Старик Марко Колонна, отец начальника гарнизона Пизы, решает использовать последний шанс. Он приходит в лагерь осаждающих к их военачальнику Принчивалле, мужественному и многоопытному воину, состоящему на службе у флорентийцев. Принчивалле готов пощадить город, требуя за это неожиданную плату: он хочет, чтобы жена Марко, сына Гвидо Колонны, явилась к нему обнаженной, прикрыв тело лишь плащом. Когда Марко сообщает сыну об этом предложении, тот его с негодованием отвергает. Синьория Пизы также его отвергла. Тогда решение принимает сама Монна Ванна: движимая долгом перед Пизой, она готова пожертвовать своей честью, несмотря на угрозы мужа.

Между тем представитель Флоренции Тривульцио конфиденциально сообщает Принчивалле, что флорентийцы подозревают его в измене, поскольку он не проявляет решительных действий по отношению к Пизе. Тривульцио убеждает Принчивалле, что тому следует незамедлительно штурмовать Пизу, вернуться домой триумфатором, расстроить козни врага и спасти Флоренцию, которой угрожает венецианское воинство. В этот момент в палатке военачальника появляется Монна Ванна.

Принчивалле рассказывает Монне Ванне историю своей жизни. В этом суровом полководце она узнает мальчика Джанелло, которого знала в детстве и который был страстно в нее влюблен. После долгих скитаний и плена он выясняет, что Монна Ванна вышла замуж за Гвидо, богатейшего человека в Пизе. Молодая женщина поражена силой страсти Принчивалле: «Не обольщайтесь, я вас не люблю, — говорит она. — И вместе с тем сама душа любви во мне мятется, ропщет, негодует, когда подумаю, что человеку, так пламенно любившему меня, как я сама его любить могла бы, вдруг недостало смелости в любви».

Герои драмы соревнуются в великодушии. Принчивалле приказывает отправить в Пизу обоз с провиантом для облегчения участи голодающих горожан. Когда в лагере Принчивалле появляются флорентийцы, Монна Ванна уговаривает его бежать вместе с ней в Пизу. Город ликует, он спасен. Гвидо, терзаемый сознанием своего позора, все же готов забыть поступок жены, но не способен поверить, что Принчивалле к ней не прикоснулся. Гвидо ставит свою жену перед выбором: либо она признается, что Принчивалле ею обладал, либо полководец будет казнен. Чтобы спасти Принчивалле, Монна Ванна идет на ложь. В открытом финале выражена надежда на благополучный исход. Героиня требует ключ от темницы, куда заключили Принчивалле. «...То был тяжелый сон, — говорит Ванна. — А вот сейчас — сейчас начнется светлый».

«Чудо святого Антония»: мудрость безумца. В другой пьесе этого периода, драме «Чудо святого Антония» (1903), имеющей подзаголовок «Сатирическая легенда», Метерлинк проявляет себя как художник, владеющий сатирическими, гротесковыми красками, как драматург, наделенный социальным зрением. Перед нами реалистически воссозданная обстановка, четко детерминированные характеры. Необычайное событие высвечивает сущность героев, движимых исключительно своекорыстием.

Состоятельная дама Гортензия, почившая в глубокой старости, завещала своим родственникам завидную долю имущества и сумму денег, поэтому кончина старухи их безусловно радует. Перед выносом тела они собрались на поминальный обед. В приподнятом настроении, явно забыв о заслугах покойной, они оживленно обсуждают подаваемые деликатесы. Благодушное чревоугодие нарушается появлением плохо одетого старика. «Возмутитель спокойствия» объявляет, что он — святой Антоний, прибывший для того, чтобы воскресить умершую. Это, однако, никак не входит в планы участников траурной церемонии, которых пугает перспектива лишиться плодов благоденствия старухи. Святого Антония пытаются выпроводить из дома, но неудачно: ему все же удается прорваться в комнату Гортензии и оживить ее. Теперь родственники с явной неохотой стараются, по возможности скромным образом, отблагодарить святого, но тот великодушно отказывается. К счастью для родственников, Гортензия снова умирает. Заблаговременно вызванные полицейские арестовывают святого Анто-

ния, который оказывается сбежавшим из больницы (скорее всего, психиатрической) пациентом. После пережитого легкого шока к повеселевшим родственникам умершей возвращается прежнее благодушное настроение.

Фарсовая ситуация пронизана едкой иронией и заставляет вспомнить Мопассана (новеллу «В семье»). Единственный достойный человек среди этих так называемых «порядочных людей» — душевнобольной.

«Синяя птица»: притча о счастье

Всемирно прославленная «Синяя птица» (1908) — вершина творчества Метерлинка, синтез его философско-нравственных исканий. Это плод неистощимой фантазии драматурга, произведение, равно обращенное и к детям и к взрослым. Символистская драма «Синяя птица» — произведение оригинальное в жанровом отношении. Это сказка — столь любимый романтиками жанр фольклора, облеченный в драматургическую форму. Метерлинк вышел за пределы провозглашенной им концепции «театра молчания» с его нарочитой статикой. Сюжет «Синей птицы» предопределил динамизм пьесы, ее сюжетно-событийную насыщенность, многоголосие. Произведение исполнено намеков, аллегорий, инсказаний, которые не всегда легко и точно расшифровываются.

На фоне других пьес «Синяя птица» выделяется своей жизнеутверждающей интонацией: в ней нет неодолимой безнадежности, но есть вера в то, что счастье достижимо. Драматург словно хочет показать людям, вступившим в новый век, добрую перспективу.

В пьесе около 70 действующих лиц, среди которых люди, животные, одушевленные предметы (Тильтиль, Митиль, Фея, Пес, Кошка, Духи тьмы, Ужасы, Души часов, Хлеб, Огонь и др.). Вслед за романтиками-сказочниками, такими, как Гофман и др., Метерлинк дает вещам жизнь. Причудлив поэтический космос Метерлинка, в котором реалистические сцены чередуются с фантастическими, красочными эпизодами волшебного путешествия детей дровосека.

С первых реплик читатель погружается в атмосферу кануна Рождества. Проснувшиеся дети Тильтиль и Митиль видят, как в соседнем доме богачей отмечается ослепительный новогодний праздник. Этот мир отделен от детей всего лишь стеной, но он им недоступен.

Двоемирие: «Душа вещей». Мотив двоемирия в разных его проявлениях — важная сторона поэтики Метерлинка. Типология сказки знает несколько личин добра и зла. Фея Берилюна, внешне уродливая, на самом деле добрая волшебница. Она одаривает Тильтиля волшебной палочкой, которая позволяет увидеть «душу вещей»,

т. е. проникнуть в тайны мира. «Надо быть смелым, чтобы видеть скрытое», — учит она. Фея отправляет детей на поиски Синей птицы.

Смысл этого символа достаточно широк: это и счастье, и истина, и высшее значение бытия. Метерлинк предлагает читателю и зрителю самому поразмышлять об этом. Очень важен цвет птицы — синий (в некоторых переводах — голубой). Это цвет неба, он символизирует бесконечность, высокий полет, постоянное дерзание. Синяя птица Метерлинка вызывает ассоциации со знаменитым символом эпохи романтизма — голубым цветком из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Символизм Метерлинка, конечно же, связан многими нитями с поэтикой романтизма.

В финале пьесы дети пробуждаются в хижине Дровосека — там, где и начиналась эта сказка. Но просыпаются они в комнате светлой, преображенной. Мать будит детей, а те спешат поведать ей о своем путешествии. Этот рассказ вызывает у матери испуг, недоумение. Оказывается, Синяя птица, которую искали дети, у них дома. Это горлица Тильтиля: она не умирает, не меняет цвета оперения, как это случалось с другими птицами, обитавшими в Стране Воспоминаний, в лесу, во Дворце Блаженств. Тильтиль отдает Синюю птицу соседской девочке, необыкновенно красивой. Но Синяя птица улетает, и Тильтиль обращается к зрителям с просьбой вернуть ему птицу, если кто-нибудь ее отыщет: «Она нужна нам для того, чтобы стать счастливыми в будущем». Эти слова столь прекрасны, просты и вместе с тем многозначны, что не нуждаются в каких-либо комментариях!

«Вечное детство» Метерлинка. Герои драматурга — дети. Их наивное восприятие мира позволяет им понимать истинную, поэтическую сущность вещей. Именно дети у Метерлинка оказываются в разных загадочных мирах: страна Воспоминаний, Дворец ночи, Кладбище, Сады Блаженства, Царство Будущего... И всякий раз они познают важную жизненную истину, усваивают нравственный урок.

У каждого человека и каждого поколения свое представление о счастье, своя Синяя птица. Поиск счастья Метерлинк считает главным смыслом человеческой жизни. Важен не столько итог, сколько сам процесс, движение. В конце фантастических странствий детей, от которых ускользает Синяя птица, Душа Света говорит Тильтилю: «Синяя птица, по-видимому, или вовсе не существует, или меняет окраску, как только ее сажают в клетку». Может быть, счастье в простых ценностях: в «блаженстве быть здоровым», в «блаженстве дышать воздухом», в «блаженстве любить родителей»?

По словам Н. Минского, в «Синей птице» Метерлинк доказал, что «счастье искать не надо, оно везде... оно находится подле нас.

«Синяя птица» останется надолго, может быть навсегда, лучшей феерией, которая глубиной замысла поднимает детей до понимания самых сложных истин и яркостью формы позволяет взрослым скинуть с себя бремя лет и взглянуть на мир детскими глазами». А. Блок говорил, что Метерлинк сберег в себе самое ценное — «вечное детство».

Поздний Метерлинк. «Синяя птица» принесла Метерлинку мировую славу. Его пьесы породили блестящие театральные интерпретации. В 1911 г. ему была присуждена Нобелевская премия «за многогранную литературную деятельность... в особенности за драматические произведения, отмеченные богатством воображения и поэтической фантазией». (Заметим, что в следующем, 1912 г., Нобелевским лауреатом стал еще один творец «новой драмы» — Г. Гауптман, а позже Б. Шоу и Ю. О'Нил.)

После «Синей птицы» — произведения, поистине, «на все времена» — Метерлинк написал еще около десятка пьес, среди которых была феерия «Обручение» (1918). Это продолжение «Синей птицы». Тильтиль повзрослел, ему 16 лет, он ищет невесту. Поэтичность и философская масштабность «Синей птицы» сузились; новая пьеса оказалась лишь бледным напоминанием о непревзойденном шедевре.

Синяя птица навсегда осталась в памяти читателей наряду с другими образами-символами птиц, созданными искусством: это и альбатрос в «Сказании о Старом Мореходе» Колриджа, и ворон Эдгара По, и замерзший в пруду лебедь Малларме, и гамаюн Блока, и фольклорная Жар-птица, а уже в наше время — журавли Гамзатова.

Как и Верхарн, Метерлинк пережил трагедию Первой мировой войны, когда Бельгия была оккупирована немцами.

События войны, столкновение ее кровавой жестокости с подлинной человечностью отразились в его пьесах «Бургомистр Стильмонда» (1919) и «Соль жизни» (1919). В первой из них главный герой, глава города, оккупированного немцами, жертвует собой, чтобы спасти горожан от массового расстрела. Этой пьесой Метерлинк напоминал о героическом сопротивлении своего народа, первым встретившего германское нашествие. Поэтика этих пьес была традиционной, что лишило их оригинальности, присущей драматургии Метерлинка.

1920 — 1940-е годы были для Метерлинка мало плодотворными в художественном отношении. Тем не менее его воспринимали как живого классика, его произведения считали «национальным достоянием». Король Бельгии пожаловал драматургу титул графа (1932). После войны Метерлинк продолжил свои натурфилософские изыскания (книги «Жизнь термитов», 1926; «Жизнь муравьев», 1930), выпустил ряд религиозно-философских сочинений («Жизнь пространства», 1928; «Великий закон», 1933;

«Перед лицом Бога», 1937; «Великие врата», 1934 г.; и др.). Его последняя пьеса «Жанна д'Арк» (1940, опубликована в 1945) заставляла вспомнить борцов-антифашистов Второй мировой войны. Тогда, спасаясь от нацистов, Метерлинк был вынужден вторично покинуть родину и находился в эмиграции, сначала в Португалии, затем в США.

Русский Метерлинк: «диалог человеческих душ»

В России, как многократно отмечалось, все свежее и оригинальное, что появлялось на Западе, неизменно находило своевременный, заинтересованный отклик. Метерлинк — наглядное тому подтверждение. Русские поэты-символисты Н. М. Минский, В. Я. Брюсов, В. Иванов, А. Белый, А. Блок высоко ценили его творчество. Метерлинка активно переводили, о нем много писали уже в 1890-е годы. Вместе с тем русские драматурги-символисты далеко не все одобряли в драматургии Метерлинка, они видели в нем лишь предвестие театра будущего, но не его воплощение. Блок, вообще высоко ставивший Метерлинка, писал, что, поначалу пораженный своей новизной, он затем «приелся», «выдохся».

Интерес к Метерлинку проявлял А. П. Чехов. Известны слова Станиславского о художественном мире пьес Чехова: «В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие». Это суждение применимо и к драматургии Метерлинка, которая привлекла живое внимание Чехова. Писатель успел познакомиться лишь с ранними пьесами бельгийского драматурга. «Все это странные чудные штуки, — писал Чехов, — но впечатление громадное». В 1903 г. в письме к своей жене О. Л. Книппер-Чеховой, размышляя о репертуаре МХАТа, он советовал поставить с музыкой три пьесы Метерлинка. Имелись в виду драмы «Непрошенная», «Слепые» и «Там, внутри». К сожалению, Чехову не суждено было увидеть постановки этих пьес.

Освоение драматургического наследия Метерлинка требовало от режиссеров нестандартных решений. Огромный вклад в этом плане внесли В. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский. Одной из первых удачных постановок Мейерхольда была «Сестра Беатриса» с В. Ф. Комиссаржевской в главной роли. А. Блок, не раз выступавший рецензентом постановок пьес Метерлинка, писал: «Мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает вечное искусство, веющее со сцены». Мейерхольд интерпретировал Метерлинка в духе «театра масок», «диалога человеческих душ». Актеры превращались в «простую глину», из которой режиссер «лепил» характеры. В. Ф. Комиссаржевская, создав свой театр, продолжала выступать в ролях героинь Метерлинка, в частности Мелисанды и Монны Ванны.

Что касается Станиславского, то его первые постановки Метерлинка не были удачными, а звездный час настал, когда он взялся за «Синюю птицу». Правда, поначалу мхатовские актеры реалистической и психологической школы не всегда могли вписаться в эстетику «театра молчания». Работе предшествовало личное общение режиссера с автором. Обстоятельства его памятной поездки к Метерлинку по приглашению драматурга описаны в его книге «Моя жизнь в искусстве».

Со станции к монастырю, где жил Метерлинк, его подвозил на автомобиле шофер, «бритый, коренастый красивый человек». Из разговора с ним выяснилось, что это и был Метерлинк. Режиссера поразило контраст: автомобиль, только входившее в моду средство передвижения, и средневековый монастырь с монашескими кельями, переоборудованными в комнаты, рабочий кабинет и библиотеку драматурга. Во время интереснейшей встречи Станиславский подробно обсуждал с Метерлинком свою концепцию и детали постановки «Синей птицы» и получил полное одобрение автора.

В своем сценическом решении Станиславскому удалось передать атмосферу таинственности, грез, сновидений, переливающихся в реальность. Спектакль имел огромный успех, стал яркой страницей в истории МХАТа. Метерлинк не смог присутствовать на премьере, но в Москву поехала его жена, актриса Жоржетт Леблан, которая затем подробно описала мужу свои впечатления. В письме Станиславскому Метерлинк благодарил режиссера за «несравненное и гениальное чудо», в которое он превратил его «скромную поэму».

Среди откликов на спектакль — рецензия Александра Блока «О Голубой птице Метерлинка». Блок предложил свой перевод заголовка, полагая, что эпитет «голубой» обладает большей экспрессивностью, богатством поэтических ассоциаций: цветок голубой, лунный свет голубой, волшебное царство голубое и т.д. Блок интерпретировал пьесу как символистскую и неоромантическую, подчеркивал ее гуманистический пафос. «...Правда в том, что тот, кто ищет и не стыдится искать — тот находит то, что искал». Пьеса помогает открыть «детское сознание», таящееся в каждом взрослом, способность стирать грань между будничным и сказочным.

Пафос гуманизма, одушевляющий эту «нежную мечту» Метерлинка доказал свою счастливую жизнеспособность. Он не померк среди жестоких потрясений XX в. Пьеса и сегодня не сходит со сцены.

Для ее первой постановки прекрасную музыку написал композитор Илья Сац. Его дочь, известный педагог и режиссер Наталья Сац, основала первый в мире Детский музыкальный театр. На его занавесе изображена синяя птица.

Литература

Художественные тексты

Метерлинк М. Избранные произведения / М. Метерлинк ; послесл. Т. Проскурниковой. — М., 1996. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).

Метерлинк М. Разум цветов / М. Метерлинк. — М., 1995.

Критика. Учебные пособия

Айхенвальд Ю. Морис Метерлинк / Ю. Айхенвальд. — М., 1988.

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

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

Шкунаева Д. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / Д. Д. Шкунаева. — М., 1983.

Глава X. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОБЗОР

Георг Брандес: «больше света и воздуха». — Прозаики Скандинавии: от Якобсена до Бьернсона. — Уроки Кнута Гамсуна: слава и бесславие. — Август Стриндберг: драматург и прозаик.

В XIX в. в литературах Скандинавии заметен быстрый подъем. Начало столетия — это господство романтизма, давшего целый ряд крупных писателей (датчане Адам Эленшлегер, Ханс Кристиан Андерсен, швед Эсайас Тегнер). К середине XIX в. в литературах Скандинавских стран (Норвегия, Швеция, Дания, Исландия), близких с точки зрения исторического развития, культуры, языка, наметился поворот в сторону реализма и натурализма. Решительно заявили о себе писатели, ставшие впоследствии в первые ряды западноевропейской литературы: Генрик Ибсен, Бьернстjerne Бьернсон, Кнут Гамсун в Норвегии; Сельма Лагерлеф и Август Стриндберг в Швеции; критик Георг Брандес, прозаики Генрик Понтoppiдан и Мартин Андерсен-Нексе в Дании. Томас Манн, писавший об удивительном расцвете романа XIX в. в разных странах, наряду с Англией, Францией, Россией называет также и Скандинавию.

Георг Брандес: «больше света и воздуха»

В становлении реалистических тенденций в скандинавских литературах выдающуюся роль сыграла деятельность критика Георга Брандеса (Georg Brandes, 1842—1927), который в своей эстетической методологии сочетал принципы культурно-исторической школы Ипполита Тэна и биографической школы Огюста Сент-Бёва. Брандес интересовался также идеями Ницше, написал о нем статью «Ф.Ницше: аристократический радикализм». Однако национализм Ницше, его презрение к «толпе» Брандес отвергал.

Брандеса вдохновляла концепция художника-творца как сильной, многогранной личности. В подобном ключе были написаны его «монографии о героях»: Шекспире, Вольтере, Гёте, Юлии Цезаре, датском философе и писателе Сёрене Кьеркегоре (одном из предшественников экзистенциализма).

Неизменное восхищение Брандеса вызывал Л. Н. Толстой, которого он называл «последним великим реалистом, бытописателем и мечтателем России». В 1887 г. Брандес посетил Россию, где читал лекции по литературе на французском языке. Плодом этой поездки стала его книга «Русские впечатления» (1888), включавшая, в частности, краткий очерк литературного процесса — от М. В. Ломоносова до Л. Н. Толстого. Среди работ Брандеса о Толстом известна также статья для газеты «Русское слово», в которой критик говорил, что Толстому «принадлежит первое место среди современных писателей... Он живет теми же чувствами, что и его народ, и благодаря этому, по мере нашего знакомства с ним, он встает перед нами как живое воплощение духовного облика ста миллионов людей». Толстой оказывает воздействие на развитие мировой культуры. Финальный аккорд статьи Брандеса: «Общий итог его жизни есть и будет: Толстой — мировая сила».

В основу фундаментального труда Брандеса — «Главные течения в европейской литературе XIX века» (1872—1890) — была положена концепция плодотворного взаимодействия различных национальных литератур, их связи с историческим процессом, общественным движением.

В своих лекциях, вызвавших широкий резонанс, он не только увлеченно излагал историю мировой литературы, но и обсуждал насущные просветительские задачи. Главная из них заключалась в том, чтобы «вызвать поэзию к новой жизни, к новой деятельности, открыть дверь извне и впустить в замкнутый скандинавский мир больше света и воздуха».

Брандес считал, что Дания отстала в развитии культуры, науки, экономики от других европейских стран. Чтобы наверстать упущенное, необходимо преодолеть косность и консерватизм. Культурное движение, вызванное к жизни идеями Брандеса, получило название «Движение прорыва», а связанная с ним литература стала называться «литературой прорыва» (Й. П. Якобсен, С. Шандорф, Х. Дракман).

Поборник демократизма, гуманизма, жизненной правды в словесном искусстве, Брандес оказал заметное влияние на многих крупных скандинавских писателей (Е. П. Якобсена, Г. Понтопидана, Г. Банга, А. Стриндберга).

Прозаики Скандинавии: от Якобсена до Бьернсона

Крупнейшим датским писателем второй половины XIX в. был **Йенс Петер Якобсен** (1847—1885), поэт, новеллист, романист. По словам Р. М. Рильке, он открыл «безбрежность и счастье», «непонятное величие мира». Мастер психологической реалистической прозы, в лучшем своем романе «Нильс Луне» (1880, рус. изд. 1911), пользовавшемся большим успехом в России, Якобсен воссоздал

историю взросления и духовных исканий героя. Главная тема романа, коренная для эстетики Якобсена, — самоутверждение личности, проявляющей мужество и стойкость посреди враждебного окружения. Показательно, что, пройдя через жизненные испытания, герой утрачивает веру в Бога. Роман завершается гибелью героя во время войны Дании с Пруссией в 1864 г. И перед смертью он не соглашается принять причастие, бредит «о доспехах», о том, что «умрет стоя».

Мастером психологического романа зарекомендовал себя шведский писатель **Ялмар Сёдерберг** (1869 — 1941), также выступавший как литературный критик. В романе «Юность Мартина Бирка» (1901) звучит актуальная тема утраченных иллюзий. В наиболее известном его романе «Доктор Глас» (1905) в центре критически обрисованный образ «сильного человека», совершающего преступление во имя блага любимой женщины. Но смерть мужа не приносит героине счастья, тщательно продуманное Гласом отравление, как выясняется, не имело смысла. В конце романа герой признается себе, что его идеи потерпели крах.

Особенно впечатляют достижения норвежской литературы, давшей миру великого драматурга Генриха Ибсена, архитектора «новой драмы». Рядом с Ибсеном — художники слова, которые вместе с ним составили «четверку великих»: Юнас Ли, Александр Хьелланн, Бьернстjerne Бьернсон.

Прозаики: Ли и Хьелланн. Юнас Ли (1833 — 1908) — классик норвежского романа, добившийся европейского признания. Одна из главных тем его творчества — отцы и дети, конфликт поколений. Произведения Ли отличаются неспешной, словно задумчивой манерой повествования.

Его роман «Пожизненно осужденный» (1883) — заметное явление норвежской литературы. Он посвящен теме горькой участи людей труда.

Главные герои — Николай, воспитывавшийся у госпожи Хольман, суровой и жестокой женщины, и Зилла, ее дочь, полюбили друг друга, но мать препятствует свадьбе. Когда однажды Зилла собирается на свидание с сыном владельца завода, терзаемый ревностью к богатому сопернику Николай убивает его. За это он приговорен к вечной каторге, а Зилла кончает жизнь самоубийством.

Александр Хьелланн (1849 — 1906), романист, комедиограф и новеллист, хорошо знавший жизнь различных слоев общества. Он остро чувствовал социальную проблематику. В его романе «Гарман и Ворше» (1880) главная тема — смена поколений буржуазной семьи, духовное оскуднение, утрата энергии и инициативы предков.

Бьернсон: «вмешиваться в бурные события жизни». Ближе всех к Ибсену по характеру творчества, масштабу таланта — Бьернст-

ерне Бьернсон (Bjornstjerne Bjornson, 1832—1910), прозаик, поэт, основоположник национальной драматургии и авторитетный общественный деятель. Его творческие искания и эстетическая позиция были во многом близки ибсеновским. Художник демократических и патриотических убеждений, он со студенческих лет включился в борьбу за укрепление культурной и национальной самобытности Норвегии. Подобно Ибсену, Бьернсон ратовал за художественное освоение национальной истории, в том числе ее раннего этапа, овеянного романтикой и героикой (пьесы «Между битвами», 1858; «Хромая Гульда», 1858; «Король Сверре», 1861; и др.).

С годами в творчестве Бьернсона усиливаются реалистические и социально-критические тенденции. Проблематика его произведений — это мораль и нравственность, взаимоотношения труда и капитала, семья, национальные традиции, печать и общество. В произведениях Бьернсона выражена симпатия к людям труда, в частности к крестьянству.

Его повесть «Сюнневе Сульбаккен» (1857), очень популярная в Норвегии, рисует трогательную историю любви двух молодых людей: героини, имя которой вынесено в заглавие, верующей, доброй девушки, и юноши Торбьорна, которому любовь помогает избавиться от вредных привычек. В итоге родители девушки соглашаются на их брак.

Герой другой «крестьянской» повести, «Веселый парень» (1860), — Эйвин Пладсен, деревенский парень, сын арендатора, способный и трудолюбивый, наделенный практической сметкой и целеустремленностью. Всеми силами он стремится получить достойное образование. Эйвин влюблен в Марит, внучку богатого соседа, и та отклоняет предложения состоятельных женихов, потому что тоже любит Эйвина. В финале повести — соединение двух любящих сердец.

Подобно Ибсену, Бьернсон был непосредственно связан с театрами в Бергене и Христиании, был директором театров и занимался режиссурой. «Если литература исполнена жизненных сил, ее долг — постановка проблем, вызывающих дискуссии в обществе», — считал Бьернсон. Одна из глубинных тем его драм («Банкротство», 1875; «Новая система», 1878; «Перчатка», 1883) — всевластие денег. В пьесе «Редактор» (1875) объектом социальной критики является коррумпированная пресса. Печать используется для сведения личных счетов, дискредитации оппонентов, очернения репутаций при помощи компромата. Нетерпимый к порокам, драматург уповает на духовные ценности, просвещение, на моральное и нравственное возрождение человека.

Бьернсон выступал и с крупной прозаической формой. В его романах предстает столкновение прогресса и консервативных сил: новые принципы обучения в школе становятся предметом нападок «столпов общества» («Флаги реют над городом и над гаванью», 1884); врач-просветитель оказывается жертвой ретроградов («По божьему пути», 1889).

В 1903 г. Бьернсон первым из скандинавских писателей (при жизни великого Ибсена!) был удостоен Нобелевской премии по литературе «за благородную, высокую и разностороннюю поэзию, которая всегда отличалась свежестью вдохновения и редкой чистотой духа», а также за «эпический и драматургический талант».

Бьернсон осознавал высокую миссию художника слова. О себе он говорил: «Я не кабинетный поэт, я должен вмешиваться в бурные события жизни, я должен сам пережить все то, о чем я собираюсь писать».

Уроки Кнута Гамсуна: слава и бесславиe

В богатой яркими талантами литературе маленькой Норвегии Кнут Гамсун (Knut Hamsun, наст. фам. Педерсен, 1859—1952) занимает выдающееся место как фигура международно-значимая. Романист, драматург, эссеист, художник мощного таланта и драматической судьбы, он по праву стоит рядом со своим великим соотечественником Генриком Ибсеном. Гамсун прожил 93 года, оставив обширное наследие. В его творческом развитии выделяется два этапа: первый, наиболее плодотворный, завершается присуждением писателю Нобелевской премии по литературе в 1920 г.

Годы странствий. Жизненный путь Гамсуна складывался непросто. Сын сельского портного, проведший юные годы в деревне, он с ранних лет вынужден был зарабатывать: работал продавцом в лавке, был учеником сапожника, дорожным рабочим. Это давало ему богатый запас впечатлений, которые отразились в его первом сборнике стихов и рассказов (1877—1879), написанных не без влияния деревенских повестей Бьернсона. Самоучка, отличавшийся завидной целеустремленностью, Гамсун много читал, постоянно работал над собой. В 1886 г. Гамсун поехал на заработки в Америку, где был водителем конки, рабочим на фермах. В Америке Гамсун познакомился с М. Твенем. Итогом поездки стала книга «О духовной жизни современной Америки» (1889), близкая к памфлету. В ней писатель не без полемической запальчивости «озвучил» идею, популярную в Европе: Америка — страна, добившаяся впечатляющих успехов в индустриально-технической сфере, но живущая весьма скудной духовной жизнью.

Вернувшись на родину, Гамсун с конца 1880-х годов заявляет о себе как художник яркой и оригинальной манеры. Среди его литературных кумиров были как современные французские писатели Флобер, Мопассан, так и русские классики Тургенев, Толстой, Достоевский. Складываются и эстетические воззрения Гамсуна, изложенные в лекциях 1891 г. («О бессознательной духовной жизни», «Норвежская литература»), а также в одной из программных работ — «Психологическая литература» (1891).

Эстетика. Гамсун — убежденный приверженец психологизма в литературе, в котором видел возможность выражения внутреннего мира писателя. Писатель — это «неповторимая индивидуальность, субъективность, он смотрит только своими глазами, чувствует только своим сердцем», — считал Гамсун. При этом он держался особняком и полемизировал со своими выдающимися соотечественниками — Г. Ибсенем, Б. Бьернсоном, Ю. Ли, А. Хьелланном, упрекая их в том, что они, не без влияния Золя и «модных социологов», являли образец «материалистической литературы», которая в большей мере озабочена нравами и общественными вопросами, нежели «человеческими душами». Их психологизм неглубок. По Гамсуну, современный человек требует новых приемов изображения: он нервен, вовлечен в бурный поток жизни, противоречив и непоследователен, а потому необходимо проникнуть в тайники его души, высветить ее иррациональную сущность. Опираясь на авторитет Достоевского, которым не уставал восхищаться, Гамсун настаивал на неправомерности изображения типов и характеров. Человеческая индивидуальность складывается из «безграничного хаоса ощущений, причудливой жизни фантазий». Гамсун охотно употреблял понятие «подсознательного» применительно к душевной жизни личности. Среди его кумиров был и Ницше, притягивавший Гамсуна неприятием демократии, всеобщего равенства, духом бунтарства, презрением к толпе и возвеличиванием сильной личности.

Широкое признание, в том числе и в России, принесли Гамсуну его «лирические романы» 1890-х годов: «Голод» (1890), «Мистерии» (1892), «Пан» (1894), «Виктория» (1898), — в которых реализовались его эстетические приоритеты. Отличительные черты Гамсуна-прозаика — лиризм, музыкальность, «бескорыстная субъективность».

«Голод». Литературный дебют Гамсуна — «Голод» (1890) — роман, не вполне укладывающийся в привычные жанровые рамки. Сам писатель называл «Голод» не романом, а серией анализов. Это произведение во многом автобиографическое, «мистерия нравов в изголодавшемся теле», как отозвался о нем автор, «одиссея голодающего», как писал один норвежский критик. «Это было в те дни, когда я бродил голодный по Христиании...» — начинает Гамсун свой роман. Никогда еще литература не воспроизводила с почти медицинской основательностью физиологические ощущения. Писатель показывает душевные муки, горечь, отчаяние, озлобление, неадекватные поступки человека, томимого постоянным голодом.

Герой-рассказчик — начинающий литератор, тщетно пытается пробиться в печать. Он нищ и осознает, что неумолимо катится под гору. Это приводит его в отчаяние. Герой отдает под залог старьевщикам все, что у него есть, включая ветхое одеяло, одолженное у приятеля. Попытки найти

хоть какую-то работу бесплодны. Редкие удачи, публикации, жалкие гонорары не спасают героя от унижительной нищеты. Ничего не дают и его попытки завязать романы с женщинами. Их отпугивает этот странный, «некоммуникабельный» человек. Он идет на любые уловки, чтобы добыть жалкие крохи на пропитание. Голод — его постоянный спутник. Ему кажется, что Бог, очевидно, задумал его погубить. Книга заканчивается тем, что неожиданно для самого себя герой находит работу юнги на корабле.

«Пан». В отличие от урбанистического, насыщенного натуралистическими подробностями романа «Голод», в романе «Пан» иная стихия — атмосфера прекрасной, умиротворяющей природы северной Норвегии. В этой обстановке, казалось бы воплощающей идеалы Руссо, и проводит около года герой-рассказчик лейтенант Томас Глан.

Глан живет в маленькой лесной сторожке вместе со своим верным другом — охотничьим псом Эзопом. Вдали от городского шума, в тишине и одиночестве, наслаждаясь красками и запахами леса, дыханием моря, Глан по-настоящему счастлив и свободен. В его доме стоит фигурка Пана, бога природы, олицетворяющего любовь ко всему живому на земле.

Безмятежное существование Глана нарушается встречей с красивой девушкой Эдвардой, дочерью местного богача Мака. Вспыхивает взаимное чувство, но их отношения складываются не просто. В их конфликтах, недомолвках, ссорах во многом повинна Эдварда. Самолюбивая, эгоистичная, словно сотканная из нервов и противоречий, героиня олицетворяет душевный надлом современного человека. Измученный конфликтами с Эдвардой, Глан находит некоторое утешение в любви к скромной, милой девушке Еве, к которой равнодушен отец Эдварды, Мак. После гибели Евы, причиной которой невольно стал сам Глан, и после убийства Эзопы — с целью досадить Эдварде, Глан решает уехать куда-нибудь в Индию или Африку.

Своеобразным эпилогом к роману становится новелла Гамсуна «Смерть Глана» (1893). Это записки человека, который был с Гланом в Индии, где они вместе охотились и где, спровоцированный Гланом, он выстрелил в него, представив случившееся как несчастный случай.

Философский смысл романа подчеркнут контрастом: с одной стороны, мятущиеся герои Глан и Эдварда, исполненные брожения тайных сил, метаний, дисгармонии; с другой — великий мир природы, красоты и гармонии. Этот момент тонко отметил А. И. Куприн в статье «О Кнуте Гамсуне»: «...Главное действующее лицо остается почти не названным — это могучая сила природы, великий Пан, дыхание которого слышится и в морской буре, и в белых ночах с северным сиянием... и в тайне любви, неудержимо соединяющей людей, животных и цветы».

«Виктория». Это произведение завершает гамсуновский цикл «лирических романов». Действие в нем происходит в современной

Норвегии. Это насыщенный мелодраматическими коллизиями роман о любви главного героя, начинающего писателя. При этом акцент сделан на фиксации тонких нюансов во взаимоотношениях героев.

С детства Юханнес, сын мельника, дружит с детьми из помещицкой усадьбы, Викторией и ее братом Дитлефом, а также с Отто, сыном богатого камергера. Правда, Юханнеса задевает, что молодые господа относятся к нему несколько свысока. Только десятилетняя Виктория сочувствует герою.

Отучившись в университете, Юханнес возвращается двадцатилетним юношей в родные места. За это время Виктория изменилась и теперь проявляет холодность. А Юханнес пишет ей страстные любовные стихи. Юноша снова уезжает в город, где приобретает известность как поэт. Его начинают печатать. Во время очередной встречи с Викторией герой признается ей в любви. Виктория тоже к нему равнодушна; но у нес жених — Отто, и Виктория предупреждает Юханнеса о невозможности их брака, поскольку отец никогда на него не согласится.

Герой уезжает за границу, написанная им книга приносит ему известность. Виктория, словно предлагая себе замену, знакомит героя с очаровательной Камиллой Сейер. Однажды, еще в детстве, Камилла упала с парохода в воду, и Юханнес ее спас. Теперь герой делает ей предложение, и Камилла отвечает согласием: она давно любит его. Но тогда же герой узнает, что его соперник Отто погибает от случайной пули на охоте.

Юханнес приходит выразить соболезнование Виктории. Та признается, что к браку с Отто ее подталкивал отец, полагая таким способом спасти семью от разорения. Виктория желает услышать от Юханнеса слова любви, а тот говорит ей, что у него есть невеста. Юханнес поглощен работой над новой книгой. В это время Камилла сообщает ему о знакомстве на балу с англичанином Ричмондом, которым явно увлечена. Юханнесу ясно: Камилла в смятении, не может сделать выбор.

У Виктории открывается чахотка. Щемящей тоской веет от финала романа. Герой получает предсмертное письмо от Виктории: в нем грусть и нежность. Она сожалеет о прошлом, об упущенном счастье.

Среди шедевров мировой литературы о «странностях» и «чудных мгновениях» любви, роман Гамсуна, с его лиризмом и пронзительной тоской, занимает достойное место. В «Виктории» «любовь овейана нежным, целомудренным благоуханием» (А. Куприн).

В основе мировоззрения Гамсуна лежала своеобразная «почвенная» философия. Он противопоставлял индустриализму, городской цивилизации, как губительным началам, крестьянский, патриархальный уклад и блага природы — эти вечные ценности.

В одном из лучших своих произведений, романе «Соки земли» (1920), написанном вскоре после окончания Первой мировой войны, Гамсун утверждает в качестве нравственно-этического идеала жизнестойкость и трудолюбие крестьян. За этот роман Гамсуну была присуждена Нобелевская премия. Последним художествен-

ным произведением 77-летнего Гамсуна стал роман «Кольцо замыкается» (1936), явившийся для него своеобразным подведением итогов.

Гамсун-драматург. Среди драматических произведений Гамсуна выделяется трилогия, в центре которой — фигура Ивара Карено («У врат царства», 1895; «Игра жизни», 1896; «Вечерняя заря», 1898). На протяжении трилогии главный герой, философ, претерпевает метаморфозу, обнаруживая свое ничтожество. Начав с бунтарства, он превращается в поборника компромисса и открытого противника пролетариев, которые, с его точки зрения, угрожают общественному спокойствию, и в частности интересам крестьянства. Первая часть трилогии «У врат царства» была поставлена во МХАТе. Роль Ивара Карено блестяще сыграл В. И. Качалов.

Горький финал. К сожалению, финал долгой жизни Гамсуна был омрачен. Он поверил Гитлеру и принял идеологию фашизма. Когда в апреле 1940 г. немцы вторглись в Норвегию, Гамсун призывал не оказывать сопротивления агрессорам.

Гамсун надеялся, что немцы помогут норвежцам, как «северным германцам», возродить их героическое прошлое. В 1943 г. фашисты организовали ему встречу с Гитлером, которая явилась для престарелого писателя разочарованием. В дальнейшем Гамсун не раз пытался заступиться за некоторых из своих арестованных соотечественников, но его не слушали. После войны норвежцы, верные принципам демократии, отдали писателя под суд. Суд признал Гамсуна виновным в государственной измене, но в тюрьму писатель заключен не был. Для него, 90-летнего старика, было мучительно всеобщее осуждение. О переживаниях, связанных с этими событиями, он рассказывал в книге «На заросших тропинках» (1949), соединившей воспоминания, размышления и дневниковые записи.

Знаменитый норвежский путешественник, Тур Хейердал, сказал о Гамсуне: «...Время не реабилитировало его как политика. Но книги Гамсуна живут и будут жить». Самобытной прозой Гамсуна восхищался Томас Манн.

Судьба Гамсуна содержит важный нравственный урок. Сегодня его политические заблуждения отходят на второй план, зато на первый выдвигается его художественное творчество. Начиная с 1970-х годов интерес к норвежскому писателю в нашей стране (в частности, благодаря усилиям Б.Л. Сучкова) возрастает. Активно публикуются многие его произведения, выходит его шеститомное собрание сочинений.

Август Стриндберг: драматург и прозаик

В последней трети XIX в. шведская литература, равно как норвежская и датская, находится на подъеме. Создается писательское

объединение «Молодая Швеция», представители которого, принадлежавшие к разным художественным направлениям и течениям, ратовали за самобытность национальной литературы. Наиболее значительный представитель шведского натурализма — Густав Гейерстам (1858—1909), в лучших романах которого («Голова Медузы», 1895; «Комедия брака», 1898; и др.) критика общества дана с этических позиций. На исходе века наблюдается взлет поэзии, получивший название «шведский Ренессанс». Виднейшие поэты Швеции: Вернер фон Хейденстам (1859—1940) и Эрик Карлфельдт (1864—1931). Темой творчества последнего были жизнь и верования крестьян.

Выдающуюся роль в шведской литературе рубежа веков сыграла романистка **Сельма Лагерлёф** (1858—1940), известность которой вышла далеко за пределы Скандинавии. Она — второй скандинавский писатель, после Б. Бьернсона, ставший лауреатом Нобелевской премии (1909), первая женщина — член Шведской Академии (1914). Реалист, знаток истории и культуры своей страны, любовно живописавшая ее природу, Лагерлёф в своих романах, иногда искусно стилизованных под саги, запечатлевала труд, быт, само течение жизни шведского земледельца. В центре романа «Сага о Йесте Берлинге», 1891, состоящем из 36 новелл, — образ крестьянина, бывшего священника, лишенного сана. Другое знаменитое сочинение Лагерлёф — «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» (1906—1907) — адресовано детям и в живой, наглядной форме рассказывает им о географии, флоре и фауне их родной страны. В произведениях писательницы — пафос гуманизма, вера в добро и милосердие. В 1930-е годы Лагерлёф заняла последовательную антифашистскую позицию.

Август Стриндберг (August Strindberg, 1849—1912) был неповторимо ярким и как писатель, и как человек страстным, увлекающийся. Не случайно он сам себя называл «великомучеником индивидуализма». В его пьесах, новеллах, романах, публицистических произведениях отчетливо выражено автобиографическое начало. В творчестве писателя слышны отзвуки событий, им пережитых, сказывается его «взрывчатый» темперамент.



Август Стриндберг

Стриндберг был сыном служанки, на которой женился его отец — состоятельный комиссионер судостроительной компании. Коллизии, вырвавшиеся из этого мезальянса, создавали достаточно драматичную семейную атмосферу. Будущий писатель не сразу нашел себя. Стриндберг учился в Упсальском университете, но не окончил его. Он перепробовал немало профессий. Работал учите-

лем, журналистом, телеграфистом. Стал изучать медицину, но разочаровался в ней. Впрочем, интерес к естественным наукам он сохранил на всю жизнь. Неудача постигла его на актерском поприще. Со службы в Стокгольмской королевской библиотеке Стриндберг вынужден был уйти, поскольку его первые опубликованные произведения дали повод для обвинения автора в безнравственности.

Пестрый «послужной список» Стриндберга — свидетельство его неумного темперамента, пытливого ума и разносторонних интересов и увлечений. Стриндберг писал статьи по востоковедению, языковедению, этнографии, истории, математике, занимался переводами.

Большое влияние на Стриндберга оказал Ибсен, ему были близки натуралистические концепции Золя. Он разделял философские идеи Кьеркегора и Шопенгауэра, но особым авторитетом для Стриндберга был Ф. Ницше, привлекавший его своим учением о сильной личности. Эта концепция сформировала у Стриндберга представления о разделении общества на «высшие» и «низшие» классы, об извечном конфликте мужчины и женщины. Женщины, по мнению Стриндберга, наделены от природы способностями к уловкам и хитрости, чтобы таким образом подчинить себе представителей сильного пола. Антифеминистские настроения Стриндберга во многом выросли из наблюдений далеко не счастливой жизни родителей, а главное — опирались на собственный негативный опыт личной жизни. Три его брака, начавшиеся бурными увлечениями, завершились разводами.

В жизни, как и в творчестве, Стриндберг был не всегда последователен, словно соткан из контрастов. С одной стороны, суровый, почти проповеднический пафос, с другой — жажда земных, чувственных радостей. Казалось, в нем ожил неумный дух людей эпохи Возрождения. О Стриндберге говорили, что он человек театра и одновременно театральным человеком.

«Красная комната»: утраченные иллюзии. Стриндберг дебютировал в конце 1860-х — начале 1870-х годов как драматург; среди его ранних пьес выделяется «Местер Улуф» (1872). Затем последовал один из его наиболее известных романов «Красная комната» (1879). В этом романе, едком и ироничном, сказались радикализм и социальный критицизм Стриндберга, стремление разоблачить бессмысленную деятельность общественных институтов.

В романе, имеющем подзаголовок «Очерки из жизни художников и литераторов», действие разворачивается во второй половине 1860-х годов в Стокгольме.

Главный герой, молодой человек Арвид Фальк, вдохновленный идеальными и честолюбивыми побуждениями, намерен круто переменить свою жизнь: он оставляет опостылевшую ему службу в Коллегии выплат

чиновничьих окладов, чтобы испытать силы в журналистике и содействовать — не больше не меньше — «делу освобождения мира». Так Фальк, сотрудник оппозиционной газеты «Красная шапочка», обретает свободу, но сталкивается с безденежьем и нуждой. Попытка получить хотя бы временную материальную поддержку у брата-богача не имеет успеха.

Заголовок романа происходит от названия загородного ресторана, который вначале кажется неким островком творческой жизни. Здесь герой общается с молодыми людьми богемного склада: скульптором, живописцем, художником. Профессия журналиста заставляет Фалька соприкасаться со многими негативными жизненными явлениями. На заседаниях риксдага парламентарии скрещивают шпаги по вопросам эфемерной значимости. Страховое общество «Тритон» учреждается явными жуликами, которые в перспективе замышляют обобрать вкладчиков. Журналистика продажна; фабрикуются щедро оплачиваемые заказные материалы. Издательский магнат Смит волен погубить самую достойную репутацию. Интриги и моральная нечистоплотность — приметы театрального мира. Деятельность общественных и благотворительных организаций ограничивается лицемерными обещаниями помочь нуждающимся.

В итоге Фальк приходит к весьма одностороннему представлению о человеке как о «лживом общественном животном». Разочаровывают Фалька и его друзья по «Красной комнате». Все они становятся приспособленцами, циниками, предают свои идеалы. Философ Игберг без обиняков признается Фальку в отсутствии каких-либо убеждений, ибо главная цель человека — выжить.

Фальк ищет новый символ веры. Он переходит в радикальную газету «Рабочее знамя». Но ее редактор прославляет «все только рабочее», к тому же он подвержен коррупции. Фальк расстается со своими прекраснодушными идеалами, которые окончательно дискредитированы столкновением с неприглядной реальностью. Герой нанимается на работу в девичий пансион, а кроме того работает одновременно в нескольких солидных офисах: Коллегии снабжения кавалерийских полков сеном, Канцелярии винокурения и Департаменте налогообложения покойников. А самое главное — Фальк, совсем недавно страдающий от любви, выгодно женится...

Теоретик драмы. Наиболее оригинальное в многожанровом наследии Стриндберга — пьесы. В его драматургическом творчестве выделяется два периода: первый, примерно до середины 1890-х годов, отмечен реалистическими тенденциями; с 1895 г. Стриндберг пишет по преимуществу символические пьесы с философско-психологическим уклоном и налетом мистицизма (камерные драмы: трилогия «Путь в Дамаск», 1898—1904; диалогия «Пляска смерти», 1901; «Игра снов», 1902). Свои эстетические представления Стриндберг стремился воплотить на сцене экспериментального «Интимного театра» (1907—1910). Это был камерный театр, немногочисленные зрители сидели близко к сцене, наблюдая действие крупным планом. Число действующих лиц спектаклей Стринд-

берга невелико. Внимание концентрировалось на внутрисемейных коллизиях, актеры передавали напряженные, нередко противоречивые переживания и взаимоотношения героев. «Интимный театр» был предтечей тех «малых сцен», которые теперь все чаще создаются в крупных и популярных театрах.

Концепция психологического театра изложена Стриндбергом в его программной статье «Натуралистическая драма» (1888). Это своеобразный авторский комментарий к драме «Фрекен Юлия». Сверхзадача Стриндберга — создание на сцене иллюзии действительности, исключение театральности и условности, передача «куска жизни». Он оспаривает представления среднего класса, подразумевавшего под характером застывшую раз и навсегда сложившуюся личность. Стриндберговские характеры — это характеры переходного времени. Они «более подвижные и истеричные», более неустойчивые, разорванные, смешанные из старого и нового; они — «конгломерат из прошедших культур и настоящей». В статье «О современной драме и современном театре» (1889) драматург призывал показывать жизнь в ее экстремальных проявлениях, ставить героев в «пограничные ситуации».

«Фрекен Юлия»: натуралистическая трагедия. Эта пьеса, вышедшая в 1888 г., — одна из наиболее значительных в творчестве А. Стриндберга. Она представляет собой убедительное воплощение его теории психологического театра и концепции индивидуального характера. Пьеса имеет подзаголовок «Натуралистическая трагедия».

Место действия — Швеция, богатая графская усадьба. События начинаются в ночь накануне Ивана Купалы. Согласно фольклорной традиции во время этого праздника отмечают все сословные различия.

Главная героиня, Юлия, дочь графа, не вполне уравновешенная девушка, поссорившись со знатным поклонником, в минуту слабости отдается своему лакею Жану. Жан красив, самоуверен, «себе на уме». Он прагматичен и может приспособливаться к обстоятельствам. Ему льстит то, что он — любовник той, кто «наверху», куда он хотел бы пробиться. Увлеченная Жаном Юлия понимает всю драматичность ситуации: они — не пара, они станут объектом насмешек и осуждения. Граф, который должен скоро вернуться, никогда не одобрит подобного мезальянса. В почти паническом состоянии Юлия предлагает Жану бежать в Швейцарию, там открыть отель. Чувства молодых людей сложные и противоречивые, влечение их друг к другу сочетается с неприязнью.

Важная деталь в пьесе — постоянно находящиеся на сцене сапоги графа: они всегда должны быть безукоризненно начищены Жаном. Это его наиглавнейшая лакейская обязанность! Влюбив в себя Юлию, Жан бессилен изменить свой социальный статус. Неожиданно возвратившийся граф требует сверкающие сапоги. Жан обещает исполнить приказ в течение получаса. Юлия хочет бежать. Жан в замешательстве, он боится граф-

ского гнева. Пребывая в шоковом состоянии, не зная, что предпринять, Юлия, поощряемая Жаном, вооружившись бритвой, кончает жизнь самоубийством.

В статье, комментирующей пьесу, Стриндберг мотивирует печальную судьбу своей героини перечнем обстоятельств: неправильное воспитание девушки, врожденные наклонности, торжественное настроение Ивановой ночи, отъезд отца, случайность, столкнувшая Юлию и Жана в одной отдаленной комнате, и др. Подобная неоднозначная мотивировка поведения героини, как полагал Стриндберг, делала его пьесу «очень современной».

С начала 1890-х годов в творчестве Стриндберга обозначился новый этап, отмеченный исключительной многогранностью и противоречивостью; в художественной философии и стилистике драматурга переплетаются элементы реалистические, натуралистические, экспрессионистские и даже сюрреалистические. Тревожно-трагические настроения позднего Стриндберга во многом являются отзвуком острых политических коллизий рубежа веков, преддверия Первой мировой войны, но прежде всего они объяснялись мучительными отношениями с его первой женой Сири фон Эссен (об этом — автобиографический роман «Слово безумца в свою защиту», 1897).

Значительное место в драмах позднего Стриндберга занимает историческая тема, развернутая в серии пьес, посвященных шведским королям («Густав Ваза», 1899; «Густав-Адольф», 1900; «Карл XII», 1901; и др.). Психологическая коллизия этих произведений — трагедия власти, непростая доля тех, кто принял на себя ответственное бремя правления.

«Эрик XIV» — самая знаменитая драма Стриндберга на исторический сюжет, имеющая интересную сценическую судьбу. Протагонист, молодой король Эрик XIV — фигура неординарная, противоречивая. Он унаследовал трон своего отца, шведского короля Густава I Ваза, но, будучи человеком странным, поэтом, витающим в мире фантазии, Эрик не умеет и не желает править. Он скорее играет роль короля, чем серьезно занимается управлением государством. В его характере причудливо сочетаются решительность и слабость, жестокость и доброта. Он то «гневный, то нежный... то безрассудно несправедливый, то гениально сообразительный, то беспомощный» (Е. Вахтангов). Он выступает в двух ипостасях: темной и светлой.

Эрик XIV любит простую крестьянскую девушку Карин, от которой у него двое детей, но в соответствии с законами двора пытается, правда неудачно, сочетаться династическими брачными узами то с королевой Англии, то с королевой Польши. Между тем против Эрика XIV плетет интриги его мачеха, вдовствующая королева, сводный брат Юхан и вожди враждебной ему партии феодалов. Конфликтует с ними, Эрик XIV непоследователен: то суров, то милостив. Он приближает к себе преданного

ему простого человека Йорана Перссона, назначает его прокуратором королевства, дарует ему немалую власть. Драматизм ситуации обостряется еще и тем, что тайно убивают влюбленного в Карин прапорщика Макса. Королева-мачеха, зная любовь пасынка к детям Карин, Сигрид и Густаву, хитростью заманивает к себе в замок оскорбленную этим убийством женщину вместе с малышами. Похищение детей доводит короля до полубезумного состояния.

Среди многочисленных драматических сцен одна из самых сильных — это Эрик в невыразимой тоске с игрушками похищенных детей... «Смерть и ад, — в отчаянии восклицает король. — Где мои дети?.. Горе им! Горе!»

Заполучив столь ценных заложников, заговорщики добиваются от короля освобождения плененного им Юхана и его приспешников. В результате дворцового переворота Юхан оказывается на троне. Эрик XIV, свергнутый с престола, переживает глубочайший душевный крах. Его заточают в тюрьму.

Знаменательны народные сцены в драме: простые люди, которых убедили в ненормальности короля, достаточно равнодушны в борьбе за трон, развернувшейся наверху...

Эрик XIV — специфически стриндберговский герой, сложный, неоднозначный, трагически раздвоенный. Его образ блестяще воплощен выдающимся русским актером трагического амплуа — Михаилом Чеховым на сцене 2-го МХАТа в 1920-е годы.

Стриндберг и русская литература. В пьесах и прозе Стриндберга просвечивала личность их творца, с его неутомимыми страстными порывами и поисками истины. За это Стриндберга любили в России, где еще при жизни писателя вышло собрание его сочинений. В духовных и эстетических исканиях драматурга важную роль сыграли русские классики: Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев и особенно Л. Н. Толстой. Последний притягивал его прежде всего своими социально-политическими и религиозно-философскими трактатами. На смерть Толстого Стриндберг отозвался двумя статьями, одна из которых называлась «Демократизм Толстого», где он соглашался с великим русским классиком в осуждении «тайных пружин войны», выгодной господствующим классам. Стриндберг называл себя учеником Толстого, говорил о помощи, которую оказала ему философия русского писателя в преодолении духовного кризиса.

Среди поклонников Стриндберга в России был М. Горький, который писал А. П. Чехову о шведском драматурге: «Это большой человек, сердце у него смелое, голова ясная, он не прячет своей ненависти, не скрывает любви... Большой души человек». Вспоминая о годах молодости, Горький говорил, что Стриндберг был для него самым близким человеком в европейской литературе, писателем, «наиболее сильно волновавшим сердце и ум...»

Отзываясь на кончину Стриндберга, Горький писал: «Он стоял перед явлениями жизни, точно полководец, и ничего не ускользало от его орлиного взгляда, все касалось его сердца, все исторгло из души его созвучный отзвук или гордый крик протеста».

Другой горячий поклонник Стриндберга — Александр Блок называл его «рабочим со страдальческим лицом», «демократом», «товарищем». И добавлял: «Стриндберг — утро, тот час, когда начинается большая работа. Он менее всего конец, более всего — начало». Стриндберг — мастер проблемной психологической драмы, исполненной пронзительного внутреннего трагизма и напряженности, мучительных раздумий о том, как непросто и горек удел человека в опасном, порой труднообъяснимом мире. По мнению Г.Н. Храповицкой, известного специалиста по скандинавской литературе, Стриндберг «оказал большое влияние как на литературу своего времени (К. Гамсун), так и на последующие поколения писателей, будучи предтечей экспрессионизма и сюрреализма. Среди тех, кто мог бы назвать его своим учителем, — Кафка, Сартр, Брехт, Дюрренматт, Пиранделло и особенно немецкие экспрессионисты».

Литература

Художественные тексты

- Брандес Г.* Шекспир : жизнь и произведения / Г. Брандес. — М., 1997.
- Бьернсон Б.* Избранное / Б. Бьернсон ; предисл. Г. Шаткова. — М., 1959.
- Бьернсон Б.* Пьесы / Б. Бьернсон ; вступ. ст. В. Адмони. — М.; Л., 1961.
- Гамсун К.* Собрание сочинений : в 6 т. / К. Гамсун. — М., 1991—1999.
- Фиорды: Скандинавский роман XIX — начала XX века.* — М., 1988.
- Гамсун К.* Избранные произведения / К. Гамсун. — М., 1992.
- Гамсун К.* Круг замкнулся : роман / К. Гамсун. — М., 1999.
- Лагерлёф С.* Собрание сочинений : в 4 т. / С. Лагерлёф. — Л., 1991.
- Лагерлёф С.* Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями / С. Лагерлёф. — М., 1997.
- Писатели Скандинавии о литературе / сост. Е. Мурадян.* — М., 1982.
- Стриндберг А.* Игра снов. Избранное / А. Стриндберг. — М., 1994.
- Стриндберг А.* Избранные произведения : в 2 т. / А. Стриндберг. — М., 1986.
- Стриндберг А.* Слово безумца в свою защиту. Одинокий. Пьесы / А. Стриндберг. — М., 1997.

Критика. Учебные пособия

- Август Стриндберг : библиогр. указ. / сост., вступ. ст. Б. А. Ерхова.* — М., 1981.
- Брауде Л. Ю.* Полет Нильса : судьба книги Сельмы Лагерлёф / Л. Ю. Брауде. — М., 1975.
- Гамсун К.* Кнут Гамсун — мой отец / К. Гамсун. — М., 1999.
- Куприн А. И.* О Кнута Гамсуне // О литературе / А. И. Куприн. — Минск, 1969.

Неустроев В. П. Литература Скандинавских стран (1870—1970) / В. П. Неустроев. — М., 1980.

Неустроев В. П. Литературные очерки и портреты / В. П. Неустроев. — М., 1983.

Сергеев А. В. Скандинавский роман конца XIX века и творчество Кнута Гамсуна // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века. — М., 2003.

Сучков Б. Л. Кнут Гамсун // Лики времени / Б. Л. Сучков. — М., 1976.

Торн Ф. В. История скандинавской литературы / Ф. В. Торн. — М., 1983.

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

Храповицкая Г. Н. Гамсун. Лагерлёф. Стриндберг // Зарубежные писатели : библиогр. словарь : в 2 ч. — М., 2003.

Шарыпкин Д. М. Русская литература в скандинавских странах / Д. М. Шарыпкин. — Л., 1974.

Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России / Д. М. Шарыпкин. — Л., 1980.

Глава XI. ГЕНРИК ИБСЕН: «АРХИТЕКТОР» «НОВОЙ ДРАМЫ»

Начало пути: прошлое Норвегии в зеркале драмы. — «Бранд»: «все или ничего». — «Пер Гюнт»: «будь самим собой доволен». — Семья и общество: социально-психологические драмы. — «Враг народа»: вызов доктора Стокмана. — Поздний Ибсен: творческий поиск в последних пьесах. — «Драмы идей»: «свет Ибсена».

Жить — это значит все снова,
С троллями в сердце бой.
Творить — это суд суровый
Суд над самим собой.

Г. Ибсен

Конец XIX в. отмечен бурным взлетом в области драматургии. Рождался удивительный феномен в истории мирового театра, получивший название «новая драма». И именно маленькая Норвегия дала миру художника-новатора, ставшего основоположником, «архитектором» «новой драмы» — Генрика Ибсена. По художественной силе, глубине нравственно-этической и психологической проблематики его пьесы стоят в одном ряду с произведениями Золя, Верхарна, Т. Манна, Франса, Гамсуна. Творчество Ибсена стимулировало реформу театра, обновление драматургии. Его младшие современники: Чехов, Горький, Гауптман, Шоу, Метерлинк, О'Нил, Стриндберг — при всей их оригинальности и самобытности, нашли немало ценно-



Генрик Ибсен

го в опыте Ибсена. Действующими лицами его пьес были его соотечественники, но автор придал их чувствам и конфликтам общечеловеческое звучание, одухотворил их жизненной правдой. Его пьесы — классика драматургии. Как и произведения Софокла и Еврипида, Шекспира и Мольера, Чехова и Горького, они — неотторжимая часть мирового театрального репертуара.

Начало пути: прошлое Норвегии в зеркале драмы

Разными дорогами приходят писатели в большую литературу. Одним судьба благоприятствует, помогает развить их дарование: так было с Мопассаном, Ролланом, Франсом. Других обрекает на тяжкий путь сквозь тернии: так случилось с Генриком Ибсеном (Henrik Ibsen, 1828—1906). Жизнь с самого начала проверяла его на прочность, заставляла противостоять бедности, враждебности критики, выковывала веру в свое призвание. Но лично пережитое помогло писателю лучше понять боль других людей.

От Шиена до Осло. Генрик Ибсен родился в небольшом городке Шиене в марте 1828 г. Он вспоминал, что дом его стоял напротив церкви с высокой папертью, неподалеку возвышался позорный столб, находилось здание Городского совета, арестантские камеры, палаты для психических больных, гимназия и городская школа: «Таков был первый взгляд на мир, открывшийся моим глазам. Одни здания; ни клочка зелени; ни намек на приволье сельского пейзажа. Вокруг в горах шумели водопады, на которых без устали, оглушая визгом, работала лесопилка».

Пейзаж северной страны, с ее хмурым небом, заснеженными горами и холодным морем, казалось, предвещал суровую атмосферу ибсеновских пьес.

Отец Ибсена был состоятельным коммерсантом, человеком хлебосольным и доброжелательным; он явился, очевидно, прототипом Пера Гюнта, персонажа из одноименной пьесы. Но, когда сыну Генрику было 8 лет, отец разорился, после чего семья попала в полосу лишений. Будущему драматургу с 16 лет пришлось зарабатывать на хлеб. Ибсен стал учеником аптекаря в маленьком городке Гримстаде. Тогда же он увлекся поэзией. Начиная с 1848 г., отмеченного революционными выступлениями в Европе, публикуются ранние стихи Ибсена, романтические по стилю и радикальные по духу.

Одновременно он пробует силы в драматургии, пишет пьесу «Катилина» (1850), в центре которой известный герой римской истории. В отличие от обычных трактовок Катилины как авантюриста и заговорщика, Ибсен представляет его поборником утраченных Римом идеалов благочестия. Причина падения Катилины — его личная порочность, он повинен в гибели аристократки Сильвии, в соблазнении ее сестры, весталки Фурии. Последняя мстит

Каталине за Сильвию. Акцент в пьесе сделан на душевных коллизиях главного героя; противники Катилины — Цицерон и его союзники в сенате — Ибсеном не показаны. Пьеса пронизана духом несколько отвлеченного бунтарства, в ней уже угадывался интерес автора к нравственно-этической проблематике, отличающей его зрелую драматургию.

Из Гримстада Ибсен переезжает в Кристианию (Осло), где сближается с рядом молодых литераторов и продолжает писать пьесы («Норма», «Богатырский курган»). В целом первые литературные опыты Ибсена не производят особого впечатления.

Годы в Бергене: драматург и режиссер. В 1851 г. Ибсен переезжает в город Берген — порт на побережье Северного моря и один из культурных центров Норвегии. В Бергене в течение шести лет он работает режиссером местного театра, осваивает обширный разножанровый репертуар, творчество драматургов Европы (В. Шекспира, Э. Скриба) и стран Скандинавии (А. Эленшлегера, Л. Хольберга).

Ибсен выезжает за пределы Норвегии, посещает Копенгаген, Дрезден, чтобы быть в курсе достижений европейского театра. Работа с актерами, режиссура стали для него неоценимой школой постижения тайн драматургии.

Вспомним, как важна была работа актером для Шекспира и Мольера, связь с Веймарским театром — для Гёте и Шиллера, с Малым театром — для Островского, с Художественным — для Чехова и Горького. В театральную среду были погружены Ю. О'Нил, Б. Шоу, Б. Брехт, Т. Уильямс и многие другие.

Эстетика раннего Ибсена. В это время уже начали выкристаллизовываться положения эстетики Ибсена, которые воплотились в его творчестве примерно до начала 1860-х годов. Прежде всего он ратует за возрождение в Норвегии национально-самобытного искусства и драмы, отмеченной исторической правдой, психологическим реализмом, постановкой серьезных социальных проблем. Такая драма призвана выражать глубинные жизненные тенденции, прибегая порой к языку символов. Критическая оценка изображаемого должна сочетаться с художественным выявлением идеала автора. Задача драматурга показывать не противоборство неких отвлеченных концепций, но коллизии характеров или социальных групп, носителей этих идей. В столкновении эти идеи либо торжествуют, либо обнаруживают свою несостоятельность. В это время Ибсену, драматургу и поэту, был особенно близок свободлюбивый пафос романтиков Байрона и Гейне.

Путь Ибсена-драматурга продолжался почти полвека. За это время его художественная манера, круг проблем, его заботивших, претерпевали эволюцию, менялись. В связи с этим в творчестве Ибсена можно выделить несколько этапов.

Историко-романтические драмы. В первый период, охватывающий примерно полтора десятилетия — от конца 1840-х до середины 1860-х (до создания всемирно известной драмы «Бранд» и отъезда в Европу), Ибсен увлечен проблемами «национальной романтики». Объект изображения для него — средневековая история, прошлое Норвегии и, шире, Скандинавии: Ибсен обращается к фольклору, изучает легенды и саги древних скандинавов. Эти источники стали основой его драматургических произведений раннего периода.

Ибсену было свойственно не просто любоваться стариной, воспроизведение исторического колорита, что отличало многих романтиков, в героическом прошлом его пленяли сильные, неординарные характеры, которые были своеобразным укором нравам современности. Обращаясь к национальной проблематике, Ибсен желал помочь норвежскому театру избавиться от засилья салонно-развлекательной драматургии, приходящей из Европы.

С одной стороны, он декларирует патриотизм, любовь к родной земле. В прологе к драме «Иванова ночь» Ибсен писал:

Родина! Твой звучный глас
В нас не смолкнет до могилы!
Сад поэзии для нас
Ты, как солнцем, озарила.
(Пер. В. Адмони и Т. Сильман)

С другой стороны, драматург предупреждает об опасности национальной узости. В 1858 г. в статье «Еще к национальному вопросу» он писал: «Действовать за национальное развитие означает по духу и по существу служить великой европейской литературе».

В ранний период творчества Ибсен пишет пьесы «Иванова ночь» (1853), «Пир в Сульхауге» (1856), «Фру Ингер из Эстрота» (1855), «Воители в Хельгеланде» (1857) и «Борьба за престол» (1863).

«Фру Ингер из Эстрота». В пьесе «Фру Ингер из Эстрота» действие происходит в начале XVI в. Основа сюжета — трагический эпизод, связанный с борьбой норвежцев за свободу против датского господства. В пьесе ошутимо живое дыхание истории и акцентируется активная роль народа, но Ибсен вольно обращается с историческими фактами.

Главная героиня, фру Ингер, аристократка, хозяйка огромных поместий, в юности поклялась посвятить жизнь освобождению норвежского народа. Однако со временем в ее душе возобладали эгоизм и властолюбие: она надеется, что ее незаконнорожденный сын сможет стать претендентом на датский королевский престол. Ради этого она вступает в сговор с врагами Норвегии, но из-за трагического недоразумения ее сын погибает.

«Воители в Хельгеланде». В основу пьесы «Воители в Хельгеланде» положена разработка сюжета старинной древнеирландской

«Саги об Волсунгах». В драме запечатлена эпоха викингов, мир язычества, который только соприкоснулся с христианством. В центре пьесы — скальд, народный певец Эрнульф, суровый воин, готовый к битве, превыше всего ценящий свободу и независимость. Этот сильный персонаж был для Ибсена олицетворением лучших черт национального характера.

Эрнульф стар и одинок. Все его сыновья погибли. И Ибсен дает понять, что люди, ему подобные, представляющие собой воплощение патриотического начала, безвозвратно принадлежат прошлому.

«Борьба за престол». Одна из наиболее значительных пьес Ибсена этого периода — «Борьба за престол». Действие драмы происходит в Норвегии XIII в., когда страна оказалась ареной феодальных раздоров.

Властитель ярл Скуле, противник короля Хокона, наделен типичным средневековым менталитетом: для него жизнь — непрекращающийся вооруженный конфликт городов, племен, родов. Король Хокон в соответствии с исторической правдой предстает носителем государственной мудрости. Он олицетворяет прогрессивную роль централизации, сильной монаршей власти, противостоящей мятежным, своевольным феодалам. В уста Хокона вложены слова: «Отныне все должны объединиться и знать, и сознавать, что все они — единое целое».

В этой драме, мощной, многофигурной, Ибсен использовал опыт Шекспира, автора исторических хроник «Ричард III» и «Генрих IV».

«Бранд»: «все или ничего»

В 1864 г. Ибсен покидает Норвегию и уезжает в Европу. Там ему суждено прожить 27 лет. За это время драматург лишь дважды посетил родину. Для отъезда у Ибсена было несколько причин. Театр, возглавляемый им в Кристиании, из-за материальных трудностей оказался под угрозой закрытия. Творческие идеи Ибсена не находили отклика: пьеса «Комедия любви», рисующая лож буржуазного брака, подвергалась резким и несправедливым нападкам критики. В художественной, духовной атмосфере Норвегии явно наблюдался застой, «набатный стих» Ибсена («Основа веры», 1864) не развеял читательской апатии. В Европе же драматург оказался в центре новаторских эстетических исканий, попал в благоприятный художественный климат.

Ударом для Ибсена стал крах его «панскандинавизма». Долгое время драматург надеялся, что Скандинавские страны — Норвегия, Швеция, Дания, Исландия, — связанные исторической культурой, языковой общностью, сходством традиций, образуют единство народов. Но когда в 1864 г. Пруссия напала

на Данию, захватила провинции Шлезвиг и Голштинию, «панскандинавы» бросили датчан на произвол судьбы. Ибсен отозвался на это событие стихотворением «Брат в беде». Позднее он покажет в своих пьесах, что высокие, красивые слова и декларации «панскандинавов» не соответствуют реальному положению дел. Это прежде всего относилось к власти имущим, верхам, носителям мещанско-собственнического сознания, к тем, чье поведение и поступки определялись корыстными, эгоистическими интересами.

Уже первые годы эмиграции Ибсена (никогда не порывавшего, однако, духовной связи с Норвегией) ознаменовались творческим взлетом, появлением двух шедевров — драм «Бранд» (1865) и «Пер Гюнт» (1867). Они принесли международную славу их автору, стали классикой мирового театрального репертуара. Эти пьесы философской направленности отмечены чертами переходности от романтической к реалистической поэтике.

Обе пьесы написаны стихами и близки по жанру к драматическим поэмам. «Бранд», вообще, писался первоначально как поэма, а потом обрел драматическую форму. При этом пьеса не утратила поэтической воодушевленности, романтического пафоса.

Главный герой, священник Бранд, один из наиболее ярких характеров в типологии ибсеновских персонажей — личность сильная, бескомпромиссная, индивидуалист, отстаивающий духовные ценности, противостоящий обществу, «толпе». Бранда удручают малодушие его соотечественников, утрата внутренней цельности, приверженность к компромиссам. Бранд верит в Бога, сурового, нетерпимого к человеческим слабостям и недостаткам. Бранд — один из классических образов мировой драматургии, его роль — школа для актеров героического плана.

В деревне, куда Бранд вернулся после нескольких лет отсутствия, царит голод. Но это не вызывает у героя сочувствия: горе должно приучить к борьбе за существование. Его девиз «Все или ничего» созвучен идеям знаменитого датского философа С. Кьеркегора (1813—1855). Человек с подобным максимализмом не шадит ни себя, ни окружающих. Так, Бранд отказывается прийти к умирающей матери, которую считает зараженной скверной стяжательства, поскольку она решила завещать бедным не все свое имущество, а лишь девять десятых.

Пораженная мужеством, всем обликом Бранда, юная Агнес связывает с пастором свою судьбу, что имеет для нее роковые последствия. В дом, где живут Бранд и Агнес, не заглядывает солнце, там «вечный сумрак, вечер, сырость, холод». Их сын Альф чахнет. Но Бранд отказывается прислушаться к совету доктора, переехать в другое место. Герой знает, что без него жители поселка погрузятся в тьму и бездуховность. Его решение стоит жизни малышу. Горе Агнес безмерно, но Бранд настаивает, чтобы жена отдала единственную память о сыне, вещи Альфа, нищенке-цыганке. Сломленная горем Агнес умирает.

Бранд готов возвести в деревне новый храм, который бы выразил проповедуемую им идею нового человека. Но фогт против этого плана. Он намерен построить сооружение утилитарного назначения, объединив под одной крышей «арестный дом», палату для душевнобольных и клуб для сходок и заседаний. Когда, наконец, возводится новая церковь, Бранду предлагают наладить практику сотрудничества церкви и государства. Но герой безразличен к дарам, которые ему сулят: пожалованный крест, епископство. Для Бранда очевидно: его церковный пастор, фогт, доктор лишь щеголяют словами «милосердие», «любовь», «гуманность», которые давно утратили свой смысл и безнадежно опошлены. В «Бранде» уже налицо та социальная критика, которая получит развитие в реалистических пьесах Ибсена.

Между тем Бранда увлекает новая перспектива. Он уговаривает сограждан подняться в горы — во имя нравственного очищения, обретения идеала. Бескрайнее небо должно стать для них истинным светлым храмом. Правда, программа Бранда, выраженная с присущей ему страстностью, достаточно абстрактна и туманна. Бранд так воспламеняет своих приверженцев:

Через горы всей толпою
Мы, как вихрь, пройдем по краю,
Душ тенета разрывая,
Очищая, возвышая.
Истребляя старый хлам —
Дробность, слезность, лень, коварство...
Чтоб создать из государства
Вечной жизни «светлый храм».

Но уже на второй день похода его участники, столкнувшись с холодом, усталостью, трудностями, разочаровываются в своем вожаке и начинают роптать. Когда же хитроумный фогт сообщает им, что во фьорд вошел большой косяк сельди, толпа, привлеченная перспективой доброго улова, не только оставляет Бранда, но и осыпает его камнями. Этот эпизод показывает, что людям предпочтительнее реальные, земные блага, нежели абстрактные духовные цели.

Бранд, избитый, окровавленный, остается один. Невидимый хор поет ему о тщете его усилий. Героя посещает видение — призрак Агнес, сообщающий, что Альф вырос и стал юношей. Когда видение исчезает, рядом с Брандом — безумная Герд. Ему открывается цель странствия: ледяная церковь. Бранд — в слезах, но просветлен, ясен:

Долго я во тьме морозной
Шел путем закона грозным, —
Ныне все объято светом!
До сих пор искал я доли —
Быть скрижалю божьей воли,
Но отныне солнцем лета
Будет жизнь моя согрета.
Треснул лед: могу молиться
Мир любить, в слезах излиться.

В этот момент на Бранда обрушивается снежная лавина. Перед смертью он успевает задать последний вопрос: так ли ничтожен человек, действительно ли он песчинка перед карающей Божьей десницей? В финале драмы сквозь раскаты грома слышится голос: Он есть *Deus caritatis* (курсив автора), т. е. Бог — милосерден.

Слова о милосердии Бога — ключ к пониманию замысла драматурга. Бранд привлекает мужеством и духовной чистотой. Но в своей бескомпромиссности он доходит до жестокости по отношению к близким: матери, жене Агнес, сыну Альфу. В этом он — неправ: ведь Бог, его вдохновляющий — милосерден.

«Пер Гюнт»: «будь самим собой доволен»

«Пер Гюнт», как и «Бранд», имеет философскую направленность. Эти произведения внутренне сопряжены.

Герой «Пера Гюнта» — полная противоположность Бранду. Девиз Бранда «Все или ничего» (или, конкретней, «Будь самим собой») здесь переиначен: «Будь самим собой доволен». Как и «Бранд», это драматическая поэма, но иной стилистики. Она вобрала в себя жанровые элементы народной сказки, сатирической комедии, философской притчи.

Образ Пера Гюнта вызван к жизни норвежскими легендами, повествующими о не лишенном обаяния разбитном парне, бахвале, фантазере, наделенном добрым сердцем. Пер Гюнт, по словам Ибсена, «один из норвежских полумифических, полусказочных героев новейшего времени». В отличие от Бранда, обрисованного несколько прямолинейно, резкими черно-белыми красками, в характере Пера Гюнта подчеркивается сложность, противоречивость, он открывается разными гранями на протяжении жизненного пути героя. В сущности «Пер Гюнт» — это притча о жизни, ее проблемах, соблазнах, ошибках и уроках.

Время действия пьесы — от начала XIX в. до 1860-х годов, место действия постоянно меняется: норвежская деревня, средиземноморское побережье Марокко, сумасшедший дом на Кипре, море и снова Норвегия. В пьесе совмещаются реальный и фантастический планы.

Пер Гюнт — деревенский парень, выдумщик, балагур, забавляет свою мать, старую Осе, рассказом о мнимых подвигах на охоте. Местные парни посмеиваются над ним, а иногда и ссорятся с Пером Гюнтом, уподобляющим себя героям сказок. Увлеченный подобными забавами он «упускает» влюбленную в него девушку Ингрид, дочь местного богача. Устав ждать, та соглашается выйти замуж за другого. Огорченный Пер идет на свадьбу, где его как незваного гостя встречают без энтузиазма. Местные девушки не желают с ним танцевать. Одной из них — Сольвейг, дочери крестьянина переселенца, Пер приглянулся, но ей неловко от того, что он пьян. В отчаянии Пер похищает невесту, но тут же ее отпус-

кает: Сольвейг намного ему милее. Такой легкомысленный поступок превращает Пера Гюнта в изгоя, на него даже устраивают облаву.

В лесу Пер Гюнт встречается с Женщиной в Зеленем, дочь Доврского короля, правителя сказочных троллей. Доврский король готов сделать Пера Гюнта принцем, но для этого ему надо уподобиться троллям, малосимпатичным существам, живущим согласно удобному принципу «Будь самим собой доволен». Тролли не выходят за пределы леса, довольствуются малым — едой, одеждой. Они обладают уникальной способностью считать безобразное — прекрасным, черное — белым. Однако Пер, пусть и склонный к компромиссам, не решается ради мещанско-примитивного существования пожертвовать своей человеческой сущностью.

Следующее приключение — встреча Пера с Великой Кривой, которая своим советом, обходить трудности стороной, едва не губит героя. Наконец, Пера находят мать Осе и Сольвейг. Поскольку герой объявлен вне закона, ему остается одно — прятаться в выстроенной им избушке.

По свежевывавшему снегу к нему на лыжах прибегает Сольвейг: она решила остаться с Пером навсегда. Но счастье героя непродолжительно. Явившаяся Женщина в Зеленем, Троллиха, представляет Перу уродливого ребенка как его сына. Чувствуя вину перед Сольвейг за свое прошлое, Пер Гюнт оставляет девушку и решает бежать из страны. Он успевает посетить умирающую старушку-мать, но, не дождавшись похорон, спешит «за море, чем дальше, тем лучше».

В четвертом акте перед нами — постаревший Пер. Ему под пятьдесят, на американской яхте он принимает именитых гостей — богачей, торговцев, иностранцев. Выясняется, что богатство к этому простому парню пришло благодаря удачным спекуляциям и даже работоторговле в разных частях света. Пер уже не легкомысленный фантазер, а многоопытный дельца: он предлагает своим гостям выгодную аферу — разжечь пламя восстания в Греции, после чего нажиться на поставках оружия в Турцию. Гости же, олицетворяющие международный синдикат торговцев-грабителей, отнимают у Пера его яхту. Но судьба им мстит: нагруженная оружием яхта взрывается.

События обнаруживают способность Пера приспособливаться к обстоятельствам. Оказавшись среди обезьян, он усваивает повадки их стаи. Облаченного в восточные одеяния Пера Гюнта арабы принимают за важную персону. Себя же он объявляет пророком. Пер Гюнт влюбляется в красавицу Анитру. Но ее притягивает не столько душа «пророка», сколько его драгоценности. Мы видим Пера Гюнта в Каире среди обитателей сумасшедшего дома.

В финале, испытав превратности судьбы, совершенно седой Пер возвращается на родную землю. Его корабль гибнет, но герою удается спастись. Настала пора подводить итоги. Пер Гюнт встречает таинственную фигуру — Пуговичника, который хочет переплавить Пера в пуговицу: герой прожил свою жизнь, не совершив ни доброго, ни злого, но главное — он не выполнил на земле своего назначения, а потому его не ждут ни рай, ни ад. Единственное, на что он годится, — это на переплавку. Подобная перспектива пугает Пера. Он просит у Пуговичника дать ему отсрочку.

В лесу он находит старую избушку, а в ней Сольвейг, постаревшую, но счастливую, которая все это время ждала героя. Пер Гюнт просит Сольвейг перечислить все его прегрешения, но слышит в ответ прекрасные слова: «Ни в чем ты не виновен, мой бесценный».

Умирая, Пер Гюнт умоляет Сольвейг разрешить загадку его беспутной жизни, когда он примеривал на себя разные личины.

Так говори,
Где был «самим собою» я — таким,
Каким я создан был — единым, цельным,
С печатью Божьей на челе своем?

И тогда следует потрясающий ответ Сольвейг:

В надежде, вере и в любви моей!

Называя Сольвейг женой, «чистейшей из женщин», Пер прячет лицо в ее коленях, а Сольвейг поет ему, словно малому ребенку, колыбельную песню. Вызвав любовь в сердце Сольвейг, Пер явил самое ценное, что было в нем. «Ты песнью чудной сделал жизнь мою», — признается ослепшая Сольвейг. В мировой драматургии не так много подобных пронзительных сцен.

Финал драмы остается открытым. За хижинкой слышен голос Пуговичника:

До встречи на последнем перекрестке,
А там увидим... Больше не скажу.

«Пер Гюнт» — оригинальная по форме и глубокая по мысли драма, как и «Бранд», приобрела широчайшую известность, хотя Ибсен считал ее сугубо норвежской пьесой, понятной только его соотечественникам. Мировую славу драмы закрепила и музыка, написанная к ряду сцен «Пера Гюнта» другим великим норвежцем, композитором Эдвардом Григом.

Социально-критические мотивы «Бранда» и «Пера Гюнта» получили развитие в сатирической пьесе «Союз молодежи» (1869). В ней Ибсен осмеивает современное воспитание подрастающего поколения, нацеленное на подготовку будущих дельцов, гибких, наделенных внешним лоском, но беспринципных карьеристов.

«**Кесарь и галилеянин**». К проблематике «Бранда» Ибсен обращается в двухчастной исторической драме «Кесарь и галилеянин». Действие происходит в IV в. н. э. В пьесе множество действующих лиц. События разворачиваются в разных частях античного мира — в Константинополе, Афинах, Эфесе и др. Главный герой — император Юлиан-отступник, безусловно, сильная личность. Он отстаивает идеи, близкие язычеству, как более высокие, с его точки зрения, нежели христианские. Юлиан мечтает о «третьем царстве», где должны соединиться плоть и дух, и для этого пытается восстановить прежние традиции и верования, но в своих попытках терпит поражение. Ибсен дает понять: как бы ни был значите-

лен его герой, его реформы обречены, если они осуществляются вразрез с ходом истории. Христианство побеждает, потому что по сравнению с язычеством являет собой более прогрессивную духовную силу.

Пьеса «Кесарь и галилеянин» — «всемирно-историческая драма», с ее философской проблематикой, образует вместе с «Брандом» и «Пером Гюнтом» своеобразный триптих. В нем писатель с помощью обобщенно-символических образов стремится запечатлеть картину современного мира и его коренных нравственно-философских проблем.

Семья и общество: социально-психологические драмы

Вторая половина 1870 — начало 1880-х — новый этап в творчестве Ибсена. Драматург переходит на почву реальных проблем и характеров, создает пьесы социально-психологические, обращенные к живой современности. Их называют «драмами идей». В основе целого ряда пьес («Столпы общества», 1877; «Нора», 1879; «Привидения», 1881; и др.) лежит типичная ситуация. Перед нами — внешне благополучное общество, семья, упорядоченный быт. Но за этим обманчивым фасадом таится замаскированная пропасть. В стихотворении «Письмо в стихах», адресованном знаменитому датскому критику Георгу Брандесу, Ибсен прибегает к развернутой метафоре: на корабле, бороздящем морскую ширь, сгущается гнетущая атмосфера, вся команда и пассажиры «полны сомнений и душевной смуты». Один из них высказывает предположение: «Боюсь, мы труп везем с собою в трюме».

Новые герои Ибсена — Нора («Кукольный дом»), фру Альвинг («Привидения»), доктор Стокман («Враг народа»), как правило, неординарные и одинокие, переживают прозрение и бунтуют против царящих повсеместно лицемерия и лжи.

«Столпы общества»: признание консула Берника. Действие драмы происходит в портовом городке. Главный герой — консул Карстен Берник, богач, владелец судостроительной компании, один из столпов общества, — объект восхищения окружающих. Берник — отец города, радеющий о его процветании, удачливый предприниматель, заботящийся о своих рабочих и служащих, человек высокой морали, безупречный семьянин. Выясняется, однако, что в основе его богатства — преступные махинации и аморальные поступки. Ради обогащения он отправлял в плавание недостроенные корабли, обреченные на гибель; был безжалостен к своим рабочим; проявлял крайний эгоизм и в семейной жизни. Берник бросил любимую женщину. Под угрозой разоблачения, чтобы уменьшить позор, Берник прилюдно кается в своих прегрешениях. В финале родственница консула делает афористический вывод: «Дух правды и дух свободы — вот столпы общества!»

«Кукольный дом»: прозрение Норы Хельмер. Эта пьеса (иногда она идет под названием «Нора»), один из шедевров Ибсена, остается украшением мирового театрального репертуара. Она обычно рассматривается как сугубо семейная, как выступление драматурга в защиту женского равноправия. Однако смысл пьесы значительно шире и глубже: она о неправде, о лицемерных покровах, окутавших общество, о социальном неравенстве. Пьеса развивает мотивы, заложенные в «Столпах общества»; ее герой Торвальд Хельмер во многом — духовный наследник консула Берника. Как и в «Столпах общества», происходящее в «Норе» имеет предысторию. Прошлое обнаруживает себя, мстит героям, воздействует на их судьбы.

В первом действии Ибсен вводит нас в атмосферу мнимого благополучия в семье Торвальда Хельмера, уважаемого адвоката, в судьбе которого ожидается благоприятный поворот: он должен вступить в высокооплачиваемую должность директора акционерного банка. Его жена Нора, несмотря на рождение троих детей, сохраняет неувядающую красоту. Их супружеские отношения овеяны нежностью, Торвальд ласково называет жену «белочкой», «птичкой», «мотовкой», намекая на ее пристрастие к дорогостоящим покупкам. Но более ничто не угрожает семейному бюджету, и Торвальд великодушно ссужает Нору деньгами. Отныне на семейный очаг Хельмеров не будет ложиться «некрасивая тень зависимости».

Но все не так благобно. Нора, этот взрослый ребенок, «куколка», озабоченная лишь детьми и обустройством своего семейного гнездышка, отнюдь не беспечная баловница судьбы, какой видится поначалу.

Нора доверяет своей приятельнице фрау Линне тайну. В первый год замужества, когда Хельмер тяжело заболел и нуждался в лечении на юге, в Италии, Нора взяла займы под расписку большую сумму денег у Кrogстада, подделав подпись своего отца на заемном письме. Отец в то время был при смерти, и Нора не решилась его побеспокоить. По небрежности она поставила число, когда отца уже не было в живых. Кrogstad узнает о подлоге Норы, когда-то он сам совершил аналогичное преступление и был за это уволен. Теперь он просит Нору выхлопотать для него у Торвальда место в банке. Но тот отказывает ему. Тогда Кrogstad начинает шантажировать Нору. Между тем долг давно погашен благодаря усилиям Норы, которая тайно подрабатывала и расплачивалась с Кrogстадом. Получив отказ Хельмера, Кrogstad угрожает раскрытием тайны, что нанесет непоправимый урон репутации Хельмера и может стоить ему новой должности. В отчаянии Нора думает о самоубийстве. Положение спасает фрау Линне: давняя мечта Кrogстада о браке с этой женщиной может осуществиться. Кrogstad отказывается от шантажа, но угрожающее письмо Хельмеру уже отправлено.

Подобный поворот драматического сюжета позволяет Ибсену обнажить сущность внешне уважаемого Хельмера.

Страх за свою репутацию вызывает у него «праведный гнев»: он оскорбляет Нору, называет ее преступницей, грозит отлучить от детей. Правда, когда приходит спасительное письмо от Кростеда, отказывающегося от своих требований, Хельмер мгновенно перестраивается. Нора вновь превращается для него в «куколку» и «птичку».

Но героиня уже прозрела: перед ней обнажились фальшь их брака и подлинная сущность ее мужа, забывшего, кому он обязан своим спасением.

В уста Норы вложены ключевые слова, объясняющие значение метафорического заголовка пьесы: «Весь наш дом был только большой детской. Я была здесь только куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. Тебе нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними. Вот в чем состоял наш брак, Торвальд».

Нора не приемлет более «кукольного» существования. Ведь кукла — красивый, приятный объект забавы, игры и от нее вовсе не требуется интеллекта, души, внутренней жизни. Хельмер за все годы их супружества ни разу не удосужился поговорить с ней серьезно. А первое же настоящее испытание показало, чего стоит их брак. Теперь для нее ясно — они с мужем чужие. Быть с ним под одной крышей — значит продавать себя за комфорт и материальное благополучие.

Нора решается на ответственный поступок — уходит из дома. И к удивлению для себя Торвальд понимает, что Нора уже не вернется.

До Ибсена в семейных драмах преобладали разного рода любовные коллизии, сюжет часто строился на адюльтере, измене — этой фатальной угрозе брака. Ибсен подошел к проблеме супружества с новой, неожиданной стороны. Он показал внутреннюю фальшь буржуазного супружества, внешне благополучного, но основанного на неравенстве. Ибсена упрекали в том, что с житейской, психологической точки зрения разрыв Норы с Хельмером мало убедителен, забыв, что в театре — немало условного. Драматург не просто показал духовный рост героини. Открытый финал пьесы лишь заострил поставленную в ней проблему. В Норе видятся черты «новой женщины», создав ее образ драматург опережает свое время, заглядывает в завтрашний день.

«Привидения»: «замаскированная пропасть». Драма принадлежит к числу наиболее сценичных сочинений Ибсена, обладающих богатой театральной историей. Пьеса, имеющая подзаголовок «семейная драма», связана проблематикой с «Кукольным домом». В «Привидениях» решающую роль также играет ретроспекция, предыстория, из которой вырастают трагические последствия. И здесь объект критического анализа — буржуазная семья, которая живет на ложных, лицемерных основах.

В центре пьесы — вдова камергера и капитана Альвинга Элен, в чем-то напоминающая Нору. Эта, уже немолодая, женщина, наделена сильным характером. Но в молодости у нее не хватило мужества на то, на что решилась Нора. Ибсен определяет силы, довлеющие над Элен Альвинг, да и над пастором Мандерсом, с помощью емкой метафоры: «привидения». Это устаревшие, но цепкие понятия, верования, идеалы, которые сохранили живучесть, словно тени, вышедшие из могил. Поистине, мертвецы хватают живых. Фру Альвинг так комментирует этот мрачный феномен: «Стоит мне в руки взять газету, и я уже вижу, как шмыгают между строками эти могильные выходцы. Да верно, вся страна кишит такими привидениями».

В пьесе Ибсена важную функцию выполняют дискуссии, споры, столкновения точек зрения. Это типично для «драмы идей».

Спор ведется между фру Альвинг и пастором Мандерсом. Подобно тому, как Нора впервые серьезно разговаривает с Торвальдом, фру Альвинг ставит точки над *i*, обсуждая свою жизнь с Мандерсом. Это экскурс в прошлое.

Выясняется немаловажное обстоятельство: через год после свадьбы с камергером Элен бежала от мужа в дом пастора. Капитан Альвинг оказался пьяницей и дебоширом. Но пастор, к которому фру Альвинг была неравнодушна, смирил ее «экзальтацию» и убедил вернуться к законному супругу. Пастор — человек, осуждающий вольнодумство, распушенность, любое отклонение от церковных формул. Критикует он и сына фру Альвинг, Освальда — художника, усвоившего нравы богемы.

Камергер Альвинг отнюдь не исправился, как полагал Мандерс. Он продолжал пить, вступил в связь с горничной. Дочь горничной и камергера Регина, ставшая служанкой в доме Альвингов, — объект симпатии сына Альвинга, Освальда, который не знает, что она его сводная сестра.

Капитуляция фру Альвинг, принявшей ложные аргументы пастора, дорого ей стоила. Она всячески скрывала от окружающих то, что происходило в ее доме, поддерживала «имидж» добропорядочного семейства. И теперь, через десять лет после смерти камергера фру Альвинг собирается открыть приют, назвав его в честь покойного мужа. Но пожар — своеобразный символ возмездия — губит пансион камергера Альвинга.

Чтобы спасти Освальда от дурного влияния отца, фру Альвинг воспитывала его вдаль от дома. Но злой рок все же настиг ее сына: у него неизлечимая психическая болезнь, грозящая безумием. Это плод дурной наследственности.

Горестная исповедь фру Альвинг вызывает у пастора, который во многом является виновником случившегося, справедливые слова: «Вся ваша супружеская жизнь, эта долголетняя совместная жизнь с вашим мужем была, значит, не что иное, как пропасть, замаскированная пропасть!» Мандерс считал свою проповедь самоотречения «величайшей победой», но для фру Альвинг она обернулась «жалким поражением».

Мать открывает сыну тайны прошлого. Эгоистичная Регина спешит покинуть Альвингов. Освальд же признается фру Альвинг, что знает всю горькую правду о своей болезни. Матери кажется, что очередной приступ прошел, но на самом деле он только начинается. В прострации Освальд повторяет слова: «Солнце... Солнце», — ими завершается пьеса.

Главное в пьесе — пафос социальной критики. Он, как всегда у Ибсена, выражен не декларативно, а проявляется в реалистической обрисовке характеров: опасливого пастора Мандерса, своекорыстной Регины, сломленного тяжелой болезнью Освальда и самой трагической фигуры — фру Альвинг.

«Враг народа»: вызов доктора Стокмана

«Враг народа» (1882) — одна из прославленных пьес Ибсена, сохраняющая свою живую актуальность. «Генетически» главный герой, доктор Томас Стокман — наследник пастора Бранда. Он также исповедует бескомпромиссность, во имя истины ставит на карту личное благополучие. Перед нами уже не внутренний конфликт (как в «Кукольном доме» и «Привидениях») — на этот раз герой открыто противостоит обществу, «сплоченному большинству». Проблема, поставленная Ибсеном, исполнена большого общественного звучания. Споры, столкновение полярных точек зрения — драматический нерв пьесы. Истоки конфликта коренятся не в прошлом, а в настоящем: он обостряется и получает разрешение на глазах зрителей.

Протагонист активен: он не просто формулирует свои жизненные принципы, но реализует их в действии.

Сюжет пьесы оригинален и глубоко символичен.

Место действия — небольшой приморский городок на юге Норвегии. Доктор Томас Стокман, врач местного курорта, человек неробкий, но немного простодушный, отчасти напоминающий Дон Кихота, однако сражается он отнюдь не с ветряными мельницами. Отец семейства (у него дочь-учительница и двое мальчишек, преданная жена) совершает неожиданное открытие: гордость города — «великолепная, хваленая лечебница, стоившая огромных денег», на самом деле «заразная яма». Вода, предназначенная для врачевания, насыщена гнилостными бактериями. Доктор Стокман исполнен энтузиазма: получив научное подтверждение своим опасениям, он надеется придать этот факт огласке на страницах местной свободной газеты. А это должно стимулировать проведение работ по перестройке водопроводной системы курорта, приносящего немалую прибыль городу. «Отрадно сознавать, что сослужил службу своему родному городу и своим согражданам», — радуется Стокман.

Однако с первых же шагов Стокман сталкивается со все возрастающим противодействием. Его главный оппонент — родной брат Петер Стокман, бургомистр города, осторожный чиновник, поборник умерен-

ности и благопристойности. Ему очевидно, сколь невыгоден замысел брата для «имиджа» города и тех, кто кормится от прибылей, приносимых курортом. Менее всего бургомистра заботит существо дела.

Будучи идеалистом, доктор верит в торжество правды и силу свободной прессы: местная газета собирается напечатать его сенсационную статью. Но и здесь его ждет разочарование. Редактор газеты Ховстад и владелец типографии Аслаксен отказываются от публикации его материала. Стокману дают понять: издатели — люди зависимые и их личное благополучие дороже той правды, которой он привержен. Подобный конформизм олицетворяет Аслаксен: он — «мирный человек, стоящий за благо разумную умеренность и умеренное благоразумие», поскольку «умеренность — это добродетель, приличествующая гражданину».

«Отлученный» от прессы, доктор решает бороться живым словом. Но его выступления, его запальчивость, доходящая порой до резкости, не только не находят поддержки, но и встречаются обывателями с явным неодобрением. Они не берут в расчет моральные соображения, им ясно одно: реконструкция водолечебницы — дорогостоящее дело, оно сократит приток курортников, что будет «бить» по кошельку граждан.

Подобная перспектива побуждает их обрушить на Стокмана обвинения в том, что он идет «вразрез с обществом», что он — «враг народа». Большинство готово лишить его слова. Это вызывает протест Стокмана: «На стороне большинства сила, к сожалению, но не право. Правы я и немногие другие единицы». Но он бессилен перед наглостью озлобленного мещанства. Это приводит героя к главной правде: дело не только в том, что болезнетворные бактерии проникли в воду. Ими заражено все общество.

Между тем недруги Стокмана переходят в контратаку. Происходят нападения на его дом, на его детей. Но Стокман не сдаётся, он остается в городе, продолжает борьбу. Стокман хочет найти себе последователей, пусть это будут уже не взрослые, а «какие-нибудь уличные мальчуганы», «настоящие оборвыши». Доктор намерен идти до конца. «Я хочу иметь право смело глядеть в глаза моим мальчикам, когда они вырастут свободными людьми», — не без гордости говорит Томас Стокман.

Под занавес доктор сообщает, что сделал «великое открытие»: «...Самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок».

Ибсен создал не пропагандистское произведение, а пьесу, одушевленную пафосом гражданственности, обличения мещанской тупости и своекорыстия. В докторе Стокмане, фигуре сложной, неоднозначной, привлекало ярко выраженное духовное «брандовское» начало.

Вот почему постановка «Врага народа» в Московском Художественном театре в 1900 г. стала не только крупным событием культурной жизни, но вылилась в манифестацию студенческой молодежи, в которую вмешалась полиция. К. С. Станиславский, исполнитель роли Стокмана (в которую он внес некоторые черты, присущие М. Горькому), так объяснял эффект, произведенный пьесой: «В то тревожное политическое время — до первой революции —

было сильно в обществе чувство протеста. Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза правительству жестокую правду... Пьеса стала любимой...»

Пьеса долго была предметом споров. Марксистская критика указывала на изъяны в концепции главного героя, обвиняя его в индивидуализме, отчасти и в «нищестанстве». Крамольными объявлялись рассуждения Стокмана о «сплоченном большинстве», которое всегда «неправо». Г. В. Плеханов в своей серьезной работе об Ибсене пишет, что доктор Стокман «говорит анархический вздор не по злой воле, а единственно по неразвитости». Конечно, отдельные спорные высказывания доктора Стокмана отнюдь не обязательно есть выражение точки зрения самого Ибсена. «...Доктор куда более взбалмошная голова, чем я», — писал Ибсен. В его обрисовке образа главного героя есть ирония. В письме критику Георгу Брандесу Ибсен объясняет смысл высказывания: «Меньшинство всегда право». Драматург имеет в виду «меньшинство, которое идет впереди и которого большинство еще не догнало. <...> Правы те, которые ближе всего к союзу с будущим».

Пьеса Ибсена оказалась созвучной проблемам и опыту XX столетия. Сама лицемерная формула: «враг народа» — стала в тоталитарном государстве демагогическим прикрытием для расправы с неугодными людьми.

Поздний Ибсен: творческий поиск в последних пьесах

«Враг народа» знаменует переход к заключительному этапу творчества Ибсена, длившемуся около полутора десятков лет. За это время им было написано восемь пьес: «Дикая утка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Женщина с моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890), «Строитель Сольнес» (1892), «Маленький Эйольф» (1894), «Йун Габриэль Боркман» (1896) и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899). Выход едва ли не каждой новой его драмы был ожидаемым событием в театральном мире; пьесы Ибсена обсуждали читатели, зрители, режиссеры, критики.

В 1891 г., после двадцатисемилетнего отсутствия, Ибсен возвращается на родину, чтобы уже более ее не покидать. Он уехал из Норвегии, находясь в глубоком разладе с обществом, атакуемый враждебными к нему литераторами, а снова ступил на ее землю в ореоле мировой славы.

На заключительном этапе творчества манера Ибсена претерпевает заметные перемены: смягчается жесткость в обрисовке характеров, углубляется психологизм, слышатся ноты сострадания к «маленьким людям», гуманистическая интонация, нет прежней нетерпимости к человеческим слабостям и недостаткам. Драма-

тург пишет письма критикам, в которых оправдывается за бескомпромиссность Бранда и презрение к «толпе» доктора Стокмана. Возрастает роль символики в его стилистике.

«**Дикая утка**». Драма «Дикая утка» оценивается некоторыми критиками как крупнейшее достижение Ибсена. Главный герой пьесы, Грегерс Верле, некое пародийное переосмысление образа Бранда, тип наивного правдоискателя, стремящегося обнажить истину, оберегать людей от иллюзий, что, однако, приводит к негативным результатам.

Завязка пьесы — встреча Грегерса Верле и его школьного друга, Ялмара Экдала, с которым он не виделся пятнадцать лет. У этого события — интересная предыстория, детали которой выясняются по мере развития действия. Отец Ялмара, старик Экдаль, был когда-то компаньоном отца Грегерса, богача Верле, но за порубку леса попал в тюрьму и вышел оттуда сломленным человеком. Однако сам Верле, отнюдь не безгрешный в этом деле, не пострадал. Из-за недостатка средств Ялмар Экдаль не получил образования и зарабатывает на жизнь тем, что содержит скромное фотоателье, средства на оборудование которого дал ему старый Верле. Кроме того, Верле помогает отцу Ялмара, оплачивая ему работу по переписке бумаг. «Благодетель» отца по отношению к семейству Экдалей кажутся Грегерсу подозрительными.

В свое время Верле-отец женился, рассчитывая на богатое приданое, но ничего не получил. Мать Грегерса умерла, и у сына серьезные подозрения, что служанка Гина была любовницей отца. Позднее Гина вышла замуж за Ялмара. Их дочь, четырнадцатилетняя Хедвиг, восторженная, экзальтированная девушка, страдает болезнью глаз, обрекающей ее на неотвратимую слепоту. Аналогичная болезнь у старого Верле. Последний, как подозревает Греггерс, — отец Хедвиг.

Развитие действия связано с распутыванием сложного клубка отношений в семействах Верле и Экдалей. Все свои разыскания в области семейных тайн Греггерс намерен изложить Ялмару, считая своим моральным долгом освободить друга от всяческих иллюзий. Тщетно Верле пытается отговорить сына от подобной «миссии», доказывая, что Ялмар, в сущности, бездельничает, прикрывая свою бесполезность разговорами о работе над каким-то важным изобретением, чему верит Хедвиг. Сосед Экдалей, доктор Реллинг, любитель выпить и погулять, также предупреждает Греггерса о пагубности его затеи: «...Отнять у среднего человека житейскую ложь — все равно, что отнять у него счастье». После того, как Греггерс все-таки рассказывает Ялмару об отношениях Гины и старого Верле, Ялмар отстраняет жену от ведения дел в его фотоателье. Мир в семье восстанавливается не без труда. Доктор Реллинг выражает пожелание, чтобы Греггерс, «этот знахарь, этот целитель душ убирался восвояси. Не то он собьет с толку всех».

Конфликт вспыхивает с новой силой, когда домоправительница старого Верле, фру Сёрбю, сообщает о намерении выйти за него замуж. Это очень огорчает доктора Реллинга: когда-то он любил фру Сёрбю. Греггерс, вжившийся в роль праведника, угрожает, что сообщит отцу о ее прошлой связи. Но Сёрбю объяснилась со стариком на этот счет, и она

не бросит его, даже если он ослепнет. Фру Сёрбю передает Хедвиг дарственную от старого Верле: и Экдалю отцу, и Хедвиг будет выплачиваться после его смерти пособие. Это известие повергает в смятение Ялмара Экдаля: не подтверждает ли оно, что Хедвиг — дочь Верле-старшего? Гина не может точно ответить на этот вопрос. В доме происходит скандал. В итоге несчастная Хедвиг стреляет в себя.

Логика событий убеждает, что причина многих неприятностей — Грегерс с его «идеальными требованиями». Его патетические слова о «великом расчете с прошлым», «возведении нового здания на развалинах прошлого», «ярком свете преображения, совершившегося в душе мужа, жены», звучат почти пародийно.

Ибсен полагал, что пьеса стоит особняком в его творчестве, ибо в ней намечены новые пути в разработке замысла. Эта новизна — в придании символического смысла отдельным эпизодам и деталям пьесы. Один из символов — дикая утка, которая когда-то была подстрелена, вытащена собакой из воды и живет на чердаке дома Экдалей. Она хромотает от полученного ранения. Это многозначный символ: едва ли не каждый персонаж пьесы чем-то ушиблен, страдает от своей «болезни». Чердак, в котором прозябают Экдали, подобен трясине, «пучине морской», засасывающей слабых. Персонажи пьесы, исключая, пожалуй, Хедвиг, пребывают в атмосфере иллюзий и «житейской лжи». Грегерс хочет повторить роль собаки, которая когда-то извлекла утку из морской пучины. Герой хочет вытащить людей из пучины лжи, но его максимализм оказывается губительным.

В «Дикой утке» за, казалось бы, малозначащими разговорами и обыденными ситуациями проступает «второй план» драмы. Этот новаторский прием Ибсена был взят на вооружение многими драматургами уже в XX столетии.

«Росмерсхольм». В поздних пьесах Ибсена, сложных по замыслу, преобладают напряженные психологические коллизии.

Бывший пастор Росмер, фигура брандовского плана, когда-то отказался от престижного положения в обществе, ибо мечтал об «идеальном человеке», о благе других. Духовную силу Росмера понимает только Ребекка Вест, полюбившая пастора. Чтобы не мешать их счастью, жена пастора добровольно уходит из жизни. Ребекка вместе с Росмером хотя и служить людям. Но мешанская мораль враждебна их союзу. Герои, предъявляющие к себе высокие нравственные требования, бросаются в водовпад.

«Гедда Габлер». Пагубность эгоистических страстей раскрывается в «семейной» драме «Гедда Габлер».

Главная героиня, Гедда Габлер, красавица, аристократка, дочь генерала, считающая себя избранной натурой, выходит замуж за скромного ученого Тесмана. Он — человек добрый, порядочный. Гедда же относится к мужу с презрительным снисхождением, ее эгоистическое чувство, принимающее патологический характер, направлено на Левборга, та-

лантливого ученого. Когда-то она отказалась стать его женой, надеясь, что тот этого не перенесет. В ту пору Левборг пил. Но по прошествии нескольких лет Гедда встречает его здоровым, более того, получившим признание в научных кругах. В его судьбе сыграла благотворную роль заботливая Теа Эльвстед, к которой Гедда его безумно ревнует, как и к замечательной книге, написанной Левборгом без ее, Гедды, участия. Амбициозная Гедда сжигает рукопись книги Левборга, чем доводит его до гибели, а затем, раздираемая противоречивыми страстями, стреляет себе в висок.

Одной из лучших исполнительниц роли Гедды Габлер была М. Ф. Андреева (выступавшая в 1899 г. в премьерном спектакле в МХАТе).

Тема искусства. Судьба искусства и художника — одна из главных тем позднего Ибсена. Его знаменитая драма «Строитель Сольнес» — произведение в какой-то мере автобиографическое. Символика драмы предполагает неоднозначные истолкования.

Главный герой, Халвар Сольнес, — маститый строитель, архитектор. Он счастливо женат, богат, уважаем. Беспокойство у Сольнеса вызывает Рагнар Бруник, сын бывшего архитектора, помощника Сольнеса. Чертежник Рагнар, работающий у Сольнеса, хочет его оставить, чтобы выйти на самостоятельную дорогу. Сольнес боится, что одаренный Рагнар сделается его конкурентом, и поэтому не хочет отпускать его.

Некоторые критики находили в этом сюжетном ходе отзвук нарастающего соперничества Ибсена с молодым Кнутом Гамсун. В 1920 г. Гамсун станет Нобелевским лауреатом.

Но не настоящее, а прошлое оказывается судьбоносным для Сольнеса. В его доме появляется молодая женщина Хильда Вангель, напоминающая ему о почти забытом эпизоде десятилетней давности. Тогда Сольнес, пребывавший в расцвете творческих сил, возвел высокую и красивую башню. На ее вершину он водрузил венки, что вызвало восторг группы юных девушек, среди которых была Хильда. В порыве восхищения она целует Сольнеса и берет с него слово, что через десять лет он сделает для нее нечто прекрасное и необычное.

И вот Хильда требует от него выполнения обещания. Но за эти годы Сольнес изменился, творческое вдохновение покинуло его. Он строил обычные дома. Его же собственный дом сгорел. Жена Сольнеса Алина — несчастна. В нем самом, по его признанию, «поселился троль». Он приносит страдания окружающим его людям. Встреча с Хильдой заставляет его повторить прежний триумф. Не будучи уверен в себе, он поднимается на вершину церковного шпиля, чтобы повесить на нем венки. Но, сорвавшись, падает на землю и погибает. В финале Хильда в безумном восторге восклицает: «Но он достиг вершины. И я слышала в воздухе звуки арфы. Мой... мой строитель!»

В чем пафос пьесы? Думается, сам Ибсен не предлагает однозначного ответа, но предоставляет возможность читателям и зри-

телям поразмышлять над явно зашифрованным смыслом произведения. Очевидно, однако, что башня — это символ высокого искусства, воплотить которое дерзает истинный художник. В образе Сольнеса же сконцентрирован комплекс трагических проблем, одолевающих творческую личность: это иссякание таланта, и зависть к молодости, ждущей своего часа, чтобы заявить о себе, и непростые отношения с теми, кто его любит и требует от него новых свершений и жертв.

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Сложна по замыслу и последняя пьеса Ибсена, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», имеющая грустный подзаголовок «Драматический эпилог».

Уже немолодой талантливый скульптор Арнольд Рубек когда-то создал замечательную женскую статую «Пробуждение». Во время работы над ней он влюбился в свою натурщицу Ирэну. Но искусство всегда было для него главным, а человеческие отношения отодвигались на второй план. Ирэна, чья любовь не находит отклика, покидает скульптора. Она работает танцовщицей, оба брака ее — неудачны. Рубек достиг богатства и славы, он женат на молоденькой и игривой Майе. Брак с Рубеком кажется Майе пресным, его художественные устремления — чуждыми, она завязывает интрижку с помещиком Ульфхеймом. Эти два человека с достаточно ординарными запросами вполне довольны друг другом, счастливы простыми радостями бытия. Рубек же, встретив после долгой разлуки Ирэну, осознает свою жизнь без нее как бессмысленную, пустую. Рубек и Ирэна чувствуют, что любят друг друга, хотят начать все с начала. Символичен их уход в горы. Они, по словам Ирэны, хотят подняться «на самую вершину, озаренную восходящим солнцем». В этот момент они оба гибнут в результате обрушения снежной лавины.

Эта пьеса, последнее сочинение Ибсена, была завершена в 1898 г., когда Норвегия отметила его семидесятилетие как национальный праздник. Вскоре после этого драматурга поразила тяжелая болезнь. Последние восемь лет он уже не мог писать. В мае 1906 г. Ибсен скончался. Скорбь охватила всю страну. Во главе траурной процессии шел молодой король. Отныне два слова: Норвегия и Ибсен сделались неразделимы.

«Драмы идей»: «свет Ибсена»

Ибсеновский талант удачно характеризует определение «мощный». На протяжении полувекового творческого пути взгляды писателя претерпели эволюцию. Менялась проблематика его произведений, а также драматургическая техника. Художественная методология Ибсена, сюжеты, характеры, конфликты его драм, композиционные приемы обладают ярко выраженной самобытностью. Перед нами — четко структурированная художественная система. Ибсен — суровый реалист с острым социальным видением

мира, отдающий дань поэтике романтизма, натурализма и символизма.

Просветитель и социальный критик. В творчестве драматурга сильно просветительское начало. Цель Ибсена — побудить читателя и зрителя задуматься над поставленными им проблемами, будь то общественное устройство, семейные отношения или искусство. Его герои любят, ревнуют, страдают. Перед нами на сцене — не только конфликты материальных интересов, возникающие на бытовом уровне, но и противостояние взглядов, жизненных позиций, идей. Отсюда — публицистический налет в портретах его персонажей. Это ставило непростые задачи перед исполнителями ибсеновских ролей.

«Демаскировка» пропасти. Ибсен — художник тенденциозный. Зло, с которым он сражался, — многолико. Это «привидения»: мещанская, собственническая заскорузлость, самодовольство, хищничество, бездуховность, эгоизм, предрассудки, ханжеская мораль, омертвевшие представления. Ибсена тревожит их прочная укорененность в обществе и в людях, потому что они калечат их жизнь. Эти негативные черты сконцентрированы в столь ненавистных Ибсену образах троллей. Зло ассоциируется с «замаскированной пропастью». Демаскировка зла реализуется в его пьесах через познание героями сущности жизни и самопознание. Особенно наглядно это представлено в поведении Норы и фру Альвинг.

В драматургии Ибсена среди множества характеров можно выделить два главных типа: «брандовский» и «пергюнтговский», — хотя такое деление условно. Герои «брандовского» типа суровы, нередко бескомпромиссны. Они давали основания критикам марксистской ориентации для упреков автора в индивидуализме и едва ли не в нищезанятности. Ибсен же хотел показать, что люди незаурядные, живущие творческими идеалами, нередко отторгаются большинством, исповедующим философию троллей. В то же время он осуждал тех, чьи претензии на исключительность, владение истиной оказываются пагубны для окружающих (Греггерс Верле в «Дикой утке»; Гедда Габлер в одноименной драме; Арнольд Рубек в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»). Современными героями, а в сущности антигероями оказываются те, кто живет своекорыстными интересами: консул Берник («Столпы общества»), адвокат Хельмер («Нора»), бургомистр Стокман («Враг народа»). При этом семья становится ареной конфликтов не только личных, но и социальных.

Две важнейшие особенности определили новаторство Ибсена-художника. Во-первых, это аналитическая композиция его пьес, многие из которых построены как развязки событий, случившихся в прошлом, за пределами действия, происходящего непосредственно на сцене. Событие, играющее роль завязки, прямо не показывается: о нем вспоминают герои, оно может быть реконст-

руировано из их реплик. При этом собственно сценическое действие может охватывать краткий период времени, происходить в одном месте. Подобная структура использовалась в классицизме с его требованием трех единств и восходит к античному театру, к трагедиям с «предысторией». Таковы многие произведения Эсхила, Софокла и Еврипида. Хрестоматийный пример — трагедия Софокла «Эдип-царь».

Во-вторых, в драмах Ибсена имеется «второй план», обогащающий смысл его произведений. Джеймс Джойс, автор одного из величайших романов XX в. — «Улисс», писал, что у Ибсена «под драматическим действием наличествует огромное подспудное напряжение». Именно оно, а не эпизоды, не характер, не сюжет, — главное.

«Второй план» просматривается в диалогах, паузах, ритме пьес, перепадах настроения, в деталях, обладающих повышенной выразительностью. Эти принципы и приемы были развиты затем в драматургии Чехова, в прозе Гамсуна, а позднее в творчестве Хемингуэя и в «театре абсурда».

Ибсен — явление переходное между драмой классической и «новой». Его влияние на последнюю — многообразно и изучено далеко не в полной мере. Трудно переоценить значение женских образов, подаренных нам Ибсеном. Не без ориентации на ибсеновского Бранда Гауптман создал фигуру пропагандиста Лота в ранней пьесе «Перед восходом солнца». Замечательна роль Ибсена в становлении «интеллектуального театра» Бернарда Шоу, горячего пропагандиста творчества великого норвежца.

Ибсен и Чехов. Сопоставление творчества Ибсена и его младшего современника Чехова — тема сложная и далеко не разработанная. Чехов родился, когда Ибсен был уже известным драматургом. При жизни Ибсен пользовался мировой славой. Драматургия Чехова получила международное признание уже после его смерти; в XX в. его влияние на зарубежный театр ощущалось со все возрастающей интенсивностью. Ибсена и Чехова многое и сближало, и разделяло. Чехов называл Ибсена «любимым драматургом», но одновременно говорил, что тот «не знает жизни», что «в жизни такого не бывает». Это сказано о «Дикой утке». Но именно в этой пьесе Ибсена прочитывается та сложная символика, без которой нелегко прочувствовать чеховскую «Чайку». Ибсеновский «подтекст», безусловно, созвучен драматургической технике Чехова. Но они, конечно, очень разные. Трагизм в произведениях Ибсена — следствие резких, экстремальных ситуаций. Чехов обнаруживает трагизм, казалось бы, в бессобытийной, обыденной повседневности. Характеристики героев у Ибсена — резче, характеры в какой-то мере заданные. Чехов психологически тоньше, поэтичнее.

О. Л. Книппер-Чехова, игравшая в пьесах и Ибсена, и Чехова, осваивая природу их драматургии изнутри, свидетельствует: «Две

совершенно различные индивидуальности, ко всем жизненным вопросам подходящие совершенно различно. Ибсена волнует “идея”, философская мысль, которая владеет им, и он ставит людей в придуманные им положения, созданные этой идеей. Ибсен уважает и любит человека, но совсем не так, как любит его Чехов. Ибсен предьявляет к человеку требования, взъяскивает, нападает на мещанство, в котором он погряз, бичует, поучает и этим мечтает возвыситься, поднять душу человеческую. <...> Чехов любит человека большой, всепонимающей и всепрощающей нежной любовью, ничего не требующей, не поучающей, он жалеет, то есть любит человека, и лишь глубоко скорбит о несовершенстве жизненных условий...»

Как тонко заметил известный американский режиссер Гарольд Клермен, Ибсен вызывает восхищение, а Чехов — любовь.

Ибсен на российской сцене. Пьесы норвежского драматурга пришли к российскому зрителю с известным опозданием, после того как они были освоены в театрах Германии, Франции, Скандинавии, но быстро обрели популярность. В сценическом воплощении пьес Ибсена неоспорим вклад таких режиссеров-новаторов, как Вл. Немирович-Данченко, К. Станиславский и В. Мейерхольд, и актеров, составлявших цвет российского театрального искусства (М. Ермолова, Г. Федотова, В. Качалов, И. Москвин и др.). Для передовых театров особенно интересны были те пьесы, в которых ставились актуальные социальные и жизненные вопросы: «Кукольный дом», «Привидения», «Бранд», «Столпы общества», «Враг народа» и др.

Многие русские театры внесли свой вклад в интерпретацию пьес Ибсена. Но, пожалуй, глубже других освоил его МХАТ. В 1928 г. в связи со 100-летием со дня рождения Ибсена Станиславский писал: «Путь к овладению Ибсеном сложен и добаться до его правильного воплощения намного труднее, чем играть многие из пьес более сценических авторов. Он требует предельной правды и предельной человечности, когда верно угаданная личность вырастает до обобщенного и символического образа. Ибсен научил нас понимать, что внешними путями невозможно достигнуть символического смысла произведения...»

Станиславский ставил рядом имена Чехова и Ибсена как художников-новаторов. По его словам, они оба за течением повседневной жизни умели выявить «основу духа», из которой рождается великое искусство. Среди замечательных ибсеновских образов, сыгранных актерами МХАТ, — Бранд в исполнении В. Качалова.

Одним из «знаковых» спектаклей были «Привидения» в Малом театре, где роль фру Альвинг исполнила великая М. Ермолова. Трагедия героини и ее сына объяснялась не столько наследственной болезнью, сколько мертвящей властью ханжества и об-

щественного мнения. Пафос осуждения «привидений» и определенная сильнейшее общественное звучание спектакля.

Вехой русского дооктябрьского театра стало исполнение роли Норы другой замечательной актрисой — В. Комиссаржевской. Вообще, эта пьеса имеет в нашей стране богатейшую сценическую историю. С постановками Ибсена связаны многие впечатляющие достижения российского театра, а его пьесы, как и более ста лет назад, привлекают зрителей и остаются замечательной школой для актеров и режиссеров.

Влияние Ибсена на драматургию не ограничивается началом века. Мимо его опыта не прошли немецкие экспрессионисты, на него опирался в своей теории и практике «эпического театра» и Б. Брехт. Повлиял Ибсен на американскую социально-психологическую драму, прежде всего на Артура Миллера, который сделал обработку ибсеновской драмы «Враг народа» для одного из нью-йоркских театров. В период «охоты на ведьм» и преследования «антиамерикански мыслящих» пьеса Ибсена прозвучала с пронзительной актуальностью. Справедливы слова одного из норвежских критиков, писавшего: «...Через пятьдесят, через сто лет после создания этих пьес они озаряют нашу жизнь и дарят нам радость первовосприятия. Этим светом проникнуто творчество Ибсена».

Литература

Художественные тексты

Ибсен Г. Собрание сочинений : в 4 т. / Г. Ибсен. — М., 1956—1958.

Критика. Учебные пособия

Адмони В. Г. Творчество Ибсена / В. Г. Адмони. — М., 1978.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. — М., 1979.

Неустроев В. П. Ибсен // Литературные очерки и портреты. — М., 1983.
Судья и строитель. Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. — М., 2004.

Хейберг Х. Генрик Ибсен / Х. Хейберг. — М., 1975.

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

Шайкевич Б. А. Ибсен и русская культура : очерки / Б. А. Шайкевич. — Киев, 1974.

Юрский С. Гедда Габлер и современный терроризм // Попытка думать. — М., 2003.

Глава XII. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОБЗОР

Эволюция поздневикторианского романа: от Т. Гарди до Э. М. Форстера. — Неоромантизм: Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад. — Конан Дойл: создатель Шерлока Холмса. — Джон Рёскин и прерафаэлиты: зарождение эстетизма. — Поэзия: А. Теннисон, Р. Браунинг, А. Суинберн. — Литература социалистической ориентации: У. Моррис, Э. Л. Войнич.

Последние две трети XIX в. в Англии обычно называют «викторианской эпохой». Это было время правления королевы Виктории (1837—1901), имя которой ассоциируется с политической стабильностью страны на международной арене, экономическим подъемом Англии — «ладычицы морей» и крупнейшей колониальной державы. Страна избежала внутренних потрясений и войн, характерных, скажем, для Франции и Германии. Но уже в последней трети столетия в Англии стали выявляться обострившиеся социальные противоречия, были созданы Фабианское общество, прообраз лейбористской партии, и ряд организаций социал-демократического и реформистского толка. Своеобразным разделом на рубеже веков становится англо-бурская война (1899—1902), обнажившая негативные стороны колониализма. Конец века характеризуется заметным кризисом нравственно-этических ценностей викторианства. Происходит прощание со «старой веселой Англией».

Рубеж двух столетий — время впечатляющих достижений литературы Великобритании, выхода на арену художников слова, творчество которых приобрело международный резонанс: О. Уайльда, Р. Киплинга, Дж. Голсуорси, Г. Уэллса, Б. Шоу, Т. Гарди, Дж. Конрада и др. Трое из них: Киплинг, Шоу, Голсуорси — стали Нобелевскими лауреатами.

Сама литературная панорама этого периода многообразна и отмечена чертами переходности. Наряду с реализмом, который обогащается новыми чертами, развиваются, находясь с ним в сложном взаимодействии, натурализм, символизм, эстетизм, неоромантизм.

На мировоззрение писателей Англии оказали влияние теория эволюции Ч. Дарвина, учение его последователя Г. Спенсера, а также различные философские школы, например шопенгауэровская.

Писатели Англии опирались на художественный опыт своих зарубежных современников. Под влиянием Ибсена Шоу формулиро-

вал свою концепцию «интеллектуального театра». Эстетика Золя оказала воздействие на натурализм в его английском варианте.

Начиная с 1870-х годов великие русские прозаики — Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов — содействовали укреплению позиций реализма и гуманизма в творчестве своих английских коллег. В этом процессе сыграли свою роль переводы, выполненные Констанс Гарнет и Лео Винером (выходцем из России, кстати, отцом основателя кибернетики Норберта Винера). По словам критика Мэтью Арнольда, «русский роман получает теперь известность и заслуживает этого».

Заметно влияние Тургенева на Генри Джеймса, англо-американского писателя, переселившегося в это время в Англию. Среди горячих поклонников Достоевского были Оскар Уайльд и Джордж Гиссинг. Л. Н. Толстой был одним из кумиров Дж. Голсуорси; он оказал влияние и на Г. Уэллса. Среди английских визитеров в Ясную Поляну были журналисты У. Т. Стэд и Р. Э. К. Лонг, оставившие интересные свидетельства о встречах с автором «Войны и мира».

Эволюция поздневикторианского романа: от Т. Гарди до Э. М. Форстера

Огромным художественным вкладом в мировую литературу стал английский реалистический роман XIX в. (его иногда называют «викторианским»). Он представлен в творчестве выдающихся писателей, среди которых на первом месте — Диккенс и Теккерей. Роман претерпевал эволюцию, менялись его проблематика, поэтика. Реализм обогащался, впитывая в себя новые стилевые приемы, черты неоромантизма, натурализма, символизма. Важной тенденцией в конце XIX в. стало углубление психологизма. Многие писатели прибегали к циклизации романов, что позволяло показать широкие картины жизни.

Томас Гарди. Творчество Томаса Гарди (Thomas Hardy, 1840—1928) приходится на поздний этап в развитии английского классического романа XIX в. Луначарский называл Гарди «скорбным и мужественным художником», «самое подкупающее качество которого — честность». Выходец из семьи земледельца, архитектор по специальности, полиглот, историк и философ, он большую часть жизни прожил в сельской провинциальной местности Англии — графстве Дорсетшир. Это позволило ему глубоко изучить крестьянский быт.

Гарди с горечью наблюдал вторжение индустриальной цивилизации в патриархальную сельскую жизнь. Демократ и гуманист, он принимал близко к сердцу думы и чаянья простых тружеников, которые стали героями его романов. Его мировидение окрашено в пессимистические тона, несет черты фатализма. С боль-

шой художественной силой он показывает, насколько трагичны нередко судьбы селян, людей труда, достойные изображения в духе Эсхила и Шекспира.

Гарди исходит из тезиса: «Трагедия раскрывает такое положение в жизни индивида, которое неизбежно приводит к тому, что какое-либо естественное желание кончается катастрофой именно тогда, когда оно осуществляется». Злая судьба настигает героев Гарди в тот момент, когда они, казалось, достигают счастья, и оно оборачивается для них безжалостной бедой.

Свои романы Гарди объединял в циклы прежде всего по месту действия и общей тональности. Замечателен так называемый «Уэссекский» цикл. События в нем развиваются в сельской местности на юго-западе Англии. В цикл входят известные романы Гарди: «Под деревом зеленым» (1872), «Вдали от обезумевшей толпы» (1874), «Мэр Кэстербриджа» (1886) и др.

«Ключевое» произведение цикла — возможно лучший роман Гарди — «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891). Полемичен его подзаголовок «Чистая женщина, правдиво изображенная». Героиня действительно чиста, хотя ханжеское общество считает ее «павшей». Тэсс — один из трогательнейших женских образов всей английской литературы. Она натура страстная и благородная, глубоко чувствующая, ее ум — проницателен и восприимчив. Но, кажется, все в жизни против нее. Родители девушки будто помешаны на принадлежности к дворянскому рыцарскому роду, на своих «благородных кровях».

Созданная для счастья и любви, Тэсс оказывается жертвой насилия со стороны сына хозяев, фатоватого Алека д'Эрбервилля. Родившийся ребенок вскоре умирает. «Согрешившая» Тэсс становится объектом злоязычия окружающих. Но вот судьба, кажется, дарит ей счастье: Энджел Клер, сын священника, искренне ее полюбивший, женится на Тэсс. Но когда та рассказывает мужу о своем прошлом, он, в праведном негодовании, оставляет Тэсс и уезжает в Бразилию, надеясь, что со временем все образуется. Отринутая мужем, Тэсс вновь оказывается в атмосфере ханжеского злорадства обывателей, завидующих ее красоте. Но Гарди не превращает Тэсс в некое воплощение героической непреклонности; в ней проявляются обычные человеческие слабости. Оставшись одна, она сходится с Алеком. Но когда в Сэндберне появляется вернувшийся Энджел, она чувствует, как глубоко любит мужа, понимает, что разлука с ним выше ее сил. В отчаянии она совершает последний «грех», убивает Алека. Несколько дней Тэсс с Энджелом скитаются по лесам, пока полиция не арестовывает ее. Финальная сцена трагична. Энджел и Лиза Лу, младшая сестра Тэсс, с ужасом наблюдают, как над зданием тюрьмы медленно поднимается черный флаг. Это знак, что Тэсс казнена.

В описаниях героев заметны романтические краски. Трагическая тема получает яркое и гармоническое воплощение. Сюжет

динамичен, в нем большую роль играют случайности, несчастли-
вые совпадения. Характер героини развивается. Композиция чле-
нится на фазы, отражающие этапы развития Тэсс. Роман вообще
отличается «геометрической» стройностью и продуманностью
структуры, в чем сказалось архитектурное образование Гарди. Язык
романа выразителен и музыкален; пейзаж служит психологиче-
ской параллелью к переживаниям героев. Важную роль играют в
романе птицы: их голоса радостны, когда Тэсс счастлива; но обыч-
но их пение — предвещение несчастья.

В романе присутствует мотив рока, тяготеющего над героиней,
которую некоторые критики сравнивали с Электрой из античных
трагедий. Гарди относил «Тэсс» к тому повествовательному типу,
который он назвал «романы характера и сердца».

Гарди — вершина поздневикторианского романа. Его сила — в
психологизме, в остром, драматическом сюжете. Гарди остается в
рамках классической романной формы, но обогащает ее.

В конце века Гарди расстается с романами, причиной тому во
многом послужили нападки на писателя консервативной критики
и недоброжелательство «добродетельных» читателей. Сферой его
творчества становится поэзия философско-медитативного харак-
тера. Среди его поэтических произведений — эпическая драма
«Династы» (1903—1908), в которой запечатлена эпоха наполео-
новских войн.

Литературный патриарх, недоживший двух лет до девяносто-
летия, живой классик, Гарди получил официальное признание и
как поэт.

Поздевикторианский роман помимо Гарди представлен еще
несколькими значительными авторами.

Джордж Мередит (George Meredith, 1828—1909) был писате-
лем широкого жанрового диапазона, его вклад в литературу жи-
дется прежде всего на романах социально-психологического со-
держания («Испытания Ричарда Феверела», 1859; «Эмилия в Ан-
глии», 1864; «Виктория», 1867; «Карьера Бьючемпа», 1875; и др.).
Широкое признание получил его роман «Эгоист» (1879), имею-
щий подзаголовок «Повествовательная комедия». Образ главного
героя, баронета Уилоби Паттерна (pattern — букв. образцовый,
примерный), обрисован с легким ироническим нажимом. Это сноб
(вспомним, как «анатомировал» эту социальную черту англий-
ской аристократии Теккерей), с упоением рассуждающий о вы-
сокой морали, чуть ли не об альтруизме. Уилоби ловко скрывает
свою сущность высокомерного и бездушного себялюбца. Его неве-
сте, прямодушной Кларе, требуется время, чтобы распознать ист-
инную природу своего жениха и решиться на разрыв с ним.

Плодовитым и удачливым автором был **Арнолд Беннетт** (Arnold
Bennett, 1867—1931) — новеллист, драматург, критик, романист,
наследие которого исчисляется сотней книг. Приверженный эсте-

тике реализма, традиционной манере повествования, Беннетт в период дискуссий о судьбе романа отстаивал значение жанра, позволяющего запечатлеть эпические картины реальности (статьи «Возделанное поле художественной литературы», 1901; «Как пишутся романы», 1913; и др.). Он стремился объединять романы в циклы. Так сложился цикл о Пяти Городах.

Наиболее известный роман Беннетта — «Повесть о старых женщинах» (1908) — своеобразная английская параллель к «Жизни» Мопассана, опыт которого Беннетт использовал. Перед нами две жизненные истории сестер Бейнс: тихой, скромной Констанции и Софии, неординарной, склонной выходить за рамки семейных традиций. Итог их жизненных путей один — это угасание, старение, смерть. Известный английский писатель и критик, Э.М.Фростер в своем известном труде «Аспекты романа» (1927) точно уловил дух этого произведения, отметив, что его главный герой — это «время», выступающее как истинный «творец всего сущего».

Сатирическую линию в английском романе представлял **Сэмюэл Батлер** (Samuel Butler, 1835—1902). Он происходил из рода священников, но не пошел по стопам своих предков. Окончив Кембриджский университет, он отправился в Новую Зеландию, где преуспел в овцеводстве, разбогател, а затем, вернувшись в Англию уже материально независимым, занялся литературной работой.

Как романист Батлер — наследник традиций Свифта. Таков его «первенец» — роман «Эрево́н» (1872). Название представляет перевернутое английское слово nowhere — «нигде», так что по-русски его можно перевести как «Едгин».

Подобно Гулливеру, рассказчик попадает в необыкновенную страну, где все происходит по принципу «наоборот». Он знакомится с неким господином Нознибор (Робинзон). В стране Эрево́н болезнь считается преступлением, кража — болезнью, а потому подлежит лечению. Как чрезмерная строгость поведения, так и откровенное ханжество запрещены. Предпочтительными ценностями считаются естественность в быту, простота во взаимоотношениях между людьми. Много внимания герой уделяет машинам, которые становятся все более совершенными и в итоге делаются опасными для человека. Во второй части дилогии, «Возвращении в Эрево́н», путешественник мистер Хиггс после пятилетнего отсутствия вновь попадает в эту странную страну. Увиденное там предстает как пародийно-сатирическая картина английского общества, его морали, философии, некоторых сторон церковного вероучения.

При жизни Батлер не нашел одобрения современников, многие из которых были уязвлены его критикой. Посмертно был опубликован его роман «Путь всякой плоти» (1903), в центре которого история Эрнета Понтифекса, выходца (как и автор) из семьи священника. Это своего рода роман воспитания, в котором очевидны автобиографические мотивы.

С ранних лет Понтифекс постоянно соприкасается с лицемерием и ложью в собственной семье, в колледже. Неожиданно полученное наследство гарантирует ему безбедное существование. Разочаровавшись в окружающих его людях, главный герой начинает исповедовать незамысловатую жизненную философию: нужно отказаться от всех высоких идеалов, жить только для себя, для собственного удовольствия. Понтифекс становится писателем.

В отличие от «Эревона» с его эксцентризмом Батлер на этот раз демонстрирует искусство точного бытописания.

Среди романов конца века решительно выделяется своей сюжетной оригинальностью, стилевым изяществом и символично-притчевым подтекстом «Портрет Дориана Грея» Уайльда.

В самом конце 1980-х — начале 1900-х годов дебютировали как романисты Джон Голсуорси («Вилла Рубейн», «Остров фарисеев», первый том Форсайтовской эпопеи — «Собственник» и др.); Р. Киплинг («Свет погас», «Ким»). Г. Уэллс наряду с фантастическими («Машина времени», «Человек-невидимка») публикует романы социально-бытового характера («Колесо счастья», «Киппс», «История мистера Поли» и др.).

В традиционно реалистической манере развивалось творчество **Эдуарда Моргана Форстера** (Edward Morgan Forster, 1879 — 1970), дебютировавшего романами «Куда боятся ступить ангелы» (1905), «Хауардз-энд» (1910). Наиболее значительное произведение Форстера — его последний роман «Поездка в Индию» (1924) — было написано после Первой мировой войны. Это остросюжетная, насыщенная символикой, индийским фоном и колоритом книга.

Накануне Первой мировой войны в литературу входит **Дэвид Герберт Лоренс** (1885 — 1930), крупнейший художник-новатор, отказавшийся от традиционных форм повествования (романы «Белый павлин», «Сыновья и любовники», 1913). Опираясь во многом на достижения фрейдистского психоанализа, бросая вызов ханжеским табу, он ввел в литературу запретную сферу отношений мужчин и женщин, защищая их право на выражение природных естественных желаний.

Неоромантизм: Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад

Неоромантизм — одно из влиятельных течений в английской литературе рубежа веков, представлен творчеством таких писателей, как Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Г. К. Честертон. Близок к неоромантикам был и Р. Киплинг. В основе неоромантизма — контраст между мечтой, идеалом, смелым жизненным порывом и обыденной действительностью, бездуховностью мещанского существования. Неоромантизм — своеобразная реакция на «бескры-

лость» натурализма, а также пессимизм, настроения упадка, свойственные декадансу.

Стивенсон Р. Л. Роберт Луис Стивенсон (Robert Louis Stevenson, 1850—1894), шотландец по происхождению, плодотворно работал в разных жанрах, выступал как поэт, романист, драматург, литературный критик. Тяжелая болезнь, туберкулез, заставила его покинуть Англию. Большую часть своей жизни он провел в Европе, Америке, а последние годы — на островах Тихого океана, где и скончался. Сторонник «идеалистического искусства», возвышавшего читателя над «прозой» быта, Стивенсон прославился приключенческими романами («Черная стрела», 1888; «Потерпевшие кораблекрушение», 1892; «Катриона», 1893; и др.). Мировой классикой, спутником юношества стал его роман «Остров сокровищ» (1883), благодаря увлекательному сюжету с элементами детектива и живому повествованию. В памяти читателей остались колоритные персонажи: таинственный Билли Бонс, одноногий Джон Сильвер, бывший пират Бен Ганн и др.

Всемирно известен и фантастический философский роман Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). В нем оригинальным образом выражена мысль о двойственности, противоречивости человеческой природы, в которой переплелись добро и зло.

В главном герое сосуществуют положительный человек и безнравственный преступник. Доктор Джекил пытается избавиться от мучительной раздвоенности. Он изобретает особое средство, с помощью которого он способен или превращаться в отвратительного Хайда, или возвращаться в оболочку добропорядочного доктора. Но ему все труднее быть Хайдом, он не может избавиться от своего страшного двойника и в итоге принимает яд.

Для прозы Стивенсона характерны красочность стиля, динамизм повествования, романтическое воодушевление, гуманистический пафос и вера в победу светлых начал в жизни. Оригинальна и поэзия Стивенсона. Русскому читателю он прежде всего известен как автор «хрестоматийного» стихотворения «Вересковый мед» в прекрасном переводе С. Маршака.

Как литературный критик и эссеист Стивенсон — поборник нравственно-воспитательной функции словесного искусства: «Он (писатель. — Б. Г.) призван запечатлевать привлекательные, здоровые стороны жизни; ему следует с беспощадной откровенностью показывать зло, скорбь нашего времени, дабы пробудить в нас сострадание, его задача — явить образы мудрых и хороших людей прошлого, дабы вдохновить нас их примером...»

Стивенсон оказал влияние на тех писателей XX в., в творчестве которых живет дух романтики и героики (Киплинг, Конрад, Лондон, Хемингуэй).

Джозеф Конрад. Джозеф Конрад (Joseph Conrad, 1857 — 1924) был сыном польского аристократа, участника восстания 1863 г. Судьба забросила Конрада с Украины в Польшу, где он получил образование, затем в Марсель и наконец в Англию. В 1884 г. он принял английское подданство. Настоящее имя этого мастера приключенческих романов, поэта-романтика — Юзеф Теодор Конрад Коженевский. Английский язык Конрад освоил уже взрослым человеком (случай едва ли не уникальный), что не помешало ему сделаться одним из выдающихся стилистов. Служба сначала матросом, потом капитаном корабля, знание морского быта и любовь к морской стихии позволили ему стать блестящим писателем-маринистом, давшим классические образцы так называемого «морского романа» («Лорд Джим», 1900; «Ностромо», 1904; и др.). Его герои — морские волки, не приемлющие мелкого своекорыстия, готовые к суровой жизни и экстремальным ситуациям в экзотических тропических странах, вдали от европейской цивилизации. Близкий Стивенсону Конрад делает акцент не на приключениях, а на исследовании психологии своих персонажей — цельных и одиноких. «На свете нет двух людей, которые понимали бы друг друга», — говорит один из его героев.

В романе «Лорд Джим» повествование ведется от лица матроса Марлоу. Он рассказывает об острой психологической коллизии в душе центрального героя, молодого моряка Джима.

Герой покинул тонущий корабль, на котором остались пассажиры. Джима судят, в то время как другие бросившие корабль избежали позора. При этом судьи ведут процесс формально, не желая вникнуть в глубинные причины трагедии. Это делает сам Джим, для которого истинным судьей становится его совесть, обрекающая героя на страдания и муки самопознания.

В этом романе, как и в ряде других произведений, Конрад предвосхищает идеи экзистенциализма, показывая, как герои перед лицом неумолимой судьбы нередко добровольно идут навстречу собственной гибели.

Конрад — плодовитый писатель, романист, новеллист, автор более четырех тысяч писем; собрание его сочинений составило 22 тома. Он удачно взял на вооружение нетрадиционную повествовательную технику, и по праву считается одним из создателей «новой прозы» в литературе XX в. Хемингуэй причислял его к тем мастерам, у которых следует учиться.

Конан Дойл: создатель Шерлока Холмса

Артур Конан Дойл (Arthur Conan Doyle, 1859 — 1930) — классик детектива. Врач по образованию, писатель широкого жанрового диапазона, романист, поэт, публицист, драматург, он — один

из любимых авторов юношества, создатель литературных героев мифологического масштаба: Шерлока Холмса и его друга доктора Ватсона («Приключения Шерлока Холмса», 1891—1892; «Воспоминания о Шерлоке Холмсе», 1892—1893; «Возвращение Шерлока Холмса», 1905).

В детективном жанре Конан Дойл продолжает традиции его основоположника Эдгара По, в новеллах которого («Убийство на улице Мор», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо») действует сыщик-любитель Дюпен. Шерлок Холмс — аналитик-профессионал, эрудит в самых разных областях знаний, вместе со своим другом доктором Ватсоном демонстрирует свое превосходство над многоопытными сыщиками из Скотланд-Ярда. Дедуктивный метод дает возможность Холмсу обнаруживать хитроумные планы преступников. С помощью цепи умозаключений Шерлок Холмс по отдельной детали составляет представление о явлении в целом.

Шерлок Холмс — замечательное художественное открытие Конан Дойла. Его герой не только умен и хладнокровен; он едва ли не благородный рыцарь, поборник справедливости. Образ Шерлока Холмса был созвучен времени, отмеченному бурным развитием криминалистики.

К настоящему времени накоплена целая библиотека подражаний Шерлоку Холмсу, о нем написано огромное количество трудов. Существует «Энциклопедия Шерлока Холмса».

По пути Конан Дойла пошли такие крупные мастера, как Ж. Сименон, А. Кристи, вызвавшие целый сонм подражателей, ловких ремесленников-«детективщиков» и их шаблонных героев: оперативных работников, следователей и прочих борцов с мафией.

Артур Конан Дойл, имя которого ассоциируется в массовом сознании прежде всего с образом Шерлока Холмса, был плодовитым писателем, успешно работавшим в самых разных жанрах: это историко-приключенческие романы («Изгнанники», «Похищенное письмо» и др.); научная фантастика («Затерянный мир», «Отравленный пояс»); новеллистика романтико-приключенческого характера (сб. «Рассказы у камелька», «Зеленый флаг» и др.). Приятельность писателя — не только в неистощимой сюжетной изобретательности, но и в духе оптимизма и веры в силы человека, одушевляющем его книги.

Джон Рёскин и прерафаэлиты: зарождение эстетизма

Сложная социально-культурная ситуация в Англии в конце века, формирование и развитие новых художественных школ, оживленные дискуссии о природе и предназначении искусства — все это стимулировало работу эстетической и критической мысли.

В связи с этим на рубеже веков наблюдается расцвет эстетики и публицистики.

Творчество Джона Рёскина (1819—1900), расцвет которого приходится на 1850—1860-е годы, принадлежит как истории литературы, так и искусствоведению, общественно-политической мысли, философии.

Сторонник реалистических принципов, он акцентировал идею неразрывности искусства с жизнью. В книге «Политическая экономия искусства» (1857) он настаивал на воспитательной функции искусства, призванного быть обращенным к жизненным проблемам широких масс. Красота как цель искусства, полагал он, нравственна, в то время как ложь, манерность и украшательство — безнравственны. Он также выступал с этической критикой социального неравенства и несправедливости к людям, создающим материальные блага. Обращаясь к власти имущим, он писал: «...Эти ваши роскошные одежды представляют собой хлеб, не вложенный вами в голодные рты, а отнятый у них». Рёскин с эстетических позиций осуждал современное общество с его плоским прагматизмом и бездуховностью. Для Рёскина красота должна одухотворять трудовую активность человека: «Жизнь без деятельности — преступление, но деятельность без искусства — свинство».

Прерафаэлиты. Идеи Рёскина нашли свое понимание у группы «Братство прерафаэлитов» (1848—1853), в которую входили поэт и живописец Д. Г. Россети, художники У. Х. Хант, Дж. Э. Миллес, а также некоторые искусствоведы, скульпторы, поэты. Их объединяло романтическое неприятие бескрылого академизма, задававшего тон в английской живописи, равно как и самодовольно-мещанского искусства. Эстетическим ориентиром прерафаэлитов были художники Проторенессанса и Раннего Возрождения, предшественники Рафаэля (прерафаэлиты) — Джотто, Боттичелли и др., чей религиозный дух, наивное возвеличивание красоты виделись им противовесом помпезности Высокого Ренессанса, далекой от истинной духовности. Литературными кумирами прерафаэлитов были Данте, Шекспир, а также такие романтики, как Блейк, Шелли и Китс — эти поборники одухотворенной красоты.

Лидером прерафаэлитов стал **Данте Габриэль Россетти** (Dante Gabriel Rossetti, 1828—1882), сын итальянского революционера, бежавшего от преследования в Англию, где сделался профессором итальянского языка в Королевском колледже. Сын, наследовавший от отца бунтарский темперамент, жаждал ниспровергнуть общепринятые каноны.

Д. Г. Россетти был личностью, склонной к романтическим порывам. Когда умерла его страстно любимая красавица-жена, он просил положить в ее гроб свои поэтические сочинения. Позднее под давлением друзей поэта могила была вскрыта, а сохранившиеся

стихи напечатаны. Видимо, вдохновленный гениальным Данте, обесмертившим Беатриче, он написал книгу стихотворений «Небесная подруга», в которой изобразил жену, вознесшуюся на небеса и тоскующую там о своем супруге.

В стихах Россетти (сборник сонетов «Дом жизни», 1870) причудливо совместились мистицизм и порыв к чувственным радостям (за что он подвергся нападкам ханжеской критики). Особенности стилистики — музыкальность и пристрастие к романтической цветистости. Вот начало его стихотворения «Престол любви»:

Есть много родственных богинь, равно прекрасных, —
Немая истина, с испугом на устах;
Надежда, что с небес не сводит взоров ясных,
И слава, что с веков забвенья гонит прах
И взмахом крыл огонь под пеплом раздувает;
И юность, с золотом кудрей, с румянцем щек,
Чей нежный жар следы недавних ласк скрывает;
И жизнь, что рвет цветы, чтоб смерти сплесть венки.

(Пер. Н. Минского)

Эстетизм. Прерафаэлиты — предшественники эстетизма¹, сформировавшегося в 1880—1890-х годах. На земле «туманного Альбиона» эстетизм проявился наиболее отчетливо, выдвинув такую международно-значимую фигуру, как Оскар Уайльд.

Теоретик эстетизма — **Уолтер Пейтер** (Walter Pater, 1839—1894), выпускник Оксфордского университета, где впоследствии читал лекции. Среди его увлеченных слушателей был будущий автор «Портрета Дориана Грея». Пейтер был учеником Джона Рёскина, но в ряде существенных моментов расходился со своим наставником. Эстетическая программа Пейтера была ориентирована не на средневековое искусство, а на культуру Возрождения. Если Рёскин считал, что искусство выполняет социальную функцию, утверждая «общественные и политические добродетели», то Пейтер, напротив, исходил из того, что искусству следует избегать морально-нравственных оценок, ибо красота — субъективна, а задача художника — в самовыражении, в передаче ощущений, глубоко личных, индивидуальных. Пейтер изложил свою эстетику и этику в книге «Очерки по истории Ренессанса» (1873). По его мнению, художником движут страсти. Так, он видел в «Джоконде» Леонардо да Винчи синтез эмоций: «животности» Греции, «сладоэрастия» Рима, «мистицизма» Средневековья и «греховности» Борджиа.

Задача эстетической критики, по Пейтеру, — «распознать, проанализировать и освободить от случайных придатков то свойство, благодаря которому картина, ландшафт, благородная личность в жизни или в книге производит это особое впечатление

¹ Об эстетизме см.: Введение, с. 12.

красоты или удовольствия, а также узнать, где источник этого впечатления и при каких условиях оно переживается».

Пейтер-философ разделял идеи неокатолицизма и неоплатонизма. Он был вдохновителем декадентских журналов «Желтая книга» и «Савой». Идеи Пейтера были восприняты поэтами-символистами Артуром Саймонсом и Эрнестом Доусоном, а также и художником Обри Бердслеем. Пейтер-критик был близок Генри Джеймсу (см. главу XVII), к этому времени переселившемуся в Англию, а также ирландскому поэту и драматургу Уильяму Батлеру Йетсу (1865—1939), будущему Нобелевскому лауреату. Символисты включались в движение эстетизма, но в Англии их роль не была такой яркой, как во Франции. После смерти Пейтера ведущая роль теоретика и практика эстетизма перешла к Оскару Уайльду.

Эстетизм формировался в условиях полемики с натурализмом, который, с одной стороны, ориентировался на демократические идеи, а с другой — реализовал некоторые крайние положения эстетики Золя. Натурализм в Англии, вобравший в себя идеи социального дарвинизма Г. Спенсера, не был так влиятелен, как во Франции. Наиболее отчетливо натурализм был представлен в творчестве Джорджа Гиссинга (1857—1903), в романах которого («Деклассированные», 1884; «Демос. Повесть об английском социализме», 1886; «Преисподняя», 1889; и др.) предметом изображения была беспросветная жизнь, полуголодное существование, деградация общества Лондона. Это вызвало неудовольствие как официальной «викторианской» критики, так и поборников эстетизма, упрекавших натуралистов в «апологии» грязи, пренебрежении к красоте. (Нечто подобное происходило в литературе США, где адепты «традиции благопристойности» предъявляли аналогичные обвинения натуралистически ориентированным писателям С. Крейну, Х. Гарленду, Ф. Норрису.)

Поэзия: А. Теннисон, Р. Браунинг, А. Суинберн

В отличие от эпохи романтизма, когда английская поэзия переживала исключительный расцвет, ее достижения на рубеже веков не столь впечатляющи. И тем не менее поэты этой эпохи — оригинальны и значительны. Официально признанным поэтом викторианской Англии считается **Альфред Теннисон** (1809—1892). Плодовитый художник, работавший в разных жанрах, он, в отличие от романтиков-бунтарей Байрона и Шелли, тяготел к лирической медитации, спокойной созерцательности, традиционной религиозности. Теннисона прославил пейзажная лирика и стихотворный цикл «Королевские идиллии» (1859). Это искусно стилизованные средневековые предания о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. В идеализированных персонажах «Королевских

идиллий» Теннисон ищет этические идеалы, которые были утрачены его современниками.

Значительным поэтом «викторианской» эпохи был **Роберт Браунинг** (1812—1889). Влюбленный в античность, он большую часть своей жизни провел в Италии. В отличие от Теннисона, тяготевшего к гармонии и умиротворенности, Браунинг воспевал сильные характеры, писал об острых душевных коллизиях и страстях. Его герои, как правило, незаурядные творческие личности, философы, писатели, художники, ученые. Стихией Браунинга был жанр «драматического монолога», который строился как лирическое излияние, исповедь, обнажающая внутренний мир индивида (циклы «Драматическая лирика», 1842; «Драматические поэмы», 1845; «Мужчины и женщины», 1855; и др.). Браунинг сочетал в себе поэта-лирика, гуманитария-эрудита и тонкого психолога. Его произведения нарочито усложнены и нередко требуют специального комментария.

Близок к эстетике прерафаэлитов был **Аджернон Чарлз Суинберн** (1837—1909), в произведениях которого звучали страстность и чувственность как вызов пуританской благонамеренности «викторианцев» («Стихи и баллады», 1866, 1878, 1889). Отзываясь на модные веяния конца века, настроения декаданса, Суинберн отдал дань культуре наслаждений и эротике. Перу Суинберна принадлежат и образцы политической лирики, в частности исполненная сочувствия к освободительной борьбе итальянского народа «Песнь об Италии» (1867). Как радикал Суинберн выступал против феодально-монархического угнетения людей, в том числе и против «русской тирании» («Белый рыцарь», «Россия»). Однако в ряде стихов он солидаризировался с официальной точкой зрения, слагал гимны королеве Виктории. Суинберн пользовался признанием у современников, воспринимавших его как художника, открывшего новые проблемы и создавшего собственную статистику.

Представляя поэтическую панораму рубежа веков, нельзя забывать и о других художниках, которые, работая в разных жанрах, отдали дань стихам, — это Т. Гарди и У. Моррис, Р. Л. Стивенсон, О. Уайльд и Р. Киплинг.

Литература социалистической ориентации: У. Моррис, Э. Л. Войнич

Во второй половине XIX в. в Англии становятся популярными разного рода реформистские и социалистические идеи. Они отразились в творчестве Б. Шоу, Г. Уэллса, но особенно решительно — у У. Морриса.

Уильям Моррис (William Morris, 1834—1896) — поэт, романист, публицист. Выходец из состоятельной семьи, в бытность студентом Оксфорда он сделался последователем Д. Рёскина и

праерафаэлитов. Ему импонировал тезис о целесообразности возрождения средневекового искусства, а также ремесла как особой формы свободного труда, носящего творческий характер. Одаренный художник-декоратор, Моррис основывает фирму, где производили мебель, драпировки, витражи, украшенные росписью, резьбой, которые выполнялись с ориентацией на средневековые формы искусства.

Моррис начал с близких неоромантизму поэм («Жизнь и смерть Ясона», 1867; «Земной рай», 1868—1870; «Сигурд Волсунг и падение дома нибелунгов», 1876; и др.), представляющих стилизации из античной и средневековой, в частности скандинавской, мифологии. Неприятие мещанско-буржуазной бездуховности, прекраснодушная мечта об обществе гармонии, свободы и красоты, о некоем «земном рае» стимулирует его обращение к социалистическим идеям в их утопическом варианте.

С начала 1880-х годов У. Моррис — участник рабочего движения. Он вступает в Социал-демократическую федерацию, становится во главе социалистической газеты «Коммонуил» («Общее дело»), знакомится с Энгельсом, пишет стихи пропагандистского характера, как, например, «Марш рабочих». Свои социалистические убеждения Моррис выводил в утопических сочинениях.

В повести «Сон про Джона Болла» (1888), близкой по форме к «видению», действие охватывает всего один день. Рассказчик, человек, приверженный идеям социализма, во сне переносится в 1381 год, в графство Кент, где вспыхнуло крестьянское восстание под предводительством Уота Тайлера. Герой повести ведет беседы со священником Джоном Боллом, рисуя ему исторический путь человечества. Он убеждает Болла: несмотря на отдельные неудачи восстаний, люди труда возобладают над эксплуататорами.

К классическим образцам утопии принадлежит роман У. Морриса «Вести ниоткуда» (1891) — это своеобразная литературная полемика с романом Э. Беллами «Взгляд в прошлое» (1888)¹. Моррис вновь обращается к форме видения, но на этот раз герой во сне переносится не в прошлое, а в будущее. Романист показывает Англию, в которой в результате всеобщей забастовки восторжествовал социализм (американец Э. Беллами писал о достижении социальной справедливости ненасильственным, мирным путем). Как это свойственно утопиям, образ будущего рисуется публицистическими приемами и откровенно наивен. Люди веселы и счастливы, восторжествовало всеобщее равенство, отсутствует собственность.

Враждебно относящийся к индустриальному производству, Моррис изображает идеальное общество, в котором возродились ремесла, ибо только ручной труд приносит человеку творческую радость. Это основа его эстетических воззрений. По Моррису, «про-

¹ Подробнее о нем см. в разделе «Соединенные Штаты Америки», с. 385.

мышленное рабство» ведет к «упадку искусства». Цель же искусства — «увеличивать счастье людей, наполняя их досуг красотой и интересом к жизни, утверждая в них надежду и вызывая физическое наслаждение от самого труда». Несмотря на «ангажированность», идеологическую «заданность», творчество Морриса ценно и интересно в художественном плане.

Интересной фигурой была **Этель Лилиан Войнич** (Ethel Lilian Voynich, 1864—1960), романист и переводчик с русского языка. Дочь известного математика Джорджа Буля, она училась в Берлинской консерватории, увлекалась славянской филологией. Войнич сблизилась с русскими революционерами-народовольцами, в 1887—1889 гг. жила в России. Среди ее знакомых были Г. Плеханов, П. Кропоткин, В. Засулич. Писательница вышла замуж за польского революционера, который бежал в Европу из сибирской ссылки. До 1920 г. жила в Англии, после чего переселилась в Америку. Ее знаменитый роман «Овод» (1895) имел огромный успех, в том числе и у русских читателей. В центре — обрисованный романтическими красками образ Артура Бартонна, который пройдет через многие иллюзии и разочарования, вырастает в героическую фигуру революционера, отдающего жизнь в борьбе за свободу Италии (действие происходит в 1830—1840-х годах). Войнич стремится доказать несостоятельность идеи всепрощения и милосердия рядом со смелыми и беспощадными революционными идеями.

Последующие романы Войнич («Джек Реймонд», 1901; «Оливия Лэтам», 1904; «Прерванная дружба», 1910; и др.) развивают революционную проблематику, но уступают в значимости ее литературному первенцу.

Жизненный путь Войнич продолжался 96 лет. В последние годы она ничего не писала, пребывала в забвении, многие считали, что ее уже давно нет в живых. В конце 1950-х годов ее обнаружила в Нью-Йорке советский критик и литературовед Е. Таратута, написавшая о Войнич несколько книг. Незадолго до смерти автор знаменитого «Овода» стала свидетельницей «второго рождения» своего романа. В СССР прошла волна переизданий книг Войнич, увидел свет трехтомник ее сочинений (1975).

Литература

Художественные тексты

- Гарди Т.* Избранные произведения : в 3 т. / Т. Гарди. — М., 1889.
Гарди Т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей / Т. Гарди. — Воронеж, 1993.
Мереди Дж. Испытания Ричарда Феверела / Дж. Мереди. — М., 1990.
Беннет А. Повесть о старых женщинах / А. Беннет. — М., 1989.
Батлер С. Путь всякой плоти / С. Батлер. — М., 1938.
Стивенсон Р. Л. Собрание сочинений : в 5 т. / Р. Л. Стивенсон. — М., 1981.
Конрад Дж. Повести и рассказы / Дж. Конрад. — Волгоград, 1985.

- Конрад Дж.* Сочинения : в 3 т. / Дж. Конрад. — М., 1996.
Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия / У. Моррис. — М., 1962.
Войнич Э. Л. Собрание сочинений : в 3 т. / Э. Л. Войнич. — М., 1975.
Войнич Э. Л. Овод / Э. Л. Войнич. — М., 1994.
 Английская поэзия в русских переводах / послесл. М. П. Алексеева. — М., 1981.
 Писатели Англии о литературе / сост. К. Н. Атарова. — М., 1981.

Критика. Учебные пособия

- Аникин Г. В.* История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. — М., 1998.
Аникин Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века / Г. В. Аникин. — М., 1986.
Дьяконова Н. Я. Стивенсон и английская литература XIX века / Н. Я. Дьяконова. — Л., 1984.
Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века / В. В. Ивашева. — М., 1984.
 История английской литературы : в 3 т. — М.; Л., 1943—1958. — Т. 3. — М., 1998.
Мортон А. Л. Английская утопия / А. Л. Мортон. — М., 1956.
Мозм У. С. Подводя итоги / У. С. Мозм ; вступ. ст. Г. Э. Ионкис. — М., 1991.
Олдингтон Р. Стивенсон : Портрет бунтаря / Р. Олдингтон. — М., 1985.
Таратуа Е. А. Войнич. Судьба писателя и судьба книги / Е. А. Таратуа. — М., 1864.
Таратуа Е. А. По следам «Овода» / Е. А. Таратуа. — М., 1972.
Урнов Д. М. Джозеф Конрад / Д. М. Урнов. — М., 1977.
Урнов М. В. На рубеже веков : Очерки английской литературы / М. В. Урнов. — М., 1970.
Урнов М. В. Томас Гарди : Очерк творчества / М. В. Урнов. — М., 1969.

Глава XIII. ОСКАР УАЙЛЬД: В ПОИСКАХ КРАСОТЫ

«Принц эстетов»: портрет Оскара Уайльда. — Многожанровое наследие: теоретик искусства, поэт, сказочник. — Преступление Дориана Грея: притча о художнике и об искусстве. — Драматургия: «Идеальный муж». — Пять последних лет: «новый Уайльд»

Эстетика выше этики. Она принадлежит сфере более высокой духовности. Научиться видеть красоту вещей — это предел того, что мы способны достичь.

О. Уайльд

Есть художники слова, личность которых вызывает едва ли не больший интерес, чем их творчество. Таков Оскар Уайльд. За ним вьется шлейф скандалов: эстет, парадоксалист, салонный лев,

человек аморальный, попавший в тюрьму. Слухи и сплетни заслоняют главное в Уайльде — ослепительный талант художника, огромное мастерство, оригинальность, беззаветное служение Красоте в искусстве и в жизни. Красоте, которая способна противостоять пошлости, ханжеству и тупости тех, кто может простить человеку все, кроме таланта.

Поэт, эссеист, прозаик, комедиограф, он был одним из самых блестящих писателей Англии на исходе XIX столетия.

«Принц эстетов»: портрет Оскара Уайльда

От Дублина до Оксфорда. Если в природной одаренности человека играет значимую роль генетика, то Оскар Уайльд (Oskar Wilde, 1854 — 1900), родившийся в 1854 г. в Дублине (на два года раньше Бернарда Шоу), не был обижен судьбой. Его родители были людьми незаурядными, а семья — известной в Ирландии. Отец О. Уайльда, сэр Уильям Уайльд, был врачом-офтальмологом. В Англии его назначили придворным лекарем, а впоследствии сделали лордом. В Стокгольме шведский король вручил ему орден Полярной Звезды. Уильям Уайльд был автором десятка книг по медицине, истории и географии. Среди его разнообразных интересов было также увлечение ирландским фольклором.

Мать Уайльда играла роль великосветской дамы. Она была художественно одаренной (сочиняла стихи), хотя и весьма экзальтированной женщиной. За ней закрепилось прозвище «мадам Рекамье» — так звали подругу мадам де Сталь и Шатобриана, хозяйку литературно-политического салона в Париже эпохи Реставрации. В Ирландии леди Уайльд также называли Сперанца, т. е. надежда. Она читала на многих языках, была сведуща в политике, принимала участие в движении «Молодая Ирландия», которое ратовало за возрождение национальной культуры и независимость страны. К проказам любвеобильного мужа она относилась с удивительным равнодушием.

Юность Оскара Уайльда прошла в атмосфере рафинированности и нарочитой театральности тех великосветских приемов, которыми славилась его мать.

К. Чуковский, один из первых русских критиков, писавших об Уайльде, нашел ключ к пониманию его личности: «В этом неискреннем воздухе, среди фальшивых улыбок, супружеских измен, преувеличенных жестов, театральных поз и напыщенных слов растет пухлый, избалованный мальчик... Он с явным пренебрежением глядит из окна, как другие дети играют в футбол. Он такой высокомерный и степенный. Ему двенадцать лет, но по



Оскар Уайльд

воскресеньям он уже носит высокий цилиндр на своих девических кудрях, и школьные товарищи, конечно, ненавидят этого чинного франта».

Уайльд с юных лет выказал феноменальную одаренность, серьезный взгляд на мир в соединении с пристрастием к внешнему лоску, игрой в денди. Он учился в Дублинском университете, в Тринити колледж (1871—1874), где проявил способности к древним языкам и увлекался культурным наследием Эллады (что объясняет существенные особенности его эстетики). Затем он продолжил образование в Англии, в Оксфордском университете (1874—1877). Учился Уайльд блестяще, преуспевал во всех гуманитарных предметах, проявлял тонкий художественный вкус.

Уайльд и эстетизм. Два человека оказали на него в эти годы сильнейшее влияние. Знаменитый философ и критик Джон Рёскин (1819—1900) — неутомимый пропагандист античной культуры и искусства итальянского Ренессанса. Рёскин всегда ставил идею произведения выше самой искусной стилевой отделки. Другой кумир Уайльда — Уолтер Пейтер (1839—1894) — видный художественный критик, один из предшественников декаданса. Пейтер настаивал на том, что совершенная форма выше заключенных в ней эстетических идей, а потому задача художника — не просвещать, а доставлять чувственное наслаждение. Пейтер был сторонником эстетизма. В своих трудах, посвященных Ренессансу, он сформулировал основополагающие принципы эстетизма: «жажда красоты», «любовь к искусству ради искусства», субъективизм. «Вульгарности» окружающей жизни, пошлости и бездуховности мещанского существования он противопоставлял, с одной стороны, совершенную Красоту высокого подлинного искусства, с другой — независимый стиль поведения.

В 1875 г. Уайльд во время каникул совершил поездку в Италию, а в 1877-м, через год после кончины отца, — в Грецию. Эти поездки способствовали углублению его искусствоведческих интересов. К этому времени относится начало его увлечения театром: Уайльд вхож в артистический мир, он знакомится с блестящими актрисами и посвящает им свои сонеты. Откровением для молодого эстета стала экстравагантная французская актриса, гастролировавшая в Лондоне, — Сара Бернар, которую называли «принцессой декаданса». Благодаря знакомству с художником Джеймсом Уистлером, Уайльд перебрался в столицу Англии, где оказался в обществе Д. Г. Россетти и прерафаэлитов. Уистлер был оригинальным живописцем и обладал острым и язвительным умом, что импонировало молодому писателю. Уайльд к тому времени уже стал заметной фигурой в среде светской богемы и получил прозвище «принц эстетов». Уайльд всегда стремился к тому, чтобы на него обращали внимание. Обычно он носил светлые короткие штаны, черное пальто, застегнутое только на последнюю пугови-

цу, из-под которого выглядывал пестрый сюртук и белый шелковый галстук, заколотый вместо булавки камеей из аметистов.

Светские успехи, однако, не отвлекали его от серьезных литературных занятий. Уайльд писал в самых разных жанрах, но на первом месте тогда была поэзия. Уайльд блестяще завершил обучение в Оксфорде, а в 1878 г. за поэму «Равенна», родившуюся на основе итальянских впечатлений, он был удостоен премии Ньюдигейта, которую вручали самым выдающимся выпускникам этого университета. Спустя год начинается профессиональная литературная карьера Уайльда и гонорары становятся главным источником его существования. В 1881 г. выходит его сборник «Стихотворения», а в 1882 г. Уайльд совершает почти годичное турне по США, во время которого читает лекции, разъясняет сущность движения.

Многожанровое наследие: теоретик искусства, поэт, сказочник

Уайльд обладал универсальным художественным талантом. В каком бы жанре он ни испытывал силы: в искусствоведческих трактатах, стихах, литературной сказке, — он неизменно демонстрировал яркий, оригинальный стиль, неординарность мысли.

Теоретик искусства. В лекциях, прочитанных в Америке, а также в серии трактатов («Кисть, перо и отравы», 1889; «Истина масок», 1889; «Упадок лжи», 1889; «Критик как художник», 1980; и др.), объединенных в книге «Замыслы» (1891), Уайльд изложил основы своей теории искусства. В этих работах писатель углублял и популяризировал общие теоретические позиции сторонников эстетизма.

Центральным в эстетике и литературной практике Уайльда было понятие красоты. Культ красоты стал для него не только эстетическим, но и жизненным принципом, отвечавшим его глубинным, личным пристрастиям и убеждениям. Не только в искусстве, но и в быту он не терпел все грубое, вульгарное, некрасивое, приземленное. Отсюда его негативное отношение к натурализму, отождествляемому им с «грязью» жизни, а также настороженность к реализму, как синониму «низкой» правды. Уайльд стремился показать, что искусство выше жизни, что оно независимо от жизни и его цель — уход от жизни в мир прекрасных иллюзий.

Знаменитое эссе Уайльда «Упадок лжи» — квинтэссенция его эстетических воззрений. Эссе построено в форме диалога, приема, восходящего к античности, к Платону и Лукиану. Два дискутирующих лица, Сайрил и Вивиэнс, приходят к следующим умозаключениям. Во-первых, искусство — самоценно, оно не выражает ничего, кроме самого себя, развивается по своим независимым внутренним законам. Во-вторых, поскольку искусство выше

жизни, его «упадок» связан с попытками подражания природе, реальности. Между тем сила искусства — в фантазии, в воображении. В-третьих, не искусство подражает жизни, а жизнь должна подражать искусству. Наконец, «ложь, умение рассказывать необычайно прекрасные истории и составляет подлинную цель искусства».

Подобные положения развиваются и в других теоретических работах Уайльда. Искусству не пристало заключать в себе какое-либо нравственное, дидактическое начало. Критик же призван исходить из своего субъективного видения явлений искусства, не поддающегося точной оценке, поскольку не существует универсальной правды: «Критика — это хроника жизни собственной души». Критик — это своего рода двойник художника. Рассуждая о театре, Уайльд пишет, что не только на сцене, но и на бытовом уровне мы в конце концов пребываем в мире масок.

По словам одного из первых русских интерпретаторов творчества Уайльда, критика А. Вольтского, писатель отрицал «внешнюю действительность как силу мертвую, пассивную», как «грубо-догматический реализм». Он противопоставлял действительности силу вымысла, силу фантазии, называя ее (с присущей ему тягой к эксцентризму) ложью.

Поэт. Дебютом Уайльда-поэта стал сборник «Стихотворения», вышедший в 1882 г. Это лаконичные стихи, словно отлитые в чеканные формы; в них отразились впечатления и настроения поэта, вызванные пребыванием в Греции и Италии. Здесь чувствуется влияние и античных лириков, и «парнасцев».

Сонет «Увы» («Hellas!») — своеобразный эпитаф, намечающий проблематику сборника:

Отдаться всем страстям, пускай душой —
Тупой струной — любой играет ветер, —
Так вот за что я отдал все на свете:
И трезвый ум, и волю, и покой!

(Пер. К. Атаровой)

Сонет — едва ли не национальный жанр английской поэзии (Ф. Сидни, У. Шекспир, Д. Мильтон, У. Вордсворт и др.). Уайльд воспевает в сонетах красоты южной природы, памятники архитектуры, отдает дань любимым поэтам, среди которых Феокрит, Данте, Мильтон, Шелли и конечно же Китс, этот образец «чистого» художника. Но не только эстетизированный мир, пропитанный образцами искусства, картинами роскошной природы, предстает в стихах Уайльда. Он не остается глухим и к политическим событиям («Сонет о резне, учиненной над христианами в Болгарии»).

Не чужда Уайльду и крупная форма. Им написаны большое стихотворение «Равенна», поэма «Сфинкс», а также «Баллада Ре-

дингской тюрьмы» (1898), которая была создана в заключении (о ней речь пойдет позже) и стала финальным аккордом его писательского пути.

Сказочник. Литература Великобритании имеет богатую традицию сказки. Сказочные мотивы придают особую поэтичность творчеству таких корифеев, как Шекспир, Диккенс, Киплинг. Жанр сказки оказался наиболее органичным для Уайльда, позволил ему писать о жизненных проблемах, не опускаясь на почву бытовой, натуралистической достоверности, столь чуждой ему. Его сказкам присущи лиризм и мистическая установка. Они лаконичны, изящны, часто сентиментально-трогательны, близки к притчам. Уайльд характеризовал свои сказки как «попытку изображения современной действительности в формах, далеких от реального» и адресовал их тем читателям, «которые не растеряли способности радоваться и удивляться». И хотя в своих эстетических работах Уайльд декларировал независимость искусства от этических ценностей, в его сказках отчетливо выражено гуманистическое начало.

Счастливый Принц, герой одноименной сказки, живший во дворце Беззаботности, до самой смерти пребывал в счастливом неведении относительно человеческих бед и горестей. Превращенный после смерти в золотую статую, инкрустированную драгоценными камнями, он впервые увидел, как много вокруг несчастных и бедных, и проникся к ним состраданием. Принц отдает свои кусочки золота, сапфиры и бриллианты Ласточке, чтобы та относил их нуждающимся. Проходит время, Ласточка умирает, а от статуи остается только уродливый остов, выброшенный как «неэстетическое» изделие на свалку.

Один из персонажей сказки, профессор Эстетики, предлагает свое прагматическое объяснение этой истории: если статуя утратила внешнюю красоту, значит, она лишена какой-либо пользы. Уайльд отклоняет этот тезис: красота не в позолоте и драгоценностях, а в добром, великодушном сердце Принца.

Трогательна сказка «Соловей и роза», представляющая собой аллегория творчества.

Соловей пожертвовал своей жизнью, чтобы добыть красную розу Студенту, мечтающему о возлюбленной. Но жертва оказалась напрасной: чудесный цветок погиб под колесами телеги. Для той, кого любил Студент, цветок, этот поэтический символ любви, не столь желаем, как дорогие украшения, подаренные ей более удачливым поклонником — племянником камергера. Сказка заканчивается ироническим выводом о непрактичности Любви и пользе Логике и Философии.

В сказках Уайльда отразились наблюдения общественных нравов. Писатель показывает корыстолюбие и алчность, скрываемые под маской дружелюбия («Преданный друг»), пустоту и чванство кичливой аристократии («Замечательная ракета», «День рождения инфанты»), неразумную организацию общества, в котором

одни паразитируют и благоденствуют, а другие их обслуживают («Молодой король»).

В сказках Уайльд продемонстрировал и силу своей художественной фантазии, и искусство стилизации.

Оригинальны и рассказы О. Уайльда. Среди его хрестоматийных образцов — «Кентервильское привидение» (1887) и «Преступление лорда Артура Сэвила» (1891).

Преступление Дориана Грея: притча о художнике и об искусстве

«Портрет Дориана Грея» (1891) — единственный роман Оскара Уайльда, самое знаменитое его произведение.

Стимулом к написанию романа послужил следующий эпизод. Однажды в студии своего приятеля живописца Бэзила Уорда (в романе Бэзил Холлуорд) писатель увидел натурщика — молодого русоволосого человека пленительной внешности. Уайльд с грустью заметил, что подобное телесное совершенство будет побеждено временем, страстью. На это художник ответил, что готов снова и снова воспроизводить этот портрет, отмечая на нем черты неумолимого влияния времени, ради того, чтобы оригинал сохранял первозданное обаяние.

Роман писался легко и быстро, на одном дыхании; в нем претворились идеи прежних произведений писателя — сказок, новелл, эссе. Словно предваряя возможную дискуссию о романе, Уайльд в предисловии писал: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги, хорошо написанные и написанные плохо».

Жанровое своеобразие романа. В романе отчетливо выражена философская направленность. Уайльд по-своему развивает ту литературную традицию, ту тему поисков вечной молодости, которая отражена в сюжете «Фауста» Гёте, «Шагреновой кожи» Бальзака, «Мельмонта Скитальца» Метьюрина. Есть в романе и мотив двойничества, широко представленный у Гофмана, Достоевского (писатель им восхищался) и современника Уайльда Р.Л. Стивенсона, автора романа «Необычайная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886).

Роман невелик по объему, поэтому иногда его считают повестью. Безусловно, «Портрет Дориана Грея» — роман нестандартный в жанровом отношении. Иногда его называют «драмой в прозе», романом-аллегорией, романом-параболой, философской притчей. Очевидно одно: это роман с «двойным дном». И каковы бы ни были его литературные истоки, произведение это совершенно самобытное. Три главных действующих лица — четко очерченные индивидуальности, находящиеся в непростых взаимоотношениях. Каждый из них — носитель определенной жизненной

философии. Сюжет, внешне простой, насыщен тонкими психологическими нюансами и символическими деталями.

Сюжетные коллизии. В студии талантливого художника Бэзила Холлуорда происходит встреча его приятеля, светского льва и аристократа лорда Генри Уоттона, и 20-летнего пианиста Дориана Грея, чей портрет пишет художник. Красота Дориана восхищает и Бэзила, и лорда Генри. Разговор с лордом Генри заставляет Дориана Грея задуматься о быстротечности красоты, и, глядя на свой портрет, герой восклицает: «Если бы портрет, менялся, а я мог всегда оставаться таким, как сейчас!» Это пожелание оказывается роковым. Такова завязка романа.

Лорд Генри, плененный Дорианом Греем, выводит его в свет. Герой ведет праздную жизнь, полную светских удовольствий. Проходит время, но Дориан ничуть не меняется внешне, лишь портрет таинственным образом отражает следы его порочной жизни.

Дориан влюбляется в очаровательную актрису Сибилу Вейн, которая также увлекается им, считая его Прекрасным Принцем. Мечтая о реальной любви, она начинает видеть фальшь придуманных чувств, которые ей нужно изображать на сцене. Сибилла играет слабо и проваливает роль, после чего герой отворачивается от нее, считая ее неудачу губительной для своей любви. Ведь герой полагает, что искусство и жизнь неразделимы. Жестоко отвергнутая Дорианом, Сибилла накладывает на себя руки. Матрос Джеймс Вейн пытается отомстить за смерть сестры, но безуспешно.

Лорд Генри «уберегает» Дориана от угрызений совести, предлагая герою книгу Гюисманса «Наоборот»¹ о человеке, решившем испытать самые изощренные наслаждения. Дориан начинает «все сильнее влюбляться в свою красоту и с большим наслаждением наблюдать разложение своей души». Он коллекционирует драгоценности, антиквариат, носит модную одежду, увлекается наркотиками, коротает время в сомнительных притонах, предается гедоническим соблазнам, развращает молодые умы. Тщетно пытается художник Холлуорд образумить Дориана. В заброшенном углу хранится когда-то написанный им портрет Дориана Грея; в то время как герой сохраняет свою красоту, на холсте отражаются пугающие следы его недостойной жизни. Видя это, Дориан в припадке ярости убивает Холлуорда и с помощью химика Кэмпбелла скрывает следы преступления, растворяя труп в кислоте. Еще не раз судьба спасет Дориана от возмездия. Но герой опустошен и одинок. Как недремлющая совесть, как неотвратимый укор перед ним его лицо, нарисованное живописцем: «С портрета смотрела его душа и призывала его к ответу». Дориан решает уничтожить портрет как нежелательного свидетеля его преступлений. Ночью он бросается на полотно с ножом и начинает его кромсать.

Финал романа — сцена, открывшаяся перед слугами Дориана: «Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в груди лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинис-

¹ О Гюисмансе см. с. 27, 28.

тое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках слуги узнали, кто это».

Философский смысл романа. Портрет — символ искусства, символ его неподвластности времени, превосходства над жизнью, в которой все преходяще. Мысль о том, что жизнь может быть губительна для искусства, иллюстрирует судьба Сибилы Вэйн. Она прекрасно играла, творила на сцене, пока ею не овладела любовь к Дориану. Реальные чувства оказались сильнее образов, созданных искусством, и затмили их.

Бэзил Холлуорд поклоняется красоте, но он бессилен уберечь Дориана от пагубного влияния лорда Генри. Парадоксальные суждения этого эпикурейца и эстета сверкают на страницах романа. Вот некоторые из них: «В наш век только бесполезные вещи необходимы человеку»; «Только два сорта людей по-настоящему интересны — те, кто знает о жизни все, и те, кто ничего о ней не знает»; «Женщины — прекрасные актрисы, но у них нет никакого артистического пути»; «Стать зрителем собственной жизни — это значит уберечь себя от земных страданий». Дориан понимает сущность лорда Уоттона, он признает, что тот «слишком большой умник, чтобы его можно было полюбить». Он так отзывается о его образе жизни: «Гарри днем занят тем, что говорит невозможные вещи, но вечером творит невероятные вещи». Но Дориан не в силах вырваться из-под влияния лорда Уоттона, потому что тот остроумно оправдывает любые пороки, любое зло. Цепь трагических событий в романе можно считать реализацией аморальной философии лорда Генри.

Эстетическая позиция Уайльда выражена в характеристиках его героев. Красноречив такой штрих, характеризующий лорда Уоттона: узнав о самоубийстве Сибилы, он восклицает: «Как бы я плакал, если бы прочел о ее смерти в каком-нибудь романе», — подчеркивая своими словами идею превосходства искусства над жизнью. Уайльд не одобряет аморальности лорда Генри и Дориана Грея, он сочувствует Сибиле, ее погубленным чувствам.

Роман в критике. Выход «Портрета Дориана Грея» стал событием не только литературным, но и общественным. Появилось более двухсот печатных откликов на роман (в основном негативных); публиковались письма возмущенных читателей. Объектом осуждения стали «неоднозначные чувства, которые объединяют героев». Не был обойден вниманием и автор, которому приписывались пороки его персонажей, ибо под влиянием французских декадентов он не уберется от «зловонных паров морального и духовного разложения». Все это считалось более чем предосудительным в викторианской Англии.

Уайльд, как завсегда светских салонов, был личностью хорошо известной, а его ум и талант вызывали у многих зависть и недоброжелательство. Конечно, в романе просматриваются авто-

биографические моменты, но прямое отождествление позиции писателя с позицией его героев является спорным моментом. Уайльд пришлось отвечать критикам, разъясняя замысел своего романа: «“Дориан Грей” — это история со своей моралью, а она такая: всякое излишество, равно как и всякое самоограничение, приводит к наказанию. Художник Бэзил Холлуорд, чрезмерно, как и все его собраты, влюбленный в физическую красоту, погибает от руки того, в чью душу он самолично вдохнул чудовищное и абсурдное тщеславие. Дориан Грей, посвятивший всю жизнь удовольствиям и удовлетворению собственных страстей, пытается убить свою душу и одновременно убивает самого себя. Лорд Генри Уоттон хочет остаться в жизни лишь наблюдателем. Однако он осознает, что те, кто отказывается от боя, чаще страдают серьезнее тех, кто в нем участвует». Глубинная мысль романа: красота не может быть вне морали. Красота сопряжена с Правдой.

В романе «Портрет Дориана Грея», а также в некоторых сказках и новеллах Уайльда проявляется особая манера писателя в изображении мира изящества и красоты, где сверкают украшения, драгоценные камни, мелькают роскошные костюмы и платья, ведутся изощренные беседы по всем правилам светского этикета. Как заметили критики, его произведения представляют большую ценность для ювелиров и элитных портных.

Драматургия: «Идеальный муж»

Драматургия, которой Уайльд отдавал немало сил в последнее десятилетие своей жизни, — важная часть наследия писателя. Шесть его пьес образуют две жанровые группы: романтические драмы и комедии.

В романтических драмах сюжеты основаны на исторических материалах, а драматические коллизии носят трагический характер. В «Герцогине Падуанской» (1883) действие происходит в средневековой Италии. В ее сюжете переплетены любовь, месть, жажда власти. Сюжет «Саломеи» (1893) основан на новозаветном рассказе о смерти Иоанна Крестителя. Уайльд изложил свою версию этого эпизода.

Главная героиня пьесы, дочь Иродиады, иудейская принцесса Саломея, — олицетворение чувственности. Она охвачена страстью к Иоканану (древнееврейское имя Иоанна Крестителя), предшественнику и провозвестнику Христа, крестившему его в реке Иордан. Пророк-аскет посажен в яму, откуда посылает проклятия грешникам и тиранам. Принцесса влюблена в тело пророка. Саломея пробует к нему прикоснуться и поцеловать его уста, но встречает яростное сопротивление пророка, который называет ее «дочерью Содомы» и «сосудом греха». Иоканану ненавистно все плотское, чувственное. Тогда Саломея добивается своего достаточно изощренным образом. Отчим Саломеи, влюбленный в нее

тетрарх Иудеи Ирод, предлагает Саломею станцевать перед ним. Он согласен за это выполнить любое ее желание. И Саломея требует, чтобы ей на серебряном блюде принесли отрубленную голову Иоканаана, которую она поцелует в мертвые уста. В финале Саломея говорит: «Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста. На твоих губах был горький вкус. Они были соленые от крови!.. Но может быть, это вкус любви!..» Наблюдая эту сцену, Ирод в приступе ревности приказывает солдатам убить Саломею.

Пьеса была написана Уайльдом на французском языке. В ней очевидны декадентские мотивы: культ чувственной любви, смерти, страданий. Цензура в Англии запретила ее на основании средневекового закона, не разрешавшего театральные представления на библейскую тематику. В России первая постановка «Саломеи» была осуществлена в 1917 г. в Камерном театре А. Я. Таировым с Алисой Коонен в главной роли, что вызвало смятение у поборников традиционно-академического искусства.

Перу Уайльда принадлежат четыре комедии: «Веер леди Уиндермир» (1892), «Женщина, не стоящая внимания» (1893), «Как важно быть серьезным» (1895) и «Идеальный муж» (1895), — последняя пользуется особой популярностью. Все они входят в классический репертуар английских театров. Уайльд создал свои пьесы в то время, когда комедия, после Филдинга, Голдсмита и Шеридана, переживала кризис. Комедию нравов и сатирическую комедию вытеснили пошлые фарсы, легковесные, окрашенные юмором мелодрамы из светской жизни, обычно варьирующие тему любовного треугольника.

Падение и взлет Роберта Чилтерна. Драматические коллизии у Уайльда разворачиваются в знакомой ему светской среде, которая, по словам одного из его персонажей, «состоит из красивых идиотов и остроумных сумасбродов». Конфликты пьес зачастую обретают глубокий социальный смысл. Они вырастают из открытия весьма неблагоприятных тайн, обнажения истинного лица, так называемых порядочных людей. При этом Уайльд демонстрирует тонкий, пронизывающий психологизм при создании портретов своих персонажей и искусство живого, иронического, остроумного диалога.

Эти качества в полной мере присутствуют в его комедии «Идеальный муж». События в пьесе связаны с прошлым и настоящим главного героя, сэра Роберта Чилтерна, баронета, товарища министра иностранных дел, государственного мужа с безупречной репутацией. В авторском комментарии сказано, что сэр Роберт как «ярко выраженная индивидуальность» не внушает симпатии, но некоторые перед ним преклоняются. «Безукоризненные манеры», «страсти и разум, мысль и чувство живут в нем отдельно, запертое каждое в своей сфере насильственным приказанием воли».

Действие происходит в лондонском доме Чилтерна, где царит атмосфера респектабельности и аристократизма.

Во время великосветского приема завязывается конфликтная ситуация. Прибывшая из Вены авантюристка м-с Чивли делает Чилтерну весьма безапелляционное предложение. Известно, что Чилтерн намерен выступить против строительства Аргентинского канала, предприятия заведомо мошеннического. Но м-с Чивли настаивает на том, чтобы Чилтерн, влиятельный в политических кругах, этот план поддержал. Она уже скупила акции этого канала и собирается на этом разбогатеть. Когда Чилтерн отказывается от предложения м-с Чивли, та начинает его шантажировать. Выясняется, что 18 лет назад этот безупречный джентльмен совершил весьма неблагоприятный поступок. Будучи секретарем лорда Рэдли, не обладая никаким капиталом, кроме родового имени, он выдал государственную тайну биржевому спекулянту, барону Арнгейму. Скупив часть акций Суэцкого канала, Арнгейм нажил миллион, но и Чилтерн не был им забыт: он получил значительную сумму, которая стала основой его последующего преуспеяния. М-с Чивли грозит обнародовать компромат, если Чилтерн не поддержит ее аргентинскую аферу.

Перед Чилтерном нелегкая дилемма: либо стать участником мошеннического предприятия, сохранив при этом доброе имя и высокое положение в обществе, либо попасть в центр скандала, лишиться должности и уважения собственной жены, которая слепо верит в его добродетель и неподкупность. Однако леди Гертруде Чилтерн вскоре все становится известно. М-с Чивли открывает ей тайну ее мужа, и Гертруда настаивает на том, чтобы Роберт отказался от предложения авантюристки.

Спасение для супругов Чилтерн является в лице лорда Горинга, старого друга семьи, «самого праздного человека в Лондоне», закоренелого холостяка. Когда-то «деловая женщина» м-с Чивли была помолвлена с лордом Горингом; теперь она готова возобновить их отношения и «заплатить» за это отказом от претензий к Чилтерну. Превыше всего ценящий свободу, лорд Горинг отклоняет ее притязания. У м-с Чивли есть порок: еще из школы она была исключена за воровство. Теперь лорду Горингу удастся подловить м-с Чивли на ее давней «слабости», и под угрозой вызова полиции она вынуждена отдать лорду Горингу письмо, компрометирующее Чилтерна. Не удастся м-с Чивли и пошатнуть семейное счастье Чилтернов, использовав похищенное у лорда Горинга письмо Гертруды с просьбой о помощи. Чилтерн же, не зная об удаче лорда Горинга, все-таки произносит вдохновенную речь против аргентинского проекта, после чего получает предложение занять пост премьер-министра. Под давлением добродетельной супруги Чилтерн отказывается от поста, заявив, что его политическая карьера завершена. Пьеса заканчивается на светлой ноте: сестра Чилтерна Мейбл соглашается стать женой давно влюбленного в нее лорда Горинга; отец же Горинга, лорд Кавершем, предрекает Чилтерну блестящее будущее: «...Если Англия не пойдет когда-нибудь прахом и не попадет в руки радикалов, вы еще когда-нибудь будете премьером...» Что касается Гертруды с ее максималистскими требованиями, то ее Роберт, этот «идеальный муж», вызывает у нее не «жалость», а «любовь и только любовь».

В этой пьесе, имеющей богатую театральную историю (отметим блистательный спектакль во МХАТе), на зрителей обрушился каскад уайльдовских парадоксов, слетавших с уст лорда Горинга: «Я вовсе не романтик. Для этого я слишком молод. Предлагаю романтизм старшему поколению»; «Ничто так не старит, как счастье»; «Когда слушаешь, то можешь поддаться чужой аргументации, а человек, которого можно убедить, безрассуден»; «Любовь к себе — это начало длинного романа, продолжающегося всю жизнь» и т. д.

Пять последних лет: «новый Уайльд»

Культ наслаждений, который сопрягался у Уайльда с обоже- ствляемой им Красотой, стиль жизни, ставший вызовом ханжес- кой викторианской «благопристойности», — все это сыграло злую шутку с писателем. Судьба этого блистательно одаренного счаст- ливчика была безжалостно поломана в одночасье. Сам Уайльд позже говорил, что в его жизни было два судьбоносных события: Окс- ффорд, где он примкнул к эстетическому движению, и тюрьма. 1895 год оказался для него роковым. Он предстал перед судом по обвинению в аморальной связи с молодым лордом Альфредом Дугласом и был приговорен к двум годам исправительной тюрь- мы. Вчерашний эстет, денди, художник до мозга костей, человек тонкой душевной организации был одет в грубую арестантскую робу, обрит наголо и отправлен за решетку, где находился в чрез- вычайно тяжелых условиях.

Мельчайшие отклонения от регламента карались жестокими и унижительными наказаниями. Узников заставляли носить маски, чтобы они не могли узнавать друг друга в коридорах и на прогулке. К физическим страданиям, которые Уайльд стойко переносил, при- мешивались нравственные: он был опозорен. Семья — жена и двое сыновей — от него отвернулась. Завистники, которых у него было немало, могли теперь вдоволь над ним поглумиться. Позднее он утверждал, что толпа «все готова простить, кроме таланта». Эту двух- годичную пытку Уайльд описал в «Балладе Редингской тюрьмы»:

Там сумерки в любой душе
И в камере любой,
Там режут жезь и шьют мешки,
Свой ад неся с собой,
Там тишина порой страшней,
Чем барабанный бой.

(Пер. Н. Воронель)

«В огромной тюрьме, где я был заперт, — писал Уайльд, — я был обозначен лишь буквой и цифрой на двери тесной камеры в длиннейшей галерее, одним из тысячи мертвых номеров, как и одной из тысячи мертвых жизней».

Громкое имя несколько не облегчило положения писателя. Закон был безжалостен ко всем. Уайльд вышел из тюрьмы ровно через два года, в мае 1897 г., больным, разоренным человеком. Но тюрьма стала для него не только унижением, но и способствовала духовному росту. Испытав боль и приобшившись к мукам товарищей по несчастью, он стал воспринимать мир по-другому. «Там, где пребывает Страдание, — священная земля», — писал он. Это засвидетельствовано Уайльдом в двух его произведениях, созданных им в последние пять лет, — в трактате-исповеди «De Profundis», опубликованном посмертно (1905), и в поэме «Баллада Редингской тюрьмы» (1898).

«**De Profundis**». Название этого трактата, написанного в тюрьме в 1897 г., представляет строку 129-го псалма: «Из глубины воззвал к Тебе, Господи». Произведение было адресовано другу писателя лорду Альфреду Дугласу, историю взаимоотношений с которым автор рассказывает и анализирует.

Уайльд сурово осуждает себя за то, что позволил себе погрузиться в «праздность и чувственность», окружал себя «мелкими людишками», стал «растратчиком собственного гения», «потерял власть над самим собой». Писатель, когда-то проповедовавший вседозволенность, свободу от норм морали, познает самое главное — «глубокую и непосредственную связь подлинной жизни Христа с подлинной жизнью художника», ибо «место Христа среди поэтов». Но кроме покаяния и смирения есть в исповеди Уайльда и другая нота — слова о «лживых и несправедливых законах», жертвой которых он стал. Общество мстило ему за насмешки, которыми он осыпал его официальную мораль. Теперь для Уайльда очевидно, что в жизни есть «тени и сумрак», а страдания должны стать главной темой Искусства.

«**Баллада Редингской тюрьмы**». Это прославленное произведение Уайльда — классика английской поэзии. Здесь перед нами во многом новый Уайльд, сумевший передать всю пронзительность человеческого страдания.

В основе баллады — реальный эпизод. Летом 1896 г. рядовой королевской конной гвардии Чарльз Томас Вулдридж был приговорен к казни за убийство своей жены на почве ревности и помещен в камеру смертников Редингской тюрьмы. 7 июля 1896 г. раздался звон колокола тюремной часовни, и скорбная процессия вышла во двор, где была сооружена виселица. Палач надел на голову Вулдриджа колпак, набросил на шею веревку, и тот провалился в открытый люк... Уайльд и другие заключенные видели эту сцену из окон камер.

Частный эпизод, ставший основой баллады, исполнен огромного социально-психологического смысла. Изящество, легкость, упоение красотой жизни, отличавшие прежние стихи Уайльда, уступили место мрачной трагедийности. Уайльд говорит о безна-

дежном одиночестве людей, заживо погребенных в «каменных мешках»; о нарастающем страхе перед неотвратимой казнью; о состоянии тех, кто ждет смертного часа; об отработанной процедуре повешения. Оригинальна форма, найденная Уайльдом, — баллада написана шестистишиями, где рифмуются вторая, четвертая и шестая строки:

Есть неизбывная вина
И муки без вины, —
И есть Закон, и есть — Загон,
Где мы заточены,
Где каждый день длинней, чем год
Из дней двойной длины.
<...>
Здесь Жизнь задавлена в цепях,
Кляп у нее во рту;
Один кричит, другой молчит —
И всем невольно,
И не надеется никто
На божью доброту.

(Пер. В. Топорова)

Баллада многократно переводилась на русский язык (К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Дейч, Н. Воронель и др.). По словам К. Бальмонта, Уайльд «изобразил ужасы неволи и чудовищность смертной казни с такой силой, какой не достигал до него ни один из европейских поэтов».

«Французские» годы. Выйдя из тюрьмы, Уайльд уехал во Францию. Это был уже сломленный человек, «пародия на Оскара Уайльда», которого навсегда покинуло вдохновение. Лишенный средств к существованию, скрываясь под именем Себастьяна Мельмота, широко известного литературного героя, он жил на подачки тех немногих друзей и знакомых, которые от него не отреклись. Умер Уайльд в одиночестве в ноябре 1900 г., на 45-м году жизни.

Оскар Уайльд был фантастически талантливым художником, путь которого был безжалостно оборван. Он оказался жертвой английского викторианского ханжества. Французский поэт и драматург Жан Кокто так писал о нем: «Оскар Уайльд дорого заплатил за то, что был Оскаром Уайльдом. Но быть Оскаром Уайльдом — верх роскоши. Так что вполне естественно, что это стоило так дорого».

Литература

Художественные тексты

Уайльд О. Афоризмы / О. Уайльд. — М., 2000.

Уайльд О. Избранные произведения : в 2 ч. / О. Уайльд ; вступ. ст. Н. Пальцева. — М., 1993.

Уайльд О. Избранное / О. Уайльд ; вступ. ст. А. Зверева. — М., 1986.

Уайльд О. Письма / О. Уайльд. — М., 1997.

Уайльд О. Стихи / О. Уайльд. — М., 2004.

Критика. Учебные пособия

Айхенвальд Ю. И. Этюды о западных писателях / Ю. И. Айхенвальд. — М., 1910.

Акройд П. Последнее завещание Оскара Уайльда / П. Акройд. — М., 1993.

Борхес Х. Л. Об Оскаре Уайльде // Литературное обозрение. — 1993. — № 1—2.

Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн / О. В. Ковалева. — М., 2002.

Ланглад Жак де. Оскар Уайльд / Жак де Ланглад. — М., 1999. — (ЖЗЛ).

Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр О. Уайльда / А. Г. Образцова. — СПб., 2001.

Оскар Уайльд в России : библиогр. указ. 1892—2000. — М., 2000.

Парандовский Я. Король жизни // Алхимия слова. Петрарка. Король жизни. — М., 1990.

Соколянский М. Г. Оскар Уайльд / М. Г. Соколянский. — Киев; Одесса, 1990.

Чуковский К. Оскар Уайльд // Люди и книги / К. Чуковский. — М., 1960.

Глава XIV. РЕДЬЯРД КИПЛИНГ: «ТВОЙ ЖРЕБИЙ — БРЕМЯ БЕЛЫХ»

Дорога длиною в семьдесят лет: путь писателя. — Мир Киплинга-прозаика: романы, новеллистика. — «Книга Джунглей»: «новая робинзонада», или человек среди зверей. — Восток и Запад: поэзия Киплинга. — «Железный Редьярд»: русская судьба Киплинга.

Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,
Верь сам в себя, наперекор вселенной,
И маловерным отпусти их грех;
Пусть час не пробил — жди, не уставая,
Пусть лгут лжецы — не снисходи до них,
Умей прощать, и не кажись, прощая,
Великодушней и мудрей других.

Р. Киплинг

Редьярд Киплинг, как и всякий большой художник, был новатором в тематике и стиле. Объяснение его шумного успеха — в его огромном таланте и актуальности его произведений. Киплинг открыл читателю колониальный Восток с его экзотикой и самобытной цивилизацией. В противовес писателям декадентского толка, выражавшим настроения конца века, усталость и душевный надлом, Киплинг выводит в своих книгах сильных, смелых героев, которые импонировали читателям. Он вдохнул в английскую поэзию энергию, динамику и мужественные ритмы. В пору господ-

ства в английской литературе романа он вернул достойное место новелле, остросюжетной и лаконичной. Он обогатил литературный язык, включив в него пласты просторечия жаргонной лексики. Критики писали о Киплинге как о талантливом художнике и сомнительном идеологе, называя его «певцом колониализма» и чуть ли не «бардом британского империализма». Но время все расставило на свои места: главное для нас сегодня не отношение Киплинга к колониализму (в понимание которого история внесла коррективы), а его вклад в литературу.

Дорога длиною в семьдесят лет: путь писателя

Ранние годы. Джозеф Редьярд Киплинг (Joseph Rudyard Kipling, 1865 — 1936) родился в Индии, которая была в ту пору английской колонией. Детские годы провел в Бомбее. Его отец был преподавателем в художественной школе, а затем директором музея в Лахоре. Первые яркие детские впечатления будущего писателя были связаны с экзотикой восточной природы. В 6 лет родители отправили сына в Англию, где Киплинг учился в колледже в Вествард-Хо. Это было закрытое учебное заведение, где воспитывались преимущественно сыновья младших офицеров. Атмосфера в колледже была суровой, почти казарменной, на что Киплинг, однако, не роптал. Это предопределило важные черты мирозерцания писателя, те этические нормы, которые дают себя знать во многих его произведениях. Он проповедует философию стоицизма, мужества перед лицом опасности и ударов судьбы, ратует за исполнение долга перед отечеством. Его герои — это, как правило, активные, деловитые и практичные натуры.

Становление писателя. В 1882 г. 17-летний Киплинг возвращается в Индию и начинает сотрудничать в «Гражданской и военной газете» в Лахоре в качестве английского корреспондента. Вскоре появляется первый рассказ Киплинга «Ворота Ста Печалей» (1884), а спустя два года первые сборники его стихов «Отзвуки» и «Чиновничьи напевы» (1886). Наряду с поэзией и новеллистикой Киплинг много сил отдает журналистике: репортажам и очеркам. Совмещение журналистской и писательской деятельности было характерно для многих литераторов. Годы, отданные журналистике, были полезной школой для Киплинга: он получил огромный запас жизненных впечатлений, научился искусству наблюдения, умению писать сжато и броско. Позднее это сказалось на его художественной манере. Киплинг много путешествовал, побывал на пяти континентах, посетил Японию, Новую Зеландию, Цейлон,



Редьярд Киплинг

Южную Африку. Наблюдал причудливый конгломерат народов, образующих Британскую империю. Киплинг был неизменно патриотически настроен, он гордился своими соотечественниками и своей страной, «владычицей морей», страной, которая, как он был уверен, осуществляет, несмотря на все негативные явления, цивилизаторскую миссию в колониях. В 1890 г. Киплинг дебютирует как романист («Свет погас»). В 1901 г. вышел его второй роман «Ким», который пользовался у читателей большим успехом. Рассказы о Маугли («Книга джунглей», 1894) приобрели огромную популярность, особенно в США и Англии.

Женившись на американке Каролине Балестье, Киплинг прожил четыре года (1892—1896) в США, в штате Вермонт. Там у него родились две дочери — Джозефина и Элси — и сын Джон. С 1896 г. Киплинг наконец оседает в Англии, уже будучи автором стихов и прозы, на которых зиждется его мировая слава. Он увлеченно пишет путевые очерки, составившие значительный пласт его обширного литературного наследия. Путешествуя по миру, он называет Англию «самой замечательной заграницей». В течение почти десяти лет (1898—1908) Киплинг ежегодно бывает в Южной Африке, в Кейптауне, где проводит каждый раз несколько месяцев. Там он живет в доме, подаренном писателю знаменитым южноафриканским алмазным магнатом Сесилем Родсом.

Во время англо-бурской войны (1899—1902), вызвавшей международный резонанс, Киплинг работает корреспондентом, защищая позицию английской стороны. В автобиографии он без ложной скромности напишет: «Во время южно-африканской войны мой авторитет среди рядовых фактически превосходил авторитет большинства генералов». Его репортажи с театра боевых действий, отмеченные подлинностью и психологической достоверностью, делают Киплинга одним из основоположников военного репортажа. Опыт Киплинга в этом жанре оказался чрезвычайно важен для Э. Хемингуэя, Дж. Рида, которого называли «американским Киплингом».

В 1907 г. Киплинг был удостоен Нобелевской премии по литературе «за наблюдательность, яркую фантазию, зрелость идей и выдающийся талант повествователя». Это решение было встречено с пониманием в писательской среде. Еще ранее О. Уайльд назвал Киплинга «гением, говорящим на кокни», а Г. Джеймс — «английским Бальзаком», «звездой наших дней».

В творчестве Киплинга обычно выделяют два периода: до и после англо-бурской войны. Первый период был наиболее плодотворным. Примерно к 35 годам Киплинг создал лучшие свои произведения, его активность была исключительна, объем написанного приближался к двадцати томам.

Поздние годы. В годы Первой мировой войны Киплинг, когда-то охваченный «охотой к перемене мест», осел в своем британском имени. Потеряв на фронте сына, он пишет стихи и очерки, ис-

полненные патриотического пафоса, риторичные, декларативные. Официозная позиция отнюдь не обогатила его творчество. Когда-то сказавший свежее слово в изображении армейского быта, солдатской службы, Киплинг как художник-баталист теперь явно уступал писателям «потерянного поколения»: Хемингуэю, Дос Пассосу, Ремарку, своему соотечественнику Олдингтону, автору романа «Смерть героя», — писателям, открывшим жестокую правду о войне. После войны слава Киплинга меркнет. Главное внимание в послевоенные годы он уделяет написанию своей автобиографии. Умер Киплинг в 1936 г. и был похоронен в Вестминстерском аббатстве.

Киплинг оставил огромное наследие, которое полностью еще не собрано. (В 2004 г. в Англии была издана его неизвестная повесть «Сцилла и Харибда».) Ему были подвластны едва ли не все жанры: новелла, роман, сказка, стихи, очерк, мемуары. Исключительный успех Киплинга у широкого читателя, высокие тиражи его книг давали основание некоторым критикам объявить его «популярным писателем», предтечей «массовой литературы». Среди тех, кто оспаривал подобный подход, был «высоколобый» мэтр литературы, Нобелевский лауреат, великий Т. С. Элиот. Он находил у Киплинга, по «мастеровитости превосходящего классиков», «колоссальный дар владения словом», «поразительный интерес ко всему». При этом Т. С. Элиот делал тонкое замечание: он проводил различие между стихами (verse) и поэзией (poetry) и называл Киплинга «выдающимся стихотворцем» (или «версификатором»), но не был уверен, можно ли относить эти стихи к высокой поэзии. Имея в виду «грубость, вульгарность» стихов Киплинга, некоторые критики называли его «хорошим плохим поэтом» (good bad poet). Среди знаков признания писателя были почетные степени Кембриджского, Эдинбургского и Дарэмского университетов.

Киплинг стремился укоренить в своих соотечественниках мужество и стойкость. Он не дожидаясь четырех лет до тяжелой осени 1940 г., когда после падения Франции Англия осталась одна перед лицом победоносного вермахта; Гитлер был защищен с Востока пактом о ненападении со Сталиным и тайно готовил агрессию против СССР. Англия же подвергалась ожесточенным бомбежкам люфтваффе, в море свирепствовали немецкие субмарины, но страна дала отпор, явила героизм и мужество. Не дожидаясь он и до того дня, когда воспетая им Империя распалась, колонии обрели независимость, и многие из них, уже в качестве суверенных государств, влились в Британское содружество наций.

Мир Киплинга-прозаика: романы, новеллистика

«Свет погас»: драма художника. Дебютом Киплинга стал роман «Свет погас» (1890), главный герой которого — талантливый художник-баталист. В романе отразились мысли Киплинга о природе

искусства, впечатления от странствий по миру. В сюжете немало мелодраматических подробностей.

Сирота Дик Хелдар воспитывается у вдовы мисс Дженнетт, где знакомится с красивой девочкой Мейзи и объясняется ей в любви. Это чувство он пронесет через всю жизнь. Мейзи уедет учиться живописи во Францию, а Хелдар отправится в Судан, где Англия ведет колониальную войну. В одном из сражений Хелдар, спасая своего друга, журналиста Торпенхау, получает ранение в голову. После скитаний по миру он приезжает в Лондон. Выставка его картин, написанных на военные темы, имеет успех, он неплохо зарабатывает. И в то же время у героя появляются несветлые мысли. «Мне раньше никогда не приходилось видеть, как люди гуртом превращаются в прах, — говорит Хелдар. — И глядя на них, я начал понимать, что люди, мужчины и женщины, — только материал для работы, и все их слова и дела ничего не значат».

Материальное преуспевание не приносит ему счастья. В отличие от сильных героев, которые будут преобладать в последующих произведениях Киплинга, Хелдар внутренне раздвоен, одинок, несчастлив в личной жизни. Его старая любовь, Мейзи, которую он встречает в Лондоне, — стала художницей импрессионистской школы. Она пишет картину под названием «Меланхолия». Несмотря на то, что она вся отдается работе, ее заурядные данные явно не соответствуют ее амбициям. Хелдар высказывает нелицеприятное мнение о ее творчестве и советует умерить претензии. Мейзи уезжает во Францию к своему учителю рисования. Прощаясь с ней, Хелдар обещает Мейзи изобразить свою «Меланхолию», истинную. Заметим, что изображение любви не было сильной стороной Киплинга, здесь он отдавал дань «викторианским» стереотипам. Гораздо убедительней он описывал людей, преданных чувству долга. Робкие в выражениях любовных чувств, они были несравнимо решительней на поле боя.

Между тем Хелдара настигает тяжелая болезнь глаз — следствие ранения. Художника ждет неотвратимая слепота. Мейзи не может преодолеть себя и связать жизнь со слепым, Хелдар уже ни о чем не просит ее. Они расстаются навсегда. Мейзи с нервным смехом бежит от Дика, увидев его «Меланхолию» — беспомощную мазню слепого. Когда его друг Торпенхау отправляется в Судан, где идут боевые действия, Хелдар спешит туда же. Разочаровавшись в штатской жизни, он начинает понимать, что в боевой, экстремальной обстановке человек обретает некие устойчивые ценности, истинный смысл существования. Неосознанно он идет навстречу гибели. Случайная пуля обрывает его жизнь.

Пафос романа — в настойчиво проведенном через весь текст контрасте: с одной стороны, те, кто сражается на аванпостах Империи, с другой — те, кто в Лондоне, сердце Империи, ведет праздное существование...

«Ким»: «шпионский роман». Самым популярным романом Киплинга остается роман «Ким» (1901), где Киплинг описал захваты-

вающие эпизоды из жизни разведчика. В известной мере, Киплинг стоит у истоков «шпионского романа».

Протагонист романа ирландец Ким — сын погибшего в бою сержанта колониальной армии. Он вырос сиротой в Индии и с детства привык надеяться только на самого себя. Смышленный и находчивый, он слышет знатком местных нравов и традиций и способен легко затеряться на шумных восточных базарах, в храмах и добыть важную информацию из разговоров на улочках больших городов. Это делает его бесценным лицом для британской военной разведки, где он фигурирует под именем Всеобщий Друг. Его вовлекают в разного рода тайные операции, которым присвоено кодовое название «Большая игра». Ким с удовольствием выполняет секретные задания: любопытству подростка импонирует романтика опасностей, риска.

Захватывающий сюжет (а это вообще сильная сторона Киплинга), связанный с приключениями юного разведчика, позволил писателю нарисовать широкий социально-бытовой и культурный фон индийского общества. В этом немалая познавательная значимость романа.

Мастер «малой формы». Новаторство Киплинга решительно сказалось в его новеллистике. В литературе Великобритании XVIII—XIX вв. господствовал роман. Киплинг «реабилитировал» малую форму — вернул права гражданства рассказу. Сборники его рассказов «Простые рассказы с гор» (1888), «Три солдата» (1888), «Вин Вили Винки» (1888) и другие, созданные в основном в раннюю пору, имели значительный успех.

В этих лаконичных остросюжетных новеллах Киплинг показывал читателю многоцветный и сложный мир колониальной Индии. При этом он не сгущал романтические краски, как это было принято у литераторов, специализировавшихся на восточной тематике. Киплинг знал Восток изнутри, ему не было нужды предаваться неумеренным фантазиям, хотя, как и всякий большой художник, он обладал богатым воображением. Проведя много лет в Индии, он накопил бесценный запас наблюдений и впечатлений и умел писать о самых обыкновенных вещах, которые не всякий умел заметить. В автобиографии Киплинг рассказывает о том, как рождались его сюжеты, обычно имевшие документальную основу. Будучи журналистом, корреспондентом в Индии, он колесил по проселочным дорогам, посещал маленькие поселки, бывал в военных лагерях, общался с местным населением и хорошо знал устройство колониальной администрации. Это были не «скороспелые» впечатления туриста, но наблюдения человека, находившегося «внутри» материала. Некоторые сюжеты и эпизоды он почерпнул из рассказов отца. Одним из его литературных принципов с самого начала стало: «Ничего не принимать на веру, когда есть возможность проверить самому». Киплинг, работавший в Индии, не без иронии относился к своим соотечественникам,

«путешественникам», которые приезжали в эту страну полюбоваться природой, древними храмами, половить бабочек, познакомиться с «причудами дикарей». Они не воспринимали туземцев как людей, наделенных чувствами и достоинством, и при этом не замечали, как нелепо их собственное поведение. На самом же деле «дикари» нередко превосходили добротой и простодушием «белого человека» («Лиспет»).

Расхожими представлениями об Индии как «стране чудес» Киплинг противопоставляет правду, нередко жестокую и неприглядную. Перед нами не апологетика колониализма, равно как и не его обличение. Рисуя колониальных чиновников, офицеров, «хорошее общество», писатель не скрывает их духовной ограниченности, не скрывает мелочности, жеманства и пустоты их жен, атмосферы сплетен, зависти, характерной для их среды. Но и участь местного населения отнюдь не дает Киплингу основания для его идеализации. Он пишет о бедности, забитости, о власти суеверий («Дом Садху»), о том, как жесток и уродлив бывает религиозный фанатизм («На городской стене»), о том, как страшна нищета («Маленький Тобра»). И вместе с тем эти люди верны своей жизненной философии, культурным традициям и идеалам предков. Киплинг не позволяет себе забыть о самоотверженности тех, кто работает в Индии. Когда от голода вымирают целые семейства в индийских деревнях, люди из администрации прилагают героические усилия и спасают от смерти немало детей («На голоде»).

Киплинг воспевает труд, показывая его конкретно и зримо. В рассказе «Строители моста» повествуется о наводнении на реке Ганг, которая должна обрушиться на недостроенный мост. Получив телеграмму о том, что наводнение близится, два белых инженера вместе с отрядом рабочих всю ночь в состоянии огромного напряжения укрепляют слабые места и спасают ситуацию. Этика Киплинга — это дисциплина и порядок, а они — «становой хребет Империи».

Сомерсет Моэм, считавший Киплинга величайшим мастером рассказа в Англии, так обосновывает свое мнение: «Рассказ требует формы. Требуется сжатости. Многословие его убивает. Он зависит от настроения... Все эти достоинства вы найдете в рассказах Киплинга той поры, когда он достигал своих великолепных вершин...»

«Книга джунглей»: «новая робинзонада», или Человек среди зверей

В конце века Киплинг выпустил всемирно известную дилогию — «Книгу джунглей» (1894) и «Вторую книгу джунглей» (1895). В ней автор явил читателям нечто совершенно новое, неизведанное — мир Востока, но не условный, декоративно-романтизированный,

а реальный — со своим укладом, экзотикой и роскошной природой. Используя богатства индийского фольклора, писатель открывает мир джунглей, девственной природы, не тронутой цивилизацией, где рисует жизнь «братьев меньших». Этот «животный эпос» иллюстрирует популярную в то время теорию борьбы за существование двух укладов. Иерархия среди зверей отражает социальную структуру человеческого общества.

Сюжет о Маугли, оказавшемся в джунглях, воспитанном животными, был созвучен разного рода полуполюгендарным историям о детях, брошенных в лесах и сумевших выжить.

Одиссея Маугли. Перед нами своеобразный роман воспитания. Герой, находчивый и мужественный, проходит через опасные приключения, постигает закон джунглей, учится понимать язык животных, что не раз спасает ему жизнь.

Киплингский Маугли, двухлетний сын дровосека, потерявшийся в джунглях, едва не становится добычей тигра Шер-Хана, но добирается до логова волков, которые принимают его в свою семью. Само имя героя, Маугли, означает «лягушонок». В качестве его покровителей и защитников от Шер-Хана выступают медведь Балу, черная пантера Багира, питон Каа и вождь волчьей стаи Акелла.

По прошествии десяти лет, когда постаревший Акелла уже не может покровительствовать своему любимцу, Маугли сталкивается со все возрастающим озлоблением волков, не желающих мириться с превосходством человека.

Следующий этап биографии героя — уход из джунглей в деревню, где женщина Мессуа дает ему кров. Маугли приходится осваивать человеческий язык, приобщаться к укладу деревенской жизни. Ему удается заманить своего главного недруга, тигра Шер-Хана, в ловушку и погубить, направив на него стадо буйволов. Однако он вступает в конфликт с местным охотником, претендующим на шкуру тигра. Обвиненный охотником в том, что он — оборотень, а Мессуа — колдунья, Маугли вынужден бежать и просить защиты в поселке. Затем он насылает на деревню стадо диких буйволов и слонов, которые вытапывают и разрушают поля.

После неудачного контакта с человеческой цивилизацией Маугли снова в джунглях. Но там его подстерегают очередные опасности. Обиталище волков подвергается нашествию рыжих собак — долов. Слабые в отдельности, они сильны, когда действуют многочисленными сплоченными стаями. С помощью питона Каа Маугли удается истребить большую их часть.

И все же человеческое начало берет верх в Маугли. Он уходит к людям, женится, живет обычной жизнью, никогда не забывая ни лет, проведенных в джунглях, ни зверей, которые были его верными друзьями.

Художественное своеобразие и философский смысл. «Книга джунглей» адресована и взрослым и детям. Она отличается оригинальной «мозаичной» композицией. Это цикл новелл, причем не все повествуют о Маугли. Есть, например, рассказ о Белом Коти-

ке, мангусте Рикки-Тикки-Тави и др. Новеллы перемежаются стихами. Магия Киплинга в том, что повествование ведется от лица персонажей, в том числе зверей. Жизнь джунглей показана глазами их обитателей. Немного найдется писателей, которые дали образы зверей так выпукло, ярко, как это сделал Киплинг. Но при этом писателя вряд ли правильно считать анималистом. Животные у Киплинга не только разговаривают, но и наделены психологией первобытных людей, напоминают человеческое сообщество на очень ранней стадии развития.

Конечно, самое замечательное открытие Киплинга — Маугли. Это не просто художественный образ — это своего рода миф. Имя героя стало нарицательным. Он чем-то близок к «естественному человеку» в духе Дефо, Руссо и других писателей эпохи Просвещения. «Робинзон Крузо» Дефо вызвал множество подражаний в разных национальных литературах. Из этого романа выросла целая утопическая концепция «робинзонады», существования индивида вне связи с обществом. Идея эта долго владела умами. Одно из самых впечатляющих и оригинальных преломлений этой концепции — дилогия Киплинга. Только его герой выключен из человеческого мира, будучи помещен не на необитаемый остров, а в джунгли — в царство зверей. А там — не только жестокость и кровожадность, но и доброта и заботливость. Писатель стремится показать роль и место человека в мире, его взаимосвязь с другими живыми существами. Граница между «человеческим» и «звериным» сглажена Киплингом. Звериное начало свойственно индивиду от рождения и требуется долгий путь, чтобы он стал человеком. Так обрисовывается вся сложность и глубина замысла этой книги для «детского чтения»: животный эпос здесь включает элементы притчи, аллегии, «робинзонады», за которыми просвечивают контуры «романа воспитания».

Интерес к этому произведению Киплинга не утихает до сих пор. В 2008 г. в Москве состоялась премьера российско-британского балета «Маугли», музыку для которого написал 15-летний композитор Алекс Прайер.

Восток и Запад: поэзия Киплинга

«Мужественный барабан». Киплинг писал стихи с отроческого возраста и до последних дней. Когда в 1880—1890-х годах стали печататься сборники его стихотворений, английская поэзия переживала не лучшую пору. Задавала тон медитативно-описательная пейзажная лирика с ее традиционными формами, умиротворенной интонацией, возвышенной лексикой. Главенствовал жанр поэмы. Стивенсон, современник Киплинга, писал: «К сожалению, все мы играем на сентиментальной флейте, и надо, чтобы кто-нибудь ударил в мужественный барабан».

Первый сборник Киплинга «Чиновничьи напевы» (другой вариант перевода — «Песенки о службе», 1886) был еще незрелой пробой пера. Но уже следующий, «Казарменные баллады» (1892), показал, что в литературу пришел мастер стиха, сильный, оригинальный, со своей темой, манерой и стилистикой. Не в пример бытовавшим эстетическим стандартам, поэзия Киплинга, демократичная, «уличная», обращена к проблемам простых людей, ориентирована на широкую аудиторию. Киплинг принес в поэзию лондонский диалект «кокни», вульгаризмы, солдатский жаргон, что гармонировало с содержанием его стихов.

Киплинг-поэт утверждал: в жизни всегда есть место героическому подвигу, на который способны не только исключительные личности, но и простые люди. В лучших его стихах, написанных в конце века, до окончания англо-бурской войны (1902), доминируют три темы: армейская, колониальная и морская. Внутреннен жанровый диапазон поэзии Киплинга: баллады, песни, легенды, гимны, комические зарисовки, эпитафии. Его стихия — балладный жанр. Балладам Киплинга присущи жесткость, внутренняя энергия и мужественность, в отличие от баллад романтического типа, с их лиризмом, задумчивостью.

Армейская тема. В «Казарменных балладах» главный герой — рядовой солдат, обычно выходец из плебейской среды, на долю которого выпадают тяготы армейской жизни. Своего героя Киплинг противопоставлял разного рода «паркетным шаркунам», чиновникам, тыловикам, окопавшимся в уютных кабинетах, «говорливым и брехливым» парламентариям. Этот внутренний контраст подчеркивается точным воспроизведением казарменных реалий, солдатского быта («Пыль», «Гауптвахта», «Британские рекруты», «Ремни» и др.). Физически ощутимо состояние солдат, шагающих под раскаленным солнцем, в стихотворении «Пыль:

День-ночь-день-ночь — мы идем по Африке,
День-ночь-день-ночь — все по той же Африке.
(Пыль-пыль-пыль-пыль — от шагающих сапог!)

Нет сражений на войне.

<...>

Брось-брось-брось-брось — видеть то, что впереди.

(Пыль-пыль-пыль-пыль — от шагающих сапог!)

Все-все-все-все — от нее сойдут с ума,

И нет сражений на войне.

(Пер. А. Оношкович-Яцына)

Солдатская служба всегда связана со смертью. За убийство на полковом плацу происходит публичное повешение рядового Денни Дивера («Денни Дивер»). Киплинг описывает этот страшный ритуал, увиденный глазами Рядового (что заставляет вспомнить «Балладу Редингской тюрьмы» О. Уайльда). Герои Киплинга показаны в разных ситуациях: солдаты, ввязавшиеся в драку; солдаты-

смертники и горные артиллеристы; обозники, перевозящие имущество на верблюдах; водонос, встретивший гибель в бою, но успевший напоить раненого товарища.

Тема социального неравенства в армии значима для Киплинга-поэта с ярко выраженным демократическим пафосом. Томми Аткинс из одноименного стихотворения — рядовой британской армии. В гражданской жизни он считается человеком «второго сорта» и постоянно подвергается унижениям. О нем вспоминают, когда надо идти в бой, выполнять смертельно опасную работу.

Хлебнуть пивца я захотел и завернул в трактир.

— Нельзя! — трактирщик говорит, взглянув на мой мундир.

Девчонки мне смотрели вслед и фыркали в кулак.

Я усмехнулся, вышел вон, а сам подумал так:

«Солдат — туда, солдат — сюда! Солдат, крадись, как вор.

Но, “Мистер Аткинс, в добрый путь!” — когда играют сбор.

“Любезный Аткинс, в добрый путь”, — когда играют сбор».

(Пер. С. Маршак)

Конечно, в ряде произведений, воспроизводя быт английских «Томми», рядовых, Киплинг перегружал стихи натуралистическими подробностями, жаргонизмами, что могло шокировать эстетов. Но в целом как большой художник он не нарушал чувства меры, и в его стихотворениях, казалось бы «приземленных», не умирала поэзия.

«Мери Глостер». Свидетельство тяготения Киплинга к неоромантизму — стихи из сборника «Семь морей» (1896). Его герои не пираты, не корсары, излюбленные персонажи романтической поэзии и «морского романа» (Купер, Марриэт, Стивенсон), не мечтатели, замороженные тайнами океанской стихии. Это во многом люди с практической жилкой, для которых океан прежде всего торговый путь. Таков герой знаменитого стихотворения «Мери Глостер».

Стихотворение построено как предсмертная исповедь сэра Энтони Глостера, баронета, одного из «властителей рынка», который «кроме судов, и завода, и зданий» «создал себя и миллионы». Киплинг поэтически живописует историю обогащения Глостера, его сделки и махинации в разных концах мира. В погоне за прибылью Глостер потерял жену. После ее смерти он не знал истинной любви: была только любовь, щедро оплаченная. И вот наступает конец, уподобленный затоплению судна:

О днище пустого трюма глухо плещет вода,
Негодюя, смеясь и ласкаясь, пениста, зла и темна,
Врывается в нижние люки и все выше растет она.
Слышишь! Все затопило, от носа и до кормы.
Не выдывал смерти, Дикки? Так умираем мы.

(Здесь и далее пер. А. Оношкович-Яцыны)

Герой Кипплинга — личность неоднозначная. Он стяжатель, хищник, человек бессердечный, но одновременно смелый, бесстрашно идущий на риск:

Что за судами я правил! Гниль и на щели щель, —
Как было приказано, точно, я топил и сажал их на мель!
Еда, от которой шалеют! Команда — Бог им прости!
И жирный куш страховки, чтоб покрыть опасность пути.

В своей концепции образа дельца, в котором отталкивающие черты соседствуют с привлекательными, Кипплинг словно предварял драйзеровского Фрэнка Каупервуда.

Колониальная тема. Одна из главных тем поэзии Кипплинга — колониальная. Он был убежден: Британия выполняет в колониях ниспосланную свыше миссию. Он писал о тех, на чью долю выпало решение подобной исторической задачи:

Твой жребий — Бремя Белых!
Как в изгнание, пошли
Своих сыновей на службу
Темным сынам земли.
(Здесь и далее пер. В. Топорова)

Эти стихи подверглись особенно резкому поношению со стороны марксистской критики, аттестовавшей Кипплинга как апологета колониализма. В колониализме вопреки историческим фактам видели исключительно угнетательскую, грабительскую сущность, отрицающую другую — цивилизаторскую. Кипплинг видит «бремя белых» в осуществлении созидательных проектов:

Твой жребий — Бремя Белых!
Но это не трон, а труд:
Промасленная одежда,
И ломота, и зуд.
Дороги и причалы
Потомкам понастрой,
Жизнь положи на это —
И ляг в земле чужой.

Для понимания философии Кипплинга очень важна «Баллада о Востоке и Западе». Ее начальные строки широко известны и охотно цитируются, особенно политиками:

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они
не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный
Господень суд.
(Здесь и далее пер. Е. Полонской)

Эти строки обычно понимаются как утверждение непреодолимости различия двух цивилизаций. Эта проблема, как показывает исторический опыт, сложна и отнюдь не поддается какому-то

простому решению. Но глубинная мысль Киплинга в том, что сближение Востока и Запада все-таки возможно.

Но нет Востока и Запада нет, что племя, родина, род,
Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает?

У Киплинга сталкиваются два человека, индеец и англичанин, осознающие достоинства друг друга. И они становятся друзьями. При этом индеец признает превосходство англичанина, более сильного и образованного. Поэт утверждает мужество, дисциплину и подчинение закону как истинные добродетели. Такова основная идея стихотворения «Если» (другой перевод заглавия — «Заповедь»), фрагмент которого взят в качестве эпиграфа к настоящей главе. Киплинг опирается как на фольклорные, так и на библейские образы. Обращается он и к истории, где также ищет примеры мужества («Песня римского центуриона», «Песня сэра Ричарда» и др.).

«Железный Редьярд» — русская судьба Киплинга

Русский читатель, неизменно отзывчивый на яркое слово в иностранной литературе, быстро открыл и принял Киплинга. Уже в 1892 г. его заметил Л. Н. Толстой, правда, отозвался о нем не очень лестно: как о писателе, который «ищет оригинальности». К 1890-м годам относятся первые переводы поэзии Киплинга, а вскоре и прозы. Именно проза составила основной пласт текстов, вошедших в первое четырехтомное собрание его сочинений, которое вышло в 1908—1915 гг. под редакцией И. А. Бунина (отдавшего, как известно, много сил переводам англоязычной поэзии). В пору «серебряного века» Киплинг-прозаик был, пожалуй, более популярен, чем поэт. Кумирами зарубежной поэзии оставались прежде всего французы — символисты Верлен, Рембо, Малларме, а из австрийцев и немцев — Гофмансталь, Георге и Рильке.

Среди ранних отзывов о Киплинге выделяется очерк А. И. Куприна (1907). В нем выражено, с одной стороны, восхищение художественными достижениями писателя, с другой — неприятие его идеологической позиции. Куприн пишет: «Он оригинален, как никто другой в современной литературе. <...> Волшебная увлекательность фабулы, необычайная правдоподобность рассказа, поразительная наблюдательность, остроумие, блеск диалога, сцены гордого и простого героизма, точный стиль, или, вернее, десятки точных стилей, экзотичность тем, бездна знаний и опыта и многое, многое другое составляют художественные данные Киплинга, которыми он властвует с неслыханной силой над умом и воображением читателя». Но Куприн одновременно характеризует его как «настоящего культурного сына жестокой, алчной, купеческой, современной Англии»: «Киплинг смело и ревниво верует в высшую культурную миссию своей родины и закрывает глаза на ее несправедливость».

Важный этап освоения наследия Киплинга, прежде всего поэтического, — послеоктябрьские годы. В 1922 г. вышла маленькая книжечка его стихов в переводе Ады Оношквич-Яцыны, имевшая большой успех у читателей. Им импонировала мужественная интонация Киплинга, его «железный ритм», героический пафос. Киплингская баллада оказала влияние на раннее творчество Николая Тихонова, автора стихотворных циклов «Орда» (1921) и «Брага» (1922).

Интересную работу о Киплинге в 1936 г. написал князь Святополк-Мирский (1890—1936), литературовед, знаток английской литературы. Став коммунистом, он вернулся из эмиграции в Россию, где погиб во время «чистки». Отдав дань дежурным формулировкам о «певце империализма и колониализма», Мирский убедительно проанализировал художественную систему Киплинга. Из многих проницательных наблюдений Мирского отметим такой парадоксальный факт: «Во Франции Киплинг был воспринят как демократический писатель, преемник Уитмена и родной брат Горького и вместе с последним был любимцем радикальных мелкобуржуазных группировок 1900-х годов».

Некоторые стихи Киплинга были запрещены цензурой («Мировая с Медведем», «Россия — пацифистам»), но тем не менее его стихи продолжали переводить и издавать. Наряду с профессиональными переводчиками к его творчеству обращались многие оригинальные поэты: Э. Багрицкий, Н. Тихонов, Е. Долматовский, А. Галич и др. Среди них выделим К. Симонова, которому Киплинг импонировал «своим мужественным стилем, своей солдатской строгостью, отточенностью и ясно выраженным мужским началом, мужским и солдатским». Несколько переводов Симонова («Общий итог», «Серые глаза — рассвет», «Эпитафии» и др.) являются скорее вольными размышлениями на «киплинговскую» тему. Вот один из фрагментов:

Серые глаза — рассвет,
Пароходная сирена,
Дождь, разлука, серый след
За винтом бегущей пены.

Черные глаза — жара,
В море сонных звезд скольжение,
И у борта до утра
Поцелуев отражение.

Новый этап освоения и изучения Киплинга начался в постсоветское время. К его стихам обратилось новое поколение переводчиков (В. Топоров, Е. Витковский, В. Бетаки, М. Гаспаров и др.). Сегодня очевидно, что Киплинг-художник сильнее Киплинга-мыслителя апологета Империи, рухнувшей в XX в.

Художественный вклад Киплинга трудно переоценить. Он был основоположником того «крутого» стиля (hardstyle), черты которого можно обнаружить у Дж. Лондона и Э. Хемингуэя. Сомерсет Моэм, многоопытный ветеран английской прозы, в книге «Подводя итоги» свидетельствует: «Редьярд Киплинг — единственный автор в нашей стране, которого можно поставить рядом с Мопассаном и Чеховым. Он — наш величайший мастер рассказа».

Литература

Художественные тексты

Киплинг Р. Собрание сочинений : в 5 т. / Р. Киплинг. — М., 1991.

Киплинг Р. От моря до моря / Р. Киплинг ; предисл. Д. Урнова. — М., 1983.

Киплинг Р. Ким / Р. Киплинг ; предисл. Ю. Кагарлицкого. — М., 1990.

Киплинг Р. Пэк с холмов / Р. Киплинг. — М., 1996.

Киплинг Р. Бремя Белых / Р. Киплинг ; сост. и послесл. А. Зверева. — М., 1995. — (Сер. «Лауреаты Нобелевской премии»).

Киплинг Р. Книга джунглей. Стихотворения и баллады / Р. Киплинг ; сост., предисл., коммент. Е. Перемышлева. — М., 1998. — (Сер. «Книга для ученика и учителя»).

Киплинг Р. Отважные капитаны / Р. Киплинг. — М., 2003.

Критика. Учебные пособия

Вишневская Н. А. Редьярд Киплинг: Восток, Запад и философия неоромантизма / Н. А. Вишневская, Е. П. Зыкова // Запад есть Запад, Восток есть Восток. Из истории англо-индийских литературных связей в Новое время / Н. А. Вишневская, Е. П. Зыкова. — (б. м.), 1996.

Ионкис Г. Киплинг Р. // Зарубежные писатели : биобиблиогр. словарь : в 2 ч. — М., 2003. — Ч. 1.

Глава XV. ГЕРБЕРТ УЭЛЛС: ПРОВИДЕНИЕ ФАНТАСТА

Многогранное наследие: кто вы, мистер Уэллс? — Универсальный талант: педагог, ученый, журналист, писатель. — «Машина времени»: у истоков жанра. — Научно-фантастические романы: «Человек невидимка». — Уэллс-бытописатель: романы и новеллистика. — Между двумя войнами: писатель и вызов времени.

...Сильнее всех тот художник, который умело в живых образах передает полезные мысли, могущие способствовать движению его современников вперед, словом, художник, участвующий в общем движении человечества ко благу.

Г. Уэллс

Он был больше, чем писатель: он был своего рода национальным достоянием. Современники нередко называли его просто по инициалам: Г. Д. или Герберт Джордж, словно всеобщего знакомого; всем было ясно, что речь идет о Герберте Джордже Уэллсе, подобно тому, как сокращение G. V. S. прочно связыва-

лось с его прославленным соотечественником, собратом по перу и другом Джорджем Бернардом Шоу. В этом не было фамильярности, это было выражением безусловного уважения и симпатии к писателю, творчество которого стало знаком эпохи.

В очерке «Наш друг Г. Д.», посвященном памяти Уэллса, Синклер Льюис, первый американский писатель — Нобелевский лауреат, верный поклонник его таланта, нарисовал портрет Уэллса. Это был «коренастый, кругленький» человек с «крысиными усиками и тонким голосом», который никогда не умел «подать» себя, был чужд напыщенности «процветающего джентльмена от литературы», отличался демократичностью и равнодушием к регалиям.

А между тем к его голосу прислушивались в разных уголках земли. Миллионы людей зачитывались его книгами. Уэллсу исполнилось сорок лет, а в России уже стали издавать собрание его сочинений. Лидеры крупнейших государств обсуждали с ним проблемы политики, экономики и устройства мира. Один из исследователей творчества Уэллса писал о нем: «Он был самым популярным среди серьезных писателей своего времени и самым серьезным среди популярных».

Многогранное наследие: кто вы, мистер Уэллс?

Герберт Уэллс (Herbert Wells, 1866—1946) — уникальный литературный феномен. Он прожил долгую жизнь и оставил многотомное, труднообозримое наследие — более ста книг, не считая еще не собранных бесчисленных публикаций в периодике. Уэллс творил в бурное, судьбоносное время. В глазах его коллег, критиков, в сознании массового читателя он был пророком, проповедником, социальным реформатором, ученым. Традиционные границы изящной словесности заметно сковывали творческие импульсы писателя: он постоянно вторгался в сопредельные сферы: политику, социологию, экономику, философию. Его творчество в равной мере принадлежало и истории литературы, и истории общественной мысли.

Уэллс удивляет разнообразием своих художественных, общественных, философских интересов. Он писал фантастические и бытовые романы, повести, новеллы, киносценарии и мемуары, а также работы в сфере публицистики и критики, научные трактаты и популярные учебники. При этом он вел активную переписку. Не менее внушительен размах общественной деятельности Уэллса: участие в разного рода манифестациях, движениях, руководство ПЕН-клубом¹.

¹ ПЕН-клуб (P.E.N. — сокр. от англ. poets — поэты, essayists — очеркисты, novelists — романисты), международное объединение писателей, преследующее и правозащитные цели; основано в 1921 г. англ писателем Дж. Голсуорси и К. Э. Даксон-Скотт.

Когда в 1936 г. отмечалось 70-летие Уэллса, знаменитый чешский писатель-фантаст Карел Чапек сказал об авторе «Машины времени»: «Он — исключительное явление среди современных литераторов и мыслителей в силу своей необыкновенной универсальности: как писатель он соединяет склонность к утопическим фикциям и фантастике с документальным реализмом и огромной книжной эрудицией; как мыслитель и толкователь мира он с поразительной глубиной и самоотверженностью охватывает всемирную историю, естественные науки, экономику и политику».

Чуждый кабинетному затворничеству, неспешному вынашиванию художественных планов, Уэллс словно держал руку на пульсе времени и спешил отозваться решительно на все значимое, что случалось в изменяющемся мире. Осознавая свою причастность к судьбам человечества, он был нетерпелив, его неугомный, заряженный любопытством интеллект постоянно генерировал идеи и теории, иногда утопические, наивные, но неизменно оригинальные.

Один из соотечественников Уэллса сказал о нем: «Он относится к редкому типу людей, редкому даже среди гениев, людей, которые становятся символами национального или интернационального масштаба. Уэллс даже в большей мере, чем Шоу, сделался духовным спутником каждого европейца».

Писатель или журналист? Неординарность дарования Уэллса с точки зрения привычных литературно-эстетических дефиниций озадачивала его исследователей. Творчество писателя действительно не легко подпадало под литературоведческие классификации. Уэллса охотно рецензировали, о нем спорили в текущей периодике, но академическая критика его не особенно жаловала, не находя в нем достойный объект для филологического анализа.

Некоторые высказывания Уэллса ставили в тупик интерпретаторов его творчества. Когда писателя упрекали в невнимании к эстетике слова, он отвечал: «Я — журналист. Я не желаю претендовать на роль “художника”. Если я иногда и выступал как художник, то это просто капризы богов...» Слова эти, полемически заостренные по отношению к «чистым» эстетическим концепциям, не стоит, однако, толковать буквально. Причисляя себя к цеху журналистов, Уэллс стремился подчеркнуть нестандартное понимание роли писателя, способного активно влиять на духовную жизнь общества, помогающего ему искать верные пути. «Пророчески-провидческий» элемент пропитывает его книги, и художественные, и публицистические.

Художник-просветитель: «политика сознания». Общее место в уэллсиане — сопоставление автора «Человека-невидимки» с некоторыми литературными гениями прошлого, прежде всего с деятелями эпохи Просвещения — Свифтом и Вольтером. Подобно им, Уэллс был просветителем, но уже в контексте XX столетия.

XX век стал эпохой коренных перемен в обществе, трансформации старого капитализма в новый, временем противоборства демократии и тоталитарных систем — фашистской и коммунистической. Уэллс отразил в своем творчестве глубинные тенденции столетия, процесс деятельного вмешательства литературы в жизнь общества, «политизации» и «идеологизации» писателя нового типа — общественного деятеля, проповедника, «просветителя», «властителя умов». Отзываясь на кончину Горького, с которым его связывало личное знакомство и многолетняя переписка, Уэллс подчеркивал: «Значение Горького не исчерпывается художественной литературой в собственном смысле слова. Горький играл большую роль в том, что может быть названо политической сознания».

Эта формула: «политика сознания» — помогает понять позицию самого Уэллса и некоторых других писателей «учительской» закваски, духовно ему созвучных: А. Франса, Б. Шоу, Б. Брехта, Э. Синклера, Ж. П. Сартра. Закономерен вопрос: так кем же все-таки был Герберт Уэллс? Наверное, самый простой и точный ответ — великим европейцем.

Универсальный талант: педагог, ученый, журналист, писатель

Уэллс — пример человека, «сделавшего себя». Он пришел в литературу не с университетской скамьи, а из гуши жизни, сменив немало профессий, ведя борьбу за существование.

Уэллс пробовал себя во множестве жанров. И все же слава его у рядового читателя связана прежде всего с его научно-фантастическими романами. С них он фактически начинал свой путь в литературе, они сделали литератора-дебютанта живым классиком. Выбор подобного направления творчества предопределен обстоятельствами биографии писателя и самой атмосферой конца XIX в.

Уэллс родился в 1866 г. в городке Бромли, недалеко от Лондона. Отец будущего писателя был владельцем посудной лавки и подрабатывал участием в матчах крикетистов, но, сломав ногу, вынужден был оставить это занятие и стал садовником. В семье возникли финансовые сложности. Мать Уэллса, чтобы вытянуть семью, работала экономкой в богатом доме (позднее описанном Уэллсом в романе «Тоно-Бенге», 1909). Будущий писатель посещал частную школу в Бромли, заведение весьма убогое, но пробелы образования Уэллс с настойчивостью компенсировал интенсивным чтением. Одной из самых привлекательных черт его личности была природная пылкость, любознательность, потребность объединить самые разнообразные знания.

В 13 лет Уэллсу пришлось начать трудовую жизнь: он был помощником школьного учителя, учеником в аптеке, около двух

лет работал приказчиком в мануфактурной лавке. Его мать считала карьеру торговца наиболее предпочтительной для сына. Но бесперспективность и бездуховность подобного существования тяготили Уэллса. Позднее впечатления его многотрудной юности отразились в романе «Киплс» (1905). Человек деятельный, активный, он стремился вырваться из трясины мешанского быта. Невзгоды ранних лет лишь закалили характер Уэллса, определили его жизненные приоритеты «бунтаря, республиканца и антиклерикала». Они питали его художественное творчество. Еще в 1910 г. в предисловии к русскому изданию собрания своих сочинений он писал: «Жизнь была мне страшно любопытна, увлекала безумно, наполняла меня образами и идеями, которые, как я чувствовал, необходимо было возвращать ей назад».

Многообразные жизненные впечатления дополнялись у Уэллса основательным и обширным научным багажом. В отличие от большинства своих литературных коллег Уэллс не получил гуманитарного образования. Уехав в Лондон, он стал студентом Нормальной школы, где специализировался в области естественных наук: изучал физиологию, анатомию, биологию, проводил эксперименты в лабораториях; около года находился под руководством знаменитого естествоиспытателя Томаса Гексли (1825—1895), ученика и друга Дарвина. Уэллс усвоил некоторые концепции своего учителя, в частности касающиеся эволюции живого мира, а также отдельные этические и педагогические воззрения. Гексли, в свою очередь, обратил внимание на яркую индивидуальность ученика, в котором увидел «редкий сплав ученого и гуманиста».

Гексли полагал неправомерным проводить четкую разграничительную линию между наукой и литературой, видел их взаимосвязь. Как уже отмечалось, эта мысль присутствовала в эстетических теориях Золя. Она была близка и Уэллсу, который занимался в Лондонском университете, где прослушал курс лекций по зоологии. Позднее он сдал экзамен на степень бакалавра наук. Уэллс решил пойти по педагогической стезе и стал преподавать в Университетском заочном колледже, где проявил себя незаурядным учителем.

Уэллс удачно сочетал преподавательскую работу с научно-методической. Он написал «Учебник биологии» (1893), который многократно переиздавался, а в 1898 г. вышел его «Учебник зоологии». Думается, что педагогическая деятельность Уэллса оказала немалое влияние на его художественную методологию, на его манеру, научив его писать ясно, доступно, просто, предопределила «учительскую» интонацию, гуманистическую направленность его сочинений.

Педагогическая карьера Уэллса складывалась удачно. У него также имелись предпосылки для успехов на научном поприще. Но

его мечтой было стать писателем. Уэллс начал публиковаться как журналист в периодических изданиях. Его первые работы — это очерки и рецензии, писавшиеся ради заработка и отвечавшие вкусу «массового читателя».

К 1888 г. относится публикация первой беллетристической работы Уэллса — повести «Аргонавты хроноса», на основе которой затем будет создан роман «Машина времени». Среди ранних рассказов писателя известность получил рассказ «Препарат под микроскопом» (1896), отчасти автобиографический. Новым для читателя тех лет было описание научные лабораторий.

С этого момента Уэллс начинает активно работать как новеллист. 1895 год был для писателя, приблизившегося к своему 30-летию, особенно удачным: вышла первая книга его очерков под названием «Избранные беседы дядюшки». В этой книге очерки-«разговоры» были написаны в духе эссеистики XVIII в.

В том же году было напечатано несколько обративших на себя внимание театральных рецензий Уэллса, а также ряд удачных новелл.

Но главное — в этом году появился первый роман писателя «Машина времени», определивший важнейшее направление его художественного творчества: научно-фантастическое. Книгу читали с увлечением, а в адрес ее автора звучали более чем лестные эпитеты.

«Машина времени»: у истоков жанра

Роман поразил своим смелым, оригинальным сюжетом. Это было произведение об истории человечества и о судьбах цивилизаций.

Главный герой совершил путешествие во времени. Он надеялся попасть в Золотой век, но тот лишь промелькнул перед ним. Изобретенная им машина времени (само это словосочетание стало расхожим) переносит его в далекое будущее, в 802701 год. Путешественник застаёт человечество в весьма плачевном состоянии. Общество разделено на два класса существ: одни (элои) населяют поверхность, другие (звероподобные морлоки) живут под землей. Элои — наследники правящих классов — красивы, изящны, добры, но совершенно выродились в интеллектуальном отношении. Угнетенные же классы, живущие под землей, опустились до животного уровня. Выползая из своих нор, морлоки по ночам питаются беспечными элоями.

Подобная картина — не просто плод неумной уэллсовской фантазии. Этот феномен так комментируется Путешественником: «Углубление теперешнего временного социального различия между Капиталистом и Рабочим было ключом к новому положению вещей». Подобный вывод вырос из рассмотрения структуры английского социума: «имущие» спешат вкусить всех земных наслаждений.

дений и благ, в то время как все «неимущие» оказываются под землей.

Уэллс пишет роман-предупреждение. Предельно заостряя свою мысль, он прогнозирует те печальные последствия, к которым может привести процесс дегуманизации, рост напряженности между классами общества.

«Машина времени» — роман новаторский. Совместив циклическую и линейную концепции времени, писатель тем самым предвидит важные тенденции в литературе XX в. Роман XIX в. был полностью подчинен линейной концепции времени. В романе XX в. наблюдается «игра со временем», совмещение разных временных плоскостей, усложнение причинно-следственных связей. Роман Уэллса стоит также у истоков антиутопии, выросшей из трагического опыта XIX в. (произведения Дж. Лондона, О. Хаксли, С. Льюиса, Дж. Оруэлла, Е. Замятина). Некоторые уэллсовские мотивы интересно переломились в творчестве других писателей, в частности в экспрессионистической драме Ю. О'Нила «Косматая обезьяна» (1922).

Корабль, где разворачивается действие пьесы О'Нила, — аллегорическая модель современной цивилизации. На палубе и в роскошных каютах томятся от безделья верхи общества — воплощение анемичности и болезненности, в то время как в кочегарке, уподобленной железной клетке, трудятся в поте лица рабочие, напоминающие «доисторические существа», «косматых обезьян». Конфликт пьесы представляет собой весьма своеобразную вариацию уэллсовской темы злоев и морлоков.

«Машина времени» представила комплекс идей и творческих приемов, которые были развиты в последующих произведениях Уэллса.

За «Машиной времени» последовала серия романов аналогичного типа: «Остров доктора Моро» (1896), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1898), «Когда спящий проснется» (1899), «Первые люди на луне» (1901), «Пища богов» (1904), «Война в воздухе» 1908 и др. Они принесли Уэллсу международное признание и сделали его английским писателем первого ряда.

Уэллс вместе со своим старшим современником Жюлем Верном (1828 — 1905) стоит у истоков научно-фантастического жанра в литературе. Перед нами — разновидность словесного искусства, в основе которого фантастическая образность. Авторский вымысел направлен на создание необычных, неправдоподобных ситуаций, которые в совокупности образуют некий нереальный, чудесный мир. Виды фантастической условности в литературе многообразны, фантастическая образность присуща различным жанрам, таким как аллегория, сатира, утопия, гротеск. В основе фантастического — контраст между выдуманным и реальным.

Эдгар По в ряде новел («История Артура Гордона Пима», «Низвержение в Мальстрем») предвосхищает научную фантастику. Это направление получило развитие в романах Ж. Верна и окончательно оформилось в творчестве Уэллса.

Сам ход исторического развития, новые возможности, открывшиеся перед человечеством в результате великих научных открытий, резко меняли картину мира, вызывали потребность в футурологических прогнозах, стремление заглянуть в завтрашний день.

Эта тенденция на исходе XIX столетия стимулировалась развитием социально-реформистских, социалистических идей и планов, проектов достижения социальной справедливости без революционного насилия, путем реформ. Симпатии к подобным идеям высказывали многие писатели: Э. Золя, А. Франс, Э. Синклер, У. Моррис, Э. Верхарн, Дж. Лондон, У. Д. Хоуэллс. В 1884 г. было создано «фабианское общество», члены которого пропагандировали постепенное преобразование капиталистического общества в социалистическое путем реформ. «Фабианское общество» привлекло внимание видных интеллектуалов и художников слова, прежде всего Бернарда Шоу.

Дарвиновское открытие эволюции дало стимул к развитию социально-утопического мышления. Утопические веяния в литературе не оставили равнодушным Уэллса. И все же его научно-фантастические романы существенно отличались от социальных утопий. Они остросюжетны, лишены свойственной утопии статичности. Прогнозируя будущее, писатель не предлагает собственных схем и планов излечения социальных недугов.

Вместе с тем Уэллса не оставляла вера в огромные возможности науки. Он писал об изобретении витамина, стимулирующего сказочный рост, что привело к появлению неких великанов, физически и духовно возвышающихся над обычными людьми («Пища богов»), о таинственном небесном теле, оказывающем благотворное воздействие на людей («В дни кометы», 1906), о развитии военной авиации, что стало в результате предсказанием Первой мировой войны («Война в воздухе», 1908).

На первый взгляд эти романы обладали сходством с жюльверновскими, поскольку в их основе — научные открытия. Однако между ними значительное различие, которое Уэллс в предисловии к книге «Семь знаменитых романов», объясняет следующим образом: «...между предвосхищениями научных открытий, сделанными великим французом, и моими фантазиями отсутствует какое-либо литературное сходство. В своих произведениях он почти постоянно изображал возможности в сфере изобретений и открытий и сделал ряд замечательных прогнозов. Интерес, им возбуждаемый, имел неоспоримую практическую ценность. Он писал о том, во что верил, он говорил, что та или иная вещь может быть претворена в жизнь, хотя этого еще не случилось в действи-

тельности. Многие из его изобретений были внедрены в жизнь. Мои же истории, здесь собранные, отнюдь не рассчитаны на воплощение заключенных в них планов; эти опыты в сфере воображения совсем в ином роде».

Из сказанного, однако, не следует, что Жюль Верн — «реальнее», а Уэллс «фантастичнее». На самом деле многие научные прогнозы Уэллса оказались пророческими. Уэллс обладал научной интуицией и улавливал тенденции в развитии науки. В период непосредственной работы над романами он писал: «Я ограничиваю себя исключительно тем, что считаю возможным... Я рисую будущее таким, каким, насколько я могу судить, оно и будет».

Уэллс, с его исследовательским складом ума, не только писал о науке, но и внес в нее свой вклад. В 1894 г. вместе с Робертом Полом, лондонским оптиком и механиком, он получил патент на использование аттракциона, в котором содержалось предвосхищение кинематографа. Уэллс был одним из первых писателей, произведения которого стали экранизировать. Уже в 1902 г. появился пятнадцатиминутный фильм «Путешествие на Луну», снятый на основе его романа «Первые люди на Луне», а также по произведениям Ж. Верна.

Для Жюль Верна главное — сами технические новшества, описанные в их конкретной подлинности; для Уэллса — социальные последствия революционных перемен в научной сфере. В широком плане, Уэллс находится в русле фантастики, обладающей социально-философской значимостью; среди его предшественников особое место занимает Свифт. Автор «Гулливера» был, по признанию Уэллса, ему значительно ближе Жюль Верна, прежде всего в области художественной методологии. Сквозь причудливые и фантастические уэллсовские сюжеты просвечивает скрытая, но острая социальная сатира.

Научно-фантастические романы: «Человек-невидимка»

В следующих за «Машиной времени» романах Уэллс продолжал активно разрабатывать так удачно найденную проблематику.

Новый роман Уэллса «Остров доктора Моро» (1896) также окрашен мрачным мировидением.

Герой-рассказчик, биолог Прендик, на одном из островов, затерянных в океане, встречается с ученым-физиологом Моро. Моро, движимый исключительно любовью к науке, проводит страшные эксперименты: с помощью скальпеля превращает животных в зверо-людей, придавая им не только внешние черты человеческого облика, но и прививая им зачатки человеческого поведения, мышления и языка.

Возникает гротескно-уродливая картина, горький комментарий в адрес современной антигуманной цивилизации. Все это вы-

зывает очевидные ассоциации с заключительной частью «Приключений Гулливера» Свифта, в которой выведены отвратительные йеху. Описывая порядки на острове, возведение самого Моро в сан «божества», зачатки религии, наконец, положения «Закона», несоблюдение которого чревато страданиями, Уэллс подчеркивает антигуманность общества тоталитарного типа.

В «Войне миров» «космический» сюжет имеет философский смысл: изображая бесполох существ, ближе стоящих к роботам, чем к живым организмам, Уэллс отмечает опасность обезличивания человека в обществе. Обеспокоенностью будущим пронизан роман «Когда спящий проснется»: концентрация крупного монополистического капитала в конце концов вызвала народное восстание.

Большинство научно-фантастических романов Уэллса окрашено пессимизмом. В них присутствует, как правило, экстраполируемое будущее, которое необходимо предотвратить. Уэллс, предостерегая, призывает к переменам. Из многих его романов следует вывод: чтобы не наступило мрачное будущее, надо изменить настоящее.

«Человек-невидимка». Этот роман — одно из хрестоматийных сочинений Уэллса. Он демонстрирует замечательную черту его таланта — способность осветить уже не новую тему с неожиданной стороны. Мечта стать невидимым и таким образом обрести сказочное могущество и власть издавна пленяла умы. Этот мотив можно найти уже в фольклоре, в сюжетах о шапке-невидимке. Уэллс подходит к проблеме с научной точки зрения. Его Гриффин после многолетних целеустремленных экспериментов в лаборатории делает удивительное открытие, следуя известному постулату физики: «Если тело не отражает, не преломляет и не поглощает света, то оно не может быть видимым».

«Человек-невидимка» — самый «реальный» из фантастических уэллсовских романов, среди других произведений этого жанра. Действие разворачивается в английском провинциальном городке; фантастический элемент, вытекающий из метаморфозы главного героя, сосуществует с юмором и описаниями быта. Уэллс умеет прорваться в будущее и в то же время схватывает конкретные детали обыденной действительности. В «Человеке-невидимке» важна тема «маленьких людей» — обывателей и мещан, — тема, которая позднее получит развитие в серии бытовых романов писателя.

Шаг за шагом, интригуя читателя, Уэллс подводит его к осмыслению «невидимости» своего героя. В начале Гриффин показан через призму восприятия других персонажей: обитателей Айпинга, хозяев гостиницы «Кучер и кони», констебля, священника, учителя. Все они являют собой разновидности типа английского мещанина, к которому Уэллс будет не раз возвращаться во

многих своих книгах. В «Человеке-невидимке» они с единой душой неприязнью реагируют на вторжение в их среду «инородного тела», и это вызывает немало комических ситуаций, конфликтов. Писатель исследует природу менталитета обывателя. Казалось бы безобидные провинциалы становятся опасными, когда сплываются перед лицом общего «врага», участвуют в массовой облаве на «невидимку» и безжалостно его уничтожают.

Фигура главного героя, ученого и человека, противоречива и неоднозначна. С одной стороны, Уэллс запечатлел свой излюбленный тип энергичного и умного исследователя: Гриффин даже несколько романтически одержим страстью к науке. С другой стороны, ради науки он поступает морально-этическими соображениями: похищает деньги у отца, доводя его тем самым до самоубийства. Гриффин оттеняется явно негативной обрисованной фигурой Кемпа, своего коллеги. Кемп, которому Гриффин рассказывает свою историю, олицетворяет мещанский дух: он законопослушен, идет лишь безопасными тропами. Гениальный Гриффин трагически изолирован от общества, что скорее его беда, чем вина. Одиночеством объясняется его индивидуализм, психология изгоя и отщепенца. Уэллс дает понять: наука имеет смысл тогда, когда обращена на благо человечества, содействует прогрессу. Между тем удивительное открытие Гриффина служит только ему одному: для него это способ самоутверждения. Уверовав в собственную исключительность, он уподобляется сверхчеловеку ницшеанского толка. В последних главах романа открываются явно негативные стороны характера героя. Отринутый Кемпом, ожесточившийся Гриффин начинает грабить, убивать, дает волю злему, мстительному чувству. Финальная сцена, когда герой умирает, растерзанный толпой, подчеркивает трагизм ситуации. Перед взорами присутствующих — не опасный «демонический» преступник, а простой смертный: на земле распростерто голое, жалкое, избитое, изувеченное тело мужчины лет тридцати. Так завершает свой «странный и страшный жизненный путь Гриффин — первый из людей, сумевший стать невидимым», — комментирует эту сцену романист и добавляет: «Гриффин — даровитый физик, равного которому еще не видел свет».

За внешним, событийным планом обнаруживается второй план — притчевый. Этот роман — история о трагичном положении таланта, попавшего в среду завистников и мещан. Уэллс верит в прогресс науки и тревожится по поводу того, что косная мещанско-обывательская стихия часто бывает враждебна новаторскому, творческому началу. Эта мысль одна из глубинных для писателя.

«Машина Времени», «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка» закрепили за Уэллсом статус одного из пионеров научной фантастики. В его творчестве обозначились многие особенности

проблематики и поэтики научно-фантастической литературы, которая получит столь интенсивное развитие в XX в. у С. Лема, А. Кларка, И. Ефремова, Р. Бредбери, А. Азимова, Р. Шекли, братьев Стругацких и др.

Сегодня, по прошествии столетия со времени выхода романов Уэллса, очевидно, что прилагаемое к ним определение «научно-фантастический» становится все более условным. Писатель знакомил читателя с наукой и техникой будущего, и многие его прогнозы, казавшиеся литературной фикцией, впоследствии начали претворяться в жизнь: это и применение атомной энергии, и полеты на другие планеты, и развитие военной авиации, и смертоносное «лучевое» оружие, и многое другое. Уэллс вывел фантастический роман из числа побочных литературных жанров. Как отмечает уэллсовед Ю. Кагарлицкий, благодаря Уэллсу проблематика фантастического романа сделалась не менее, а в некоторых случаях и более значительной, чем проблематика «нефантастического» романа.

Уэллс-бытописатель: романы и новеллистика

Уже в пору работы Уэллса над фантастическими романами в его творчестве формируется вторая линия, не менее для него органическая. Это бытовые романы: «Любовь и мистер Люишем» (1900), «Киппс» (1905), «Тоно-Бенге» (1909), «Анна Вероника» (1909), «История мистера Полли» (1910), «Женитьба» (1912) и др.

Уэллс-бытописатель, как и Уэллс-фантаст, озабочен, в сущности, одной проблемой — взаимоотношениями личности со средой. Но на этот раз он решает ее, переходя на почву подчеркнуто бытовой действительности.

Уэллс и Джеймс: спор о романе. Своеобразие эпической формы у Уэллса определялось его эстетическими воззрениями, изложенными в программной статье «Современный роман» (1911). Эта статья — отражение художественных дискуссий начала века, в частности полемики Уэллса с его давним другом Генри Джеймсом. Писатели были во многом антиподами. Джеймс придавал решающее значение безукоризненности формы и отточенности стиля. Уэллсу, с его ярко выраженным общественным темпераментом, Джеймс виделся едва ли не представителем самоценного «искусства для искусства». Уэллс не соглашался с представлением о том, что единственное назначение романа — «развлекать читателя», «потакать облаченным в туфли и халат любителям легкого чтения». Роман — один из главнейших и серьезнейших жанров в литературе. Это явление, «которое глубоко вросло в современную жизнь, на него возложена такая огромная ответственность». Его задача — «показать всем обстановку и людей не менее реальных, чем те, которых мы постоянно видим в омнибусах».

Этот тезис Уэллс реализует в своих бытовых романах, оживленных юмором, комизмом, большим количеством сочных деталей повседневной жизни. Уэллс близок уже не к свифтовской, а к диккенсовской традиции. Если Уэллс-фантаст художественно воплощает свою веру в огромные возможности личности, как в физическом, так и в духовно-нравственном плане (вспомним хотя бы «Пищу богов»), то теперь он обращается к новому для себя герою — «маленькому человеку», выходцу из среднего класса, к его ординарному, зачастую бессобытийному существованию. При этом писатель творчески осваивал личный опыт, и это делало его героев, как подмечал Синклер-Льюис, «правдивыми даже тогда, когда они, бедняки, бродили не по страницам его романов, повестей и рассказов, но по лабиринтам его социологических трактатов». Таков Люишем («Любовь и мистер Люишем»), честолюбивый молодой человек, помощник учителя в пригородной школе; мелкий обыватель Киппс из одноименного романа, этот родоначальник пестрой уэллсовской галереи мещан; Альфред Полли («История мистера Полли») — один из наиболее близких автору персонажей. Но есть среди них те, кто стремится выйти за пределы господствующего стереотипа и утвердить себя, свою индивидуальность, в частности, в творческой работе. Таков Джордж Пондерво, посвятивший себя науке, кораблестроитель, для которого созидание ценнее накопления богатства. Он — герой «Тоно-Бенге», наиболее «бальзаковского» из уэллсовских романов, дающего широкую социальную панораму, освещенную критическим светом.

Новеллистика. Разновидности жанра. Интересен и значителен вклад Уэллса как мастера малой формы — новеллы. Одновременно с «Машиной времени» писатель опубликовал первый новеллистический сборник «Похищенная бацилла и другие события» (1895). За ним последовали еще несколько сборников коротких рассказов: «“История Платтнера” и другие» (1897), «Рассказы о пространстве и времени» (1899), «Двенадцать рассказов и сновидение» (1903), «“Страна Слепых” и другие рассказы» (1911). Уэллс параллельно работал над новеллами и фантастическими и бытовыми романами вплоть до начала Первой мировой войны, т. е. в наиболее счастливую для него творческую пору. Новеллы оказывались как бы спутниками его «крупномасштабных» произведений: в них досказывались, уточнялись, конкретизировались некоторые мотивы, образы и темы романов.

В целом рассказы Уэллса образуют богатый спектр жанровых разновидностей. Например, «Красный гриб» — образец комической новеллы с элементами нравоописания: перипетии в судьбе типичного «маленького человека» мистера Комбса соединены с живыми зарисовками быта. К этому типу относится и новелла «Сокровище Бришера». В ней комизм ситуации, близкой к фарсо-

вой, разрешается непредвиденным финалом, в котором очевиден авторский скепсис по отношению к общественным нравам и психологии стяжателей.

Мотив поиска сокровищ варьируется в целом ряде новелл Уэллса, которые можно отнести к авантюрно-приключенческой разновидности. Среди них «Пучеглазое божество» и «Лесной клад». При весьма скупой обрисовке характеров (что вообще отличает многие уэллсовские рассказы), автор демонстрирует удивительную находчивость по части занимательных сюжетов.

В «Неопытном привидении», бытовой новелле с пародийным элементом, остроумно обыгрываются популярные в английской литературе сюжеты о духах умерших, об увлечении спиритизмом в аристократической среде. В разработке этой темы у Г. Уэллса были предшественники, например Даниэль Дефо — автор шуточного эссе «Правдивое сообщение о появлении призрака некоей мисс Виль». Но особенно близок ему Оскар Уайльд, автор знаменитой повести «Кентервильское привидение». Уэллс достигает иронического эффекта благодаря имитации внешне серьезного тона, а также конкретности в описании встречи с духом усопшего.

Размышления о природе, ее тайнах и законах, постоянно владели Уэллсом. Тревога за будущее человечества звучит в фантастической новелле «Империя муравьев». В ней описывается затерянное в джунглях Бразилии государство муравьев, которые приобрели столь высокое развитие и организацию, что начинают претендовать на мировое владычество.

Другая волнующая Уэллса тема — огромные возможности медицины и фармакологии. Она воплощена в «Новейшем ускорителе», новелле научно-фантастического типа. Изобретение профессором Гибберном нового медицинского препарата, ускоряющего обычные реакции организма, открывает громадные возможности для человечества.

Философские новеллы. Уэллс разрабатывал также жанр философской новеллы, посвященной нравственно-психологическим проблемам. «Страна Слепых» (1911) — одна из самых удачных и ярких в этой жанровой разновидности. Главный герой, Педро Нуньес, человек любознательный и деятельный, попадает в затерянную среди Анд долину, населенную слепцами. Это своеобразное царство покоя, самодовольства, а главное — духовной несвободы, напоминающее мир ибсеновских троллей. Слепые отделены от «большого мира» каменной стеной и ориентируются с помощью обоняния, слуха и осязания. Мир их представлений узок и убог, скован нелепыми религиозными предрассудками. Слепые — это воплощение мешанского сознания, «стадности», страха перед всем «чужим». Перед нами очередная уэллсовская аллегория, вызывающая ассоциацию с пьесой Метерлинка «Слепые».

Нуньес — герой заурядный, недалеко ушедший в своем развитии от обычного мещанина. Слепые считают его безумцем, находят его слова о зрении опасной ересью. Честолюбивый и эгоистичный план Нуньеса сделаться королем слепых терпит неудачу. Уклад жизни, господствующий в стране Слепых, начинает его засасывать, как болото. Иной мир, яркий и прекрасный, к которому он когда-то принадлежал, меркнет, теряет свои притягательные краски. Лишь когда в преддверии женитьбы на одной из обитательниц страны Слепых Нуньесу надлежит согласиться на последнюю жертву — операцию по удалению глаз, чтобы окончательно уподобиться слепым, — он восстает против этого. Боясь полного духовного порабощения, герой уходит в горы, навстречу опасности, в когда-то потерянный мир: ведь свобода мыслить и наслаждаться красками жизни — бесценное благо. Такова глубинная идея новеллиста.

«Хрестоматийной» является и другая новелла — «Дверь в стене» (1911). Главный герой, Уоллес, процветающий политик, воплощение удачливости и успеха. Через всю свою жизнь, наполненную серьезными делами, он проносит воспоминание о том, как в раннем детстве проник через таинственную дверь в стене в чудесный сад. Правда, несколько раз в течение жизни он случайно наталкивался на эту дверь, но неизменно какие-то неотложные обстоятельства мешали ему приоткрыть ее. Он погибает, по-видимому приняв за дверь в стене проход в заборе, огораживающий котлован...

Таков вкратце сюжет новеллы, не поддающийся прямолинейному однозначному толкованию. Видимо, сказочный мир, приоткрывшийся однажды Уоллесу, олицетворяет романтику, веру в чудесное, простодушие, присущее самой ранней поре жизни человека. Позднее, соприкасаясь с проблемами реальной жизни, он постепенно теряет свежесть и чистоту мироощущения. Сад — нечто подобное первой любви.

Впрочем, критики предлагают и биографическую интерпретацию новеллы: судьба Уоллеса — это аллегория творчества самого Уэллса. Обратим внимание и на редкую созвучность их имен! В начале пути писатель раскрепощает свое воображение, в результате появляется его прославленная научная фантастика; затем он переходит на проторенную дорогу, начинает писать в реалистически-бытовом ключе; далее направляет усилия на создание произведений в дидактико-памфлетном духе. Дверь в стене, в которую герой так и не вошел вторично, — это символ невозможности для писателя повторить успех своих первых произведений.

В этой новелле Уэллс также разрабатывает давно волновавший его мотив «параллельного существования», «инога мира». Впоследствии этот мотив получил развитие у ряда англо-американских писателей, например у Э. Форстера, Дж. Пристли, А. Азимо-

ва. «Дверь в стене», с ее ностальгией по прошлому, явилась одной из последних новелл Уэллса.

Поэтика новелл. Как новеллист Уэллс тяготеет к распространенному в английской литературе последней четверти XIX столетия типу «хорошо сделанного рассказа» (well — made short story), с его акцентом на внешней занимательности, ясной фабуле и драматизме ситуации. В то же время он обогащает и обновляет новеллу, в частности за счет введения научно-фантастического элемента.

Поэтика Уэллса многообразна. Ему не чужды юмор, ирония, лирическое начало. И все же в этих разных новеллах Уэллса просматривается общая особенность: это их двоемирие, своеобразное сосуществование реально-бытового и фантастического планов.

Фантастика, однако, осознается не как нечто инородное, придуманное, а, напротив, как что-то естественное и даже закономерное. Подобный эффект подлинности достигается благодаря присущей Уэллсу способности запечатлеть необычное в деталях, подробностях, будто увиденных наяву. И властью своего таланта он заставляет читателя поверить в существование волшебного сада, увиденного Уоллесом («Дверь в стене»), прочувствовать жизнь слепых обитателей долины, затерянной в Андах («Страна Слепых»). Подобным приемом, если толковать его широко, пользовались Свифт, Гофман, а позднее — Кафка. В новеллистике Уэллса фантастическое — обычно плод научных прогнозов или догадок — обладает магией достоверности.

Как художник Уэллс достиг пика своей популярности в канун Первой мировой войны. К этому времени он стал одним из «властителей дум», каждое его выступление вызывало сильнейший резонанс. Критики считали его наследником Диккенса, лидером «школы здорового реализма», самым замечательным романистом «эдвардианского» этапа английской литературы (1901 — 1914 гг.). Последующий путь писателя говорил о неослабном тяготении Уэллса к глобальным проблемам общественно-политической значимости, причем чисто художественные задачи порой отходили для него на второй план.

Трактаты и романы. С начала 1900-х годов в творчестве Уэллса открывается еще одно важнейшее для него направление: кроме чисто художественных сочинений писатель начинает создавать романы-трактаты, публицистические книги («Предвидения», 1901; «Рождение человечества», 1903; «Современная утопия», 1905; и др.). В них он обращается к политико-экономическим и философским проблемам, берет на себя роль врача, предлагающего свои способы лечения болезней современного общества. Уэллс называет себя «социалистом», но «не по Марксу», и уточняет свою позицию: «Для меня социализм не есть стратегия или борьба клас-

сов: я вижу в нем план переустройства человеческой жизни с целью замены беспорядка порядком». В 1906 г. писатель вступает в Фабианское общество, однако вскоре выходит из него, тем не менее фабианство и разного рода реформистские проекты дают себя знать в его многочисленных утопических сочинениях. Все это, в сущности, разновидности глобального уэллсовского плана. Спасение мира, объятого хаосом, по мнению писателя, может быть достигнуто «сверху», посредством целенаправленной работы интеллектуальной, технократической элиты. Как реформист Уэллс действует в типично английском духе: он склоняется к эволюционным, компромиссным методам, полагая, что заболевания продуктивнее излечивать не радикальным, хирургическим, а спокойным терапевтическим способом.

Важной стороной идейных исканий Уэллса было то, что марксистская критика не без иронии называла «богостроительством». Подобный «грех» инкриминировали, например, М. Горькому в канун Первой мировой войны. Речь шла о стремлении Уэллса создать некую «новую религию» — систему прочных духовных ценностей, сделать отношения между людьми более гуманными и гармоничными. Поиски такого рода были присущи многим писателям рубежа веков и героям их произведений.

В преддверии Первой мировой войны Уэллс обретает мировую славу. В начале 1910-х годов в России уже выходит собрание его сочинений.

Военные годы были трудными для Уэллса. Он предлагает разные пути выхода из тяжелейшей ситуации (романы «Бог — невидимый король», 1917; «Душа епископа», 1917; «Джон и Петер», 1918; и др.). Солидаризировавшись сначала с кампанией официального обличения «кайзеровского деспотизма», в частности в сборнике «Война, которая покончит с войнами» (1914), писатель затем отходит от официальной патриотической линии. Подобное происходит с героем его наиболее интересного романа, созданного в эти годы, «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (1916). Потеряв на войне единственного сына, мистер Бритлинг становится антимилитаристом. М. Горький, напечатавший этот роман в своем журнале «Летопись», назвал его «лучшей, наиболее смелой и гуманной книгой, написанной в Европе во время этой проклятой войны».

Между двумя войнами: писатель и вызов времени

Первая мировая война разделила творчество писателя на два этапа. Его высшие художественные достижения были уже позади. Но оставшиеся почти три десятилетия писатель по-прежнему пребывал в гуще литературной и общественной жизни. Остановимся кратко на творчестве позднего Уэллса.

В конце 1920 г. Уэллс совершил свой второй визит в Россию (первый раз он побывал в нашей стране в 1914 г.) и встретился с Лениным, «кремлевским мечтателем», как его называл писатель. Впечатления от этой поездки Уэллс отразил в знаменитой книге «Россия во мгле» (1920). Более точный перевод названия — «Россия в тени». Имеется в виду не только страна, разрушенная, лишенная света, но Россия, о которой так мало знают на Западе. Нельзя забывать, что в силу «блокады правды» достоверная информация о положении дел в России была малодоступна. Этот эпизод бесчисленное количество раз обыгрывался в советской литературе: великий фантаст, провидевший будущее, оказался способен понять величие ленинского плана ГОЭЛРО.

Перед Уэллсом была разоренная страна, казалось подтверждавшая худшие прогнозы о «конце света», и он возлагал главную вину за эти бедствия не на большевиков, а на те «верхи» Запада, которые развязали интервенцию, хотели задушить Россию кольцом блокады. Его выводы были во многом близки тем, которые сделал другой великий англичанин — философ, математик и общественный деятель Бертран Рассел, написавший книгу «Практика и теория большевизма». Уэллс действительно ошибся относительно возможности электрификации России. Но вряд ли в разговоре с Лениным речь шла только о ГОЭЛРО. Уэллса тревожил более общий вопрос: у него вызывал сомнение сам план большевиков — построить общество социальной справедливости и благоденствия в условиях диктатуры, опираясь на насилие.

После войны Уэллс работает с неослабевающей продуктивностью, удивляя если не всегда качеством, то объемом написанного. Он публикует книги исторического, педагогического, социологического характера.

В художественной прозе Уэллса усиливается сатирическое начало, в своих лучших послевоенных романах он заостряет критику мещанства, прибегая к социально-политической сатире. Роман «Мистер Блэтсуорси на острове Рэмпол» (1928) — произведение, навеянное делом Сакко и Ванцетти. В центре своеобразного романа-воспитания «Бэлпингтон Блэпский» (1932) — мещанин, обыватель, усвоивший весь комплекс консервативно-ретроградных, шовинистических идей. Еще один феномен специфически английского мещанства — герой романа «Необходима осторожность» (1941) Альберт Тьюлер, фигура несколько меньшего социального масштаба. Это законопослушный робкий обыватель, бытие которого определяется «борьбой против злостных покушений на его душевное спокойствие».

Признанием высокого авторитета Уэллса стало его избрание в 1933 г. председателем международной читательской организации — ПЕН-клуба. На этом посту он сменил скончавшегося Голсуорси.

В 1934 г. Уэллс побывал в Москве. В разговоре со Сталиным писатель тщетно пытался убедить его в том, что понятие «классовой борьбы» устарело. Известно, что Сталин начавшиеся вскоре массовые репрессии объяснял именно «обострением классовой борьбы по мере успехов социализма». После «московских процессов» 1936—1938 гг. Г. Уэллс говорил, что Сталин нанес непоправимый ущерб социализму.

Уэллс стал одним из пионеров антифашистской темы в европейской литературе. Она присутствует уже в его романе «Самодержавие мистера Парэма» (1933), в котором Уэллс выводит «английского Муссолини» и прогнозирует возможность тоталитарного переворота в своей стране. Исключительно актуальным в середине 1930-х годов было обсуждение политики невмешательства, которую многие сочли трусливой. Странники этой политики подверглись резкому осуждению. Таков типичный английский обыватель, герой повести «Игрок в крокет» (1936). Он прямо выражает свою несложную жизненную позицию: «Пусть весь мир идет ко всем чертям! Что бы там ни было, но в половине первого я играю с тетушкой в крокет». В киносценарии «Облик грядущего» (1933) Уэллс предупреждает об опасности фашизма, как звериного, варварского начала.

В годы Второй мировой войны писатель солидаризировался с героической борьбой советского народа против нацистской агрессии.

Значение Уэллса. Уэллс умер летом 1946 г. в 80-летнем возрасте, оставив обширное и неравноценное наследие. Но время — лучший судья. И оно отделило написанное на «злобу дня», второпях, от подлинно живого и непреходящего. Сегодня трактаты и политические утопии Уэллса штудируют специалисты, историки литературы. Но его лучшие романы, прежде всего научно-фантастические, читает и перечитывает широкая аудитория. Многие мастера научной фантастики ориентировались на опыт Уэллса: К. Чапек, А. Кларк, А. и Б. Стругацкие, Р. Брэдбери, Р. Шекли и др.

Начав свой путь на исходе XIX столетия, Уэллс был в полной мере человеком века XX века. Известны его слова: «Имеет право называться подлинным писателем только тот, кто может научить чему-нибудь своих современников, кто лучше видит вокруг и больше видит впереди». Думается, что сам Уэллс полностью отвечает этой характеристике.

Литература

Художественные тексты

Уэллс Г. Собрание сочинений : в 15 т. / Г. Уэллс. — М., 1964.

Уэллс Г. Машина времени. Остров доктора Моро. Человек-невидимка. Война миров / Г. Уэллс. — М., 1973.

Wells H. G. The Time Machine. The Invisible Man: Short Stories. Essays / H. G. Wells; сост. и предисл. Б. А. Гиленсона. — Moscow, 1981.

Критика. Учебные пособия

Замятин Е. Герберт Уэллс / Е. Замятин. — Пб., 1922.

Кагарлицкий Ю. И. Герберт Уэллс: Очерк жизни и творчества / Ю. И. Кагарлицкий. — М., 1963.

Кагарлицкий Ю. И. Заглянувший в будущее / Ю. И. Кагарлицкий. — М., 1989.

**Глава XVI. БЕРНАРД ШОУ:
«ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ТЕАТР»**

Первое двадцатилетие: от Дублина до Лондона. — Шоу-критик: в борьбе за новый театр. — «Неприятные пьесы»: «Дома вдовца», «Профессия миссис Уоррен». — На исходе века: «Приятные пьесы» и «Три пьесы для пуритан». — В начале века: новые темы, новые герои. — «Пигмалион»: Галатея в современном мире. — Первая мировая война: «Дом, где разбиваются сердца». — Между двумя мировыми войнами: поздний Шоу. — Драматургический метод Шоу: музыка парадоксов.

Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду.
Б. Шоу

Джордж Бернард Шоу был больше, чем великий писатель, драматург-новатор, ставший классиком мирового масштаба. Его остроты и парадоксы разлетались по всему миру. Его слава была настолько громкой, что его называли просто G. B. S.; о нем слышали те, кто никогда не смотрел и не читал его пьес. Как и его прославленные соотечественники У. Черчилль, Б. Рассел, Г. Уэллс, он был великим англичанином, присутствие которого в своей жизни с патриотической гордостью ощущали несколько поколений.

Первое двадцатилетие: от Дублина до Лондона

«Рыжебородый ирландский Мефистофель» — так назвал Бернарда Шоу его биограф Э. Хьюз. Слово «ирландский» здесь очень значимо. Бернард Шоу был глубоко связан со своей родиной, он посвятил ей пьесу «Другой остров Джона Булля» (1904). Вплоть до 1922 г. Ирландия фактически оставалась британской колонией. «Зеленый остров» дал немало писателей-сатириков, наделенных острым критическим зрением, непримиримых к лицемерию и фальши: Д. Свифт, Р. Шеридан, О. Уайльд и, конечно же, Б. Шоу. А впоследствии — великий Джеймс Джойс, автор «Улисса», и два Нобелевских лауреата — поэт У. Йитса и драматург С. Беккет, один из основателей «драмы абсурда».



Бернард Шоу

Дублин: начало пути. Джорж Бернард Шоу (George Bernard Shaw, 1856—1950), родившийся в Дублине, принадлежал к той отнюдь не малочисленной категории писателей, которые обрели признание, пройдя в молодые годы через тернии и испытав удары судьбы. Хотя предки драматурга принадлежали к знатному роду, его отец был скромным торговым служащим и, по сути, неудачником, что сказалося на его характере и определило пристрастие к вину. Сын нечасто видел его трезвым. Мать, безуспешно боровшаяся с пагубной привычкой мужа, была вынуждена со-

держивать семью. Она преподавала музыку, пела, дирижировала хором. Среди многочисленных талантов будущего драматурга — музыкальность, унаследованная от матери. Отец же научил сына с насмешкой или иронией реагировать на жизненные неприятности.

Обстановка в семье была непростой, дети были предоставлены сами себе. Позднее, приближаясь к своему 90-летию, Шоу вспоминал: «Я не был счастлив в Дублине, и когда из прошлого встают призраки, мне хочется кочергой загнать их обратно». Детство было «страшное», «лишенное любви».

Детские годы Шоу совпали с подъемом освободительной борьбы в Ирландии. В 1858 г. возникло «Ирландское революционное братство»; иногда его участников называли «фении». В 1867 г. в Дублине вспыхнуло восстание, которое было безжалостно подавлено. Себя Шоу называл юным фением.

Бернард Шоу был, фактически, самоучкой. Он стал читать в 4—5 лет и довольно быстро освоил всю английскую классику, прежде всего Шекспира и Диккенса, а также произведения мировой литературы. В 11 лет он был отдан в протестантскую школу, где, по его словам, был предпоследним или последним учеником. Менее чем через год он перешел в Английскую научную и коммерческую школу, которую окончил в 15 лет: школу Б. Шоу считал самым неудачным этапом своей биографии. По окончании учебы Шоу служил в агентстве продажи недвижимости. Среди его обязанностей было взимание квартплаты с жителей беднейших кварталов ирландской столицы. Но, конечно, чиновничьи обязанности не могли им приниматься всерьез. Над ним уже возобладали духовные, интеллектуальные интересы. Он жадно читал, увлекался политикой.

В 1876 г. в жизни Шоу произошло судьбоносное событие: он уволился из агентства и, оставив Ирландию, переехал в Лондон. «Дело моей жизни было невозможно осуществить в Дублине, опираясь на мой ирландский опыт», — впоследствии пояснял он.

Первые годы в Лондоне. В столице Шоу устроился в телефонную компанию, но его заработок был настолько мал, что вскоре он уволился. Шоу говорил об этом с иронией: «Телефонная эпопея кончилась в 1879 году, и в этом же году я начал с того, с чего начинал любой литературный авантюрист в ту пору, а многие начинают и по сей день. Я написал роман».

Роман назывался «Неразумная связь» (1880), за ним последовали еще два: «Любовь артиста» (1881) и «Профессия Кэшеля Байрона» (1883). Последний был посвящен профессиональному спорту, боксу. Занятия такими видами спорта, как бокс, гольф и футбол, Шоу считал неразумными, свидетельствующими лишь о том, что человечество неумолимо деградирует.

Посланные в издательства романы отвергались. У Шоу не было ни имени, ни поддержки; он получил более 60 отказов. Позднее его романы стали печатать безгонорарные малотиражные социалистические газеты.

В то время Шоу бедствовал, перебивался случайными заработками. Иногда ему помогала мать. В 1885 г. в прессе появилась его первая статья.

Фабианец. В Лондоне Шоу увлекся политикой. Свой приезд в столицу он объяснял, в частности, тем, что ему было необходимо приобщиться к мировой культуре. И вскоре он это доказал своим творчеством, приверженностью к новейшим художественным веяниям. Одновременно решительно расширился диапазон его общественных интересов. Шоу начал проявлять растущий интерес к социалистическим идеям, что можно было легко предсказать: человек, познавший не понаслышке безработицу и нужду, не мог не быть критиком общества, в котором царил лицемерие и культ наживы.

Шоу знакомится с известными идеологами социализма реформистского толка, Сиднеем и Беатрисой Уэббами, и вступает в основанное ими Фабианское общество, названное так в честь Фабия Максима (Кунктатора), римского полководца, имя которого стало нарицательным как олицетворение медлительности и осторожности. Фабианцы стали идеологами английского варианта «демократического социализма».

Шоу был значительно радикальнее ортодоксальных фабианцев. Его можно было заметить в рядах мирных манифестаций, выступал он и на митингах, в частности в Гайд-парке. «Я человек улицы, агитатор», — говорил он о себе.

В. И. Ленин сказал, что Шоу — «добрый парень, попавший в среду фабианцев. Он гораздо левее, чем все, кто его окружает». Это замечание В. И. Ленина долгое время считалось основополагающим для российских шоуведов.

Один из современников драматурга вспоминал, как видел Шоу в библиотеке Фабианского музея: он одновременно штудировал

«Капитал» Маркса и партитуру оперы Вагнера «Золото Рейна». В этом сочетании — весь Шоу! Он был человеком искусства, свободного полета мысли, индивидуалистом, не мог полностью подчиниться строгой, догматической теории. Шоу писал на политические темы, демонстрируя при этом особую шутивно-юмористическую или откровенно парадоксальную интонацию.

В эти годы Шоу стал блестящим оратором, он научился преподносить любую серьезную мысль в легкой и лаконичной форме. Опыт публичных выступлений отразился затем в его творчестве — в создании пьес-дискуссий.

Шоу-критик: в борьбе за новый театр

К драматургии Шоу пришел сравнительно поздно, уже завоевав с середины 1880-х годов авторитет как оригинальный театральный и музыкальный критик. Шоу любил театр, жил им. Он сам обладал несомненными актерскими данными, превосходно читал свои пьесы.

Работа над первыми пьесами у Шоу шла параллельно с интенсивной деятельностью театрального рецензента.

В 1880-е годы положение дел в английском театре вызывало тревогу. Репертуар состоял как бы из двух частей. Современная тематика была представлена, по преимуществу, французскими авторами (Дюма, Сарду), пьесами комедийно-развлекательного характера, легковесными мелодрамами, призванными уводить буржуазного зрителя от серьезных жизненных проблем. Классический репертуар исчерпывался произведениями Шекспира, постановки его пьес были блистательными. Шоу восхищался своим великим предшественником и одновременно спорил с ним, как с равным. Эта полемика продолжалась в течение всей жизни драматурга. Он хотел «спасти» Англию от длившегося столетиями «рабского подчинения» Шекспиру, считая, что проблематика его произведений принадлежит прошлому. Шоу мечтал о театре проблемном, интеллектуальном, серьезном, обращенном к современности, в котором бы не остывала интенсивная дискуссия, не прекращалось бы столкновение точек зрения персонажей. А. Г. Образцова пишет, что театр будущего в его представлении «призван был заключить на новом уровне творческий союз между сценическим искусством — искусством замкнутых театральных подмостков и ораторским искусством — искусством улиц и площадей, зазывал и трибунов».

«Героический актер». Шоу горячо ратовал за «откровенный театр доктрины». Но это отнюдь не значило, что он, защищая ангажированное искусство, игнорировал его эстетическую природу или желал навязать сцене функцию прямолинейной пропаганды. Однако Шоу явно стремился подчеркнуть общественно-воспита-

тельную функцию театра, его способность влиять не только на души, эмоции зрителей, но и на их умы.

Свой основополагающий принцип Шоу сформулировал следующим образом: «Драма делает театр, а не театр драму». Он считал, что время от времени в драматическом искусстве «рождается новый импульс», и стремился реализовать его в своих пьесах.

Драматург не одобрял актеров, которые стремились лишь к самовыражению, за это он критиковал одного из кумиров актерской сцены — Генри Ирвинга. Идеалом Шоу был героический актер, чуждый напыщенности, ложных эмоций, фальшивых восторгов и страданий. «Сейчас существует потребность в героях, в которых мы можем узнать самих себя», — настаивал Шоу. Подобный образ мог воплотить актер, обладающий не только тонкой эмоциональной организацией, но и интеллектом, общественным кругозором. Необходимо было показать героя, у которого «страсти порождают философию... искусство управлять миром», а не только ведут к «свадьбам, судебным разбирательствам и казням». Современным героем для Шоу был тот, у кого личные пристрастия вытеснены «более широкими и более редкими общественными интересами».

«Квинтэссенция ибсенизма». Своим союзником Шоу избрал Ибсена. Он стал горячим пропагандистом творчества великого норвежца в Англии, где его пьесы пробились на сцену позднее, чем в других европейских странах. Шоу с живейшей симпатией отзывался об Ибсене, видел в нем новатора, придавшего драматургии то свежее направление, в котором нуждалась современная сцена, художника, «удовлетворившего потребность, не утоленную Шекспиром». Многочисленные статьи и рецензии Шоу об авторе «Кукольного дома» были собраны в его книге «Квинтэссенция ибсенизма» (1891). Шоу интерпретировал драмы Ибсена, приписывая ему собственные эстетические воззрения. По меткому замечанию одного из критиков, он представлял, «что думал бы Ибсен, будь он Бернардом Шоу». После знакомства с Ибсеном «доибсеновская пьеса» стала вызывать у него «все большее раздражение и скуку». Ибсен помог Шоу понять, насколько жизненна та пьеса, в которой «затронуты и обсуждены проблемы, характеры и поступки героев, имеющие непосредственное значение для самой аудитории». С этим связаны главные новации Ибсена. Он «ввел дискуссию и расширил ее права» так, что она «вторглась в действие и окончательно с ним слилась». При этом зрители словно включались в дискуссии, мысленно участвовали в них. Эти положения в равной мере относились к поэтике самого Шоу.

Музыкальный критик: «Истый вагнерианец». Другим направлением в деятельности Шоу была музыкальная критика. Он по-своему прочувствовал и осмыслил столь важное для рубежа веков взаимодействие разных видов искусства: живописи, литературы,

музыки. Шоу писал о великих композиторах-классиках, Бетховене и Моцарте, основательно и с профессионализмом. Но его кумиром, которому он посвятил немало работ, был Рихард Вагнер (1813—1883).

Для Шоу имена Ибсена и Вагнера стоят рядом: первый был реформатором драмы, второй — оперы. В книге «Истый вагнерианец» (1898) Шоу писал: «...Когда Ибсен схватил драму за шиворот так, как Вагнер схватил оперу, ей волей-неволей пришлось двигаться вперед...» Вагнер был также «владыкой театра». Он достиг слияния музыки и слова, оказал огромное, не до конца еще осмысленное воздействие на литературу. Для Шоу был очевиден глубинный, философский смысл творчества Вагнера, в музыкальных драмах которого не столько изображались те или иные события, сколько выражалась их суть. При этом музыка сама становилась действием, передавая могучую силу человеческих страстей.

«Неприятные пьесы»: «Дома вдовца», «Профессия миссис Уоррен»

«Независимый театр». Формирование «новой драмы» на исходе XIX в. сопровождалось «театральной революцией». Ее представляли «Свободный театр» (1887—1896) А. Антуана во Франции, литературно-театральное общество «Свободная сцена» (1889—1894) О. Брама в Германии, «Независимый театр» (1891—1897) в Англии, организованный Дж. Т. Грейном, где ставились чаще пьесы европейских, а не английских драматургов. Именно в этом театре в 1892 г. увидела свет рампы первая пьеса Шоу — «Дома вдовца». Однако к драматургии Шоу обратился намного раньше: в 1885 г. он сочинил вместе с критиком и переводчиком Ибсена У. Арчером пьесу. Позднее эта пьеса в переработанном виде вошла в цикл «Неприятные пьесы» (1898).

«Неприятные пьесы». В предисловии к циклу Шоу писал: «Я использую здесь драматическое действие для того, чтобы заставить зрителя призадуматься над некоторыми неприятными фактами... Я должен предупредить моих читателей, что моя критика направлена против них самих, а не против сценических персонажей...»

Свои пьесы Шоу нередко предварял пространными предисловиями, в которых прямо разъяснял свой замысел, характеризовал персонажей. Как и у его великого современника Г. Уэллса (отношения с которым у Шоу были непростые), в произведениях Шоу всегда присутствовало просветительское начало. О «Домах вдовца» он писал: «...Я показал, что респектабельность нашей буржуазии и аристократичность младших сыновей из знатных семейств питаются нищетой городских трущоб, как муха питается гнилью. Эта тема не из приятных».

Ранние пьесы Шоу вызвали широкий общественный резонанс. В них определились главные параметры его драматургической методологии. В пьесах ставятся важные социальные вопросы. Движение сюжета определяется не столько интригой, сколько столкновением взглядов. Дискуссия, собственно, и движет действием, определяет внутренний конфликт. Внимательное изучение молодым Шоу ибсеновских текстов особенно отчетливо сказывается в обличении лживости и лицемерия, которые маскируют истинное положение вещей. Его герои, подобно ибсеновским, переживают прозрение.

«Дома вдовца». В пьесе «Дома вдовца» отразились впечатления Шоу от его работы в Дублине сборщиком квартплаты. Это пьеса об эксплуатации одних людей другими, о несправедливом устройстве общества с его оскорбительной поляризацией богатства и нищеты. Отсюда авторская ирония и горькая насмешка. Ироничен заголовок, пародирующий восходящее к Библии выражение «дом вдов», т. е. жилище бедняков. Иронично имя главного героя — домовладельца, эксплуататора и стяжателя Сарториуса (от лат. «священный»). Сюжет пьесы незамысловатый. У главных событий есть предыстория (как и в ряде пьес Ибсена).

Во время отдыха в Германии богат Сарториус и его дочь, очаровательная Бланш, познакомились с молодым английским врачом Трентом. Бланш и Трент полюбили друг друга. Дело идет к бракосочетанию. В Лондоне Трент наносит визит Сарториусу, однако возникают некоторые сложности. Трент узнает, что немалые деньги его будущего тестя нажиты не самым праведным образом: Сарториус обогатился за счет квартплаты, собираемой с бедняков, обитателей трущоб. Ситуация усугубляется после разговора Трента с Ликчизом, сборщиком квартплаты, уволенным Сарториусом. Рассказ Ликчиза — острый эпизод пьесы. Ликчиз добросовестно выполнял свою работу: «выцарапывал деньги там, где никто другой в жизни бы не выцарапал...» Демонстрируя Тренту мешок с деньгами, он сообщает: «Тут каждый пенни слезами полит: на него бы хлеба купить ребенку, потому что ребенок голодный и плачет от голода, — а я прихожу и выдираю последний грош у них из глотки». Ликчиз стыдится подобной работы, но не может отказаться от нее, так как в этом случае его собственные чада останутся без хлеба.

Алчность Сарториуса беспредельна. Когда Ликчиз без ведома хозяина ремонтирует за гроши лестницу, ибо ее аварийное состояние грозит жильцам травмами, Сарториус увольняет его. Ликчиз просит Трента замолвить за него слово, но это вызывает возмущение молодого человека, искренне уверенного, что его будущий тесть «совершенно прав». В своей отповеди Тренту, «невинному ягненку», Ликчиз дополняет характеристику Сарториуса, который «хуже всех домовладельцев в Лондоне». Если бы Ликчиз с несчастных жильцов «живьем шкуру содрал», то и это показалось бы Сарториусу недостаточным. В дальнейшем драматург «демаскирует» и самого Трента. Герой готов жениться на Бланш без денег ее отца, жить с ней на собственные независимые доходы, источником ко-

торых являются все те же трущобные дома, поскольку земля, на которой они построены, принадлежит его богатой тетке.

Герои связаны круговой порукой. Ликчиз, восстановленный на работе, помогает Сарториусу «провернуть» очередную выгодную махинацию. В финале Трент, отнюдь не отказавшись от приданого Бланш, резюмирует случившееся: «Похоже, что все мы тут — одна шайка!»

«Профессия миссис Уоррен». Вторая пьеса Шоу, «Сердцеед» (1893), успеха не имела, зато третья, «Профессия миссис Уоррен» (1894), вызвала фурор. Цензура запретила ее постановку в Англии, поскольку тема проституции считалась аморальной.

На самом деле никакой безнравственности и тем более эротики в пьесе не было. Проблема, реализованная в оригинальном сюжете, трактовалась в социальном аспекте, выростала из глубинной порочности современного общества. Эта мысль выражена Шоу прямо: «Единственный способ для женщины обеспечить свое существование — это отдать свои ласки какому-нибудь мужчине, который может позволить себе роскошь содержать ее».

Вечная для литературы тема — конфликт поколений отцов и детей — предстает у Шоу как конфликт матери и дочери. Главная героиня Виви — молодая девушка, получившая хорошее воспитание в пансионате, проживающая в Лондоне вдалеке от матери, которая находится в Европе. Виви в определенной мере тип «новой женщины». Она — способный математик, самостоятельная, умна, наделена чувством собственного достоинства, не «зациклена» на замужестве, знает цену влюбленному в нее симпатичному, но, в сущности, пустому Фрэнку.

В этой пьесе, как и в «Домах вдовца», есть кульминационная сцена — встреча Виви со своей матерью, Китти Уоррен, после долгих лет разлуки.

Задав матери вопрос, чем та занимается, каковы источники ее немалых доходов, Виви выслушивает шокирующее признание. Когда миссис Уоррен сообщает, что она владелица сети публичных домов в европейских столицах, искреннее возмущенная Виви просит мать отказаться от подобного источника доходов, но получает решительный отказ.

Принципиально важна жизненная история, рассказанная миссис Уоррен дочери. В семье родителей Китти Уоррен было четыре дочери: две из них, она и Лиз, — интересные, симпатичные девушки, две другие — с неброской внешностью. Нужда заставила их рано задуматься о заработке. Те из сестер, которые избрали обычный для порядочных девушек путь, плохо кончили. Одна работала на фабрике свинцовых белил по двенадцать часов в день за ничтожную зарплату, пока не умерла от отравления свинцом. Вторую мать ставила в пример, потому что она вышла замуж за рабочего продовольственного склада, содержала трех детей в чистоте и опрятности на более чем скромные деньги. Но в конце концов ее муж запил. «Стоило ради этого быть честной?» — спрашивает миссис Уоррен.

Китти Уоррен начала свою трудовую биографию с малоперспективной должности посудомойки в ресторане общества трезвости, пока не встретила со своей сестрой — хорошенькой Лиззи. Та убедила ее, что красота — тот товар, который надо уметь выгодно продавать. Начав с индивидуального промысла, сестры, соединив сбережения, открыли в Брюсселе первоклассный дом терпимости. С помощью нового компаньона Крофтса Китти расширила свое «дело», основав филиалы и в других городах. Приняв к сведению аргументы матери, умная Виви признает, что та «совершенно права и с практической точки зрения». И все же, в отличие от врача Трента («Дома вдовца»), она не приемлет философии «грязных денег». Отклоняет она и домогательства богатого Крофтса, предлагающего ей выгодный в финансовом отношении брак.

Виви, безусловно, самая привлекательная фигура в пьесе. Она вызывает ассоциации с ибсеновскими героями, в которых очевидна тяга к правде и справедливости. В финале пьесы Виви порывает с матерью: она пойдет собственным путем, работая в нотариальной конторе, устроит свою жизнь честным трудом, полагаясь на волю, не поступаясь при этом нравственными принципами. Но как бы ни были порочны Китти Уоррен, Крофтс и им подобные, из логики драматического сюжета вытекает, что вредоносны не только они: «Общество, а не какая-либо личность является злодеем в этой пьесе».

На исходе века: «Приятные пьесы» и «Три пьесы для пуритан»

Два десятилетия — от выхода «Неприятных пьес» до окончания Первой мировой войны — плодотворный этап в творчестве Шоу. В это время увидели свет его лучшие произведения, разнообразные по тематике и неординарные по структуре. Второй цикл Шоу назвал «Приятные пьесы». Если в предыдущем цикле объект критики — социально-экономические основы общества, то на этот раз критикуются идеологические мифы, иллюзии, предрассудки, прочно укоренившиеся в сознании соотечественников драматурга. Целью Шоу было убедить в необходимости трезвого взгляда на вещи, демифологизировать общественное сознание.

В цикл вошли четыре пьесы: «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1894), «Избранник судьбы» (1895), «Поживем — увидим» (1895).

Начиная с этого цикла, в творчество Шоу входит антимилитаристская тема, которая была чрезвычайно актуальна в те годы.

Одним из направлений сатиры Шоу стала «дегероизация» сильных личностей, стяжавших славу на поле боя. Такова пьеса «Избранник судьбы», имеющая подзаголовок «Пустячок». Действие в ней происходит в 1796 г. в Италии, в самом начале блистательной карьеры главного героя — Наполеона. Шоу целенаправленно сни-

жает образ полководца. В обширном предисловии к пьесе автор объясняет: гениальность Наполеона — в понимании значения артиллерийской канонады для истребления возможно большего количества людей (по сравнению с ружейным и штыковым боем). Французские солдаты, терпящие лишения, занимаются мародерством и ведут себя в Италии, как саранча.

Пьеса написана в шутовой манере и далека от следования историческим фактам. В уста Наполеона вложены рассуждения о его главном противнике — Англии, стране «людей среднего возраста», «лавочников». Наполеон рассуждает об английском лицемерии. В его монологе различимы голос и интонации самого Шоу: «Англичане — особая нация. Ни один англичанин не может опуститься настолько низко, чтобы не иметь предрассудков, или подняться настолько высоко, чтобы освободиться от их власти... Каждый англичанин от рождения наделен некоей чудодейственной способностью, благодаря которой он и стал владыкой мира... Его христианский долг — покорить тех, кто владеет предметом его вожделений... Он делает все, что ему вздумается и хватает то, что ему приглянулось...»

Англичан отличает способность любые самые бесчестные действия оправдывать ссылками на высшие нравственные авторитеты, вставать в эффектную позу нравственного человека.

«Нет той подлости и того подвига, которых не совершил бы англичанин; но не было случая, чтобы англичанин оказался не прав. Он все делает из принципа: он сражается с вами из патриотического принципа, грабит вас из делового принципа; порабощает вас из имперского принципа; грозит вам из принципа мужественности; поддерживает своего короля из верноподданнического принципа и отрубает ему голову из принципа Республанизма».

В пьесе «Оружие и человек», известной в России под названием «Шоколадный солдатик», действие происходит во время болгаро-сербской войны 1886 г., вылившейся в бессмысленное самоистребление двух славянских народов. Драматический конфликт построен на характерном для Шоу противопоставлении двух типов героев — романтика и реалиста. К первому относится болгарский офицер Сергей Саранов, наделенный красивой «байронической» внешностью, любитель словесной риторики, соединенной с очевидным позерством. Другой тип — наемник Брюнчли, швейцарец, служивший у сербов, человек практического ума, ироничный, лишенный всяких иллюзий. Именно ему отдает свои симпатии Райна Петкова, богатая наследница. В отличие от источника патриотический пафос Саранова Брюнчли относится к войне как к выгодной, хорошо оплачиваемой работе.

Следующий сборник Шоу, «Три пьесы для пуритан» (1901), включает произведения: «Ученик дьявола» (1897), «Цезарь и Клео-

патра» (1898), «Обращение капитана Брасбаунда» (1899). Название цикла нельзя понимать буквально, оно скорее иронично. В предисловии к циклу Шоу декларирует, что противопоставляет свои пьесы тем, в которых центр тяжести — любовная интрига. Шоу против того, чтобы страсть торжествовала над рассудком. Как поборник «интеллектуального театра» Шоу считает себя «пуританином», имея в виду подход к искусству.

В пьесах этого цикла Шоу обращается к историческим сюжетам. В драме «Ученик дьявола», продолжающей столь важную для Шоу антивоенную тему, действие происходит в эпоху американской революции XVIII в., в 1777 г., когда колонисты развернули борьбу за свободу от английской короны. В центре пьесы — Ричард Даджен, исполненный ненависти к угнетению и угнетателям, ко всем видам ханжества и двуличия.

Пьеса «Цезарь и Клеопатра» — драматургическая разработка темы взаимоотношений великого полководца и египетской царицы. В определенной мере эта пьеса строится на внутренней полемике с шекспировской трагедией «Антоний и Клеопатра». Последняя обычно трактуется как апофеоз романтической любви, в жертву которой были принесены государственные интересы. Антоний и Клеопатра у Шекспира — страстные любовники, которым противопоставлен холодный, расчетливый Октавиан. Шоу меняет концепцию героев, делая акцент на сложных взаимоотношениях победителей-римлян и египтян. Действиями Клеопатры руководит не только сильное чувство к Цезарю, но и политический расчет. Цезарь также не романтический герой, а трезвый прагматик. Он контролирует свои чувства. И когда дела призывают его в Италию, он не только расстается с Клеопатрой, но и обещает царице прислать замену себе — «римлянина с ног до головы, более молодого, сильного, бодрого», «не прячущего плешивую голову под лаврами победителя». Его имя — Марк Антоний.

Пьеса Шоу становится как бы прологом к шекспировской, действие которой происходит уже после гибели Цезаря, когда египетская царица встретится с новым возлюбленным.

В начале века: новые темы, новые герои

В начале 1900-х годов к Шоу приходит мировая слава. Устраивается и его личная жизнь. В 1898 г. у Шоу возникли проблемы со здоровьем. Он перенес серьезную операцию на ноге. Рана долго не заживала — его организм был ослаблен вследствие переутомления и плохого вегетарианского питания. Заболевшего писателя стала выхаживать его преданная поклонница Шарлотта Пейн-Таунсенд, ирландка, с которой он познакомился в Фабианском обществе. В том же году они поженились. Шоу было 42, Шарлотте — 43. Они прожили в браке 45 лет до кончины Шарлотты в 1943 г. Детей

у них не было. Этот их союз имел ярко выраженную интеллектуальную основу. Шоу был человек своеобразный, не без странностей, его кабинет являл впечатляющее зрелище. Повсюду, на столе, на полу, громоздились кипы книг и рукописей. Шоу не разрешал к ним прикасаться, но Шарлотта сумела наладить быт Шоу, внести в него уют и минимальный порядок. Когда Шарлотту спросили, легко ли ей жить с гением, она ответила: «С не гением не жила».

В 1900-е годы Шоу был исключительно активен в творческом плане; одна за другой, примерно раз в год, выходили его пьесы, причем ни в одной из них он не повторялся: «Человек и сверхчеловек» (1903), «Другой остров Джона Булля» (1904), «Майор Барбара» (1905), «Дилемма врача» (1906), «Разоблачение Бласко Понсета» (1909), «Андрокл и лев» (1912), «Пигмалион» (1913).

«Человек и сверхчеловек». Пьеса «Человек и сверхчеловек», снабженная подзаголовком «Комедия с философией», пользовалась успехом. Это вариация истории о Дон Жуане, но активным началом наделена женщина, она преследует мужчину, стремясь женить его на себе.

Главный герой, Джон Тэннер, — социалист, молодой богач, Ч. П. К. Б. (Член Праздного Класа Богатых). Он привлекателен, женщины тянутся к нему, но герой их побаивается и стремится избежать брачных уз. В уста героя, написавшего «Руководство и карманный справочник для революционеров», Шоу, видимо, вкладывает свои идеи. Он дает критику капиталистической системы и полагает, что прогресс может быть достигнут не с помощью политической борьбы, а в результате активной «жизненной силы» и биологического улучшения человеческой природы.

Справочник Тэннера насыщен остроумными, парадоксальными афоризмами. Вот некоторые из них: «Золотое правило заключается в том, что не существует никаких золотых правил»; «Искусство управления заключается в организации идолопоклонства»; «При демократии избирают многие несведущие, тогда как раньше назначали немногие продажные»; «Нельзя стать узким специалистом, не став в широком смысле болваном»; «Наилучшим образом воспитанные дети — это те, которые видят родителей таковыми, каковы они есть».

Пьеса состоит из двух частей — комедии о Джоне Тэннере и интермедии о Дон Жуане. Сопоставлением этих образов автор проясняет суть характера главного героя. Увлечению женщинами Дон Жуана противопоставлено духовное донжуанство Тэннера — его увлечение новыми идеями, мечта о сверхчеловеке. Но он не способен претворять свои идеи в жизнь.

«Майор Барбара». В пьесах Шоу содержится откровенная и острая социальная критика. В пьесе «Майор Барбара» объект иронии — Армия спасения, в которой служит главная героиня Барбара, от-

нюдь не исполненная желания творить добрые дела. Парадокс в том, что организованная благотворительность, существующая на средства богачей, не уменьшает, а, напротив, умножает число бедняков. Среди персонажей одно из самых впечатляющих лиц — отец героини, владелец оружейной фабрики Андершафт. Он считает себя хозяином жизни, его девиз: «Без стыда», он — фактическое «правительство страны». Андершафт — торговец смертью и гордится тем, что в его религии и в его морали главенствуют пушки и торпеды. Не без удовольствия он рассуждает о морях невинной крови, о вытоптанном нивах мирных землепашцев и других жертвах, принесенных ради «национального тщеславия»: «Все это дает мне доход: я только богатею и получаю больше заказов, когда газеты трубят об этом».

Нетрудно представить себе, каким актуальным стал этот образ для XX в., особенно в периоды интенсивной гонки вооружений.

Шоу и Толстой. Подобно своим замечательным современникам, Голсуорси и Уэллсу, Шоу не прошел мимо художественного вклада Толстого, хотя и расходился с ним по философской и религиозной части. Скептический по отношению к авторитетам, Шоу тем не менее относил Толстого к «властителям дум», к тем, кто «возглавляет Европу». В 1898 г., после появления в Англии трактата Толстого «Что такое искусство?», Шоу отозвался на него пространной рецензией. Полемизируя с отдельными толстовскими тезисами, Шоу разделял главную мысль трактата, прокламировавшего общественную миссию искусства. Сближало Шоу и Толстого и критическое отношение к Шекспиру, хотя они и исходили при этом из разных философско-эстетических предпосылок.

В 1903 г. Шоу послал Толстому свою пьесу «Человек и сверхчеловек», сопроводив ее обширным письмом. Отношение Толстого к Шоу было сложным. Он высоко ценил его талант и природный юмор, но упрекал Шоу за то, что он недостаточно серьезен, рассуждает о таком вопросе, как назначение человеческой жизни, в шуточной манере.

Другая пьеса Шоу, «Разоблачение Бласко Поснета» (1909), отправленная автором в Ясную Поляну, Толстому понравилась. Она была близка по духу к народной драме и написана, по признанию Шоу, не без влияния «Власти тьмы» Толстого.

«Пигмалион»: Галатя в современном мире

В канун Первой мировой войны Шоу написал одну из своих самых знаменитых пьес «Пигмалион» (1913). Она была более сценичной, традиционной по форме, чем многие другие его произведения, а потому имела успех в разных странах и вошла в классический репертуар. Пьеса также стала основой замечательного мюзикла «Моя прекрасная леди».

Заголовок пьесы указывает на античный миф, переработанный Овидием в его «Метаморфозах».

Талантливый скульптор Пигмалион изваял изумительную по красоте статую Галатеи. Его творение было столь совершенно, что Пигмалион влюбился в него, но его любовь была безответной. Тогда Пигмалион обратился с мольбой к Зевсу, и тот оживил статую. Так Пигмалион обрел свое счастье.

Мастер парадокса, иронического «перевертывания» общепринятых мнений, Шоу проделывает подобную операцию с сюжетом мифа. В пьесе не Пигмалион (профессор Хиггинс) «оживляет» Галатею (Элизу Дулиттл), а Галатея — своего создателя, научив его подлинной человечности.

Главный герой ученый-фонетист профессор Генри Хиггинс — выдающийся знаток своего дела. Он способен по произношению определить происхождение и социальный статус говорящего. Профессор никогда не расстается с записной книжкой, где фиксирует разговоры окружающих. Полностью поглощенный наукой, Хиггинс рационален, холоден, эгоистичен, высокомерен, с трудом понимает других людей. Профессор — убежденный холостяк, с подозрением относящийся к женщинам, в которых усматривает намерение похитить его свободу.

Случай сталкивает его с Элизой Дулиттл, продавщицей цветов, натурой незаурядной, яркой. За смешным произношением, вульгарным жаргоном Шоу открывает ее неординарность и обаяние. Недостатки речи огорчают Элизу, мешают ей устроиться в приличный магазин. Явившись к профессору Хиггинсу, она предлагает ему жалкие гроши за то, что он преподаст ей уроки правильного произношения. Полковник Пикеринг, лингвист-любитель, заключает с Хиггинсом пари: профессор должен доказать, что способен за несколько месяцев превратить цветочницу в великосветскую женщину.

Эксперимент Хиггинса протекает успешно, его педагогика дает плоды, правда, не обходится без проблем. Через два месяца профессор приводит Элизу в дом своей матери, чопорной англичанки миссис Хиггинс, как раз в день приема гостей. Какое-то время Элиза держится превосходно, но неожиданно сбивается на «уличные словечки». Хиггинсу удается сгладить ситуацию, убедив всех, что это — новый светский жаргон. Следующий выход Элизы в высшее общество — более чем успешен. Молодую женщину все принимают за герцогиню, восхищаются ее манерами, красотой.

Эксперимент, уже начавший утомлять Хиггинса, завершен. Профессор снова высокомерно-холоден по отношению к девушке, что ее глубоко обижает. В ее уста Шоу вкладывает горькие слова, подчеркивающие гуманистический пафос пьесы: «Вы меня вытащили из грязи!.. А кто вас просил? Теперь вы благодарите Бога, что все уже кончилось и можно будет выбросить меня обратно в грязь. На что я гожусь? К чему вы меня приспособили? Куда мне идти?» В отчаянии девушка швыряет в Хиггинса туфли. Но и это не выводит профессора из равновесия: он уверен, что все обрзается.

В пьесе звучат трагические ноты. Шоу насыщает пьесу глубоким смыслом. Он ругает за равенство людей, защищает человеческое достоинство, ценность личности, которые менее всего измеряются красотой произношения и аристократизмом манер. Человек — не безразличный материал для научных экспериментов. Он — личность, требующая к себе бережного отношения.

Элиза уходит из дома Хиггинса. И все же ей удается «пронять» старого холостяка. За эти месяцы между профессором и Элизой возникла симпатия.

В финале Элиза возвращается в дом Хиггинса, требуя, чтобы профессор попросил у нее прощения, но наталкивается на отказ. Она благодарит Пикеринга за истинно рыцарское к ней отношение и угрожает Хиггинсу, что пойдет работать ассистентом к его сопернику профессору Непину.

Шоу предлагает грустный «открытый» финал. Снова повздорив с Хиггинсом, Элиза уходит на свадьбу к своему отцу, с которым тоже произошла чудесная метаморфоза. Пьяница-мусорщик, получив по завещанию солидную сумму, стал членом Общества моральных реформ. Хиггинс, прощаясь с Элизой, просит ее сделать покупки, не обращая внимания на ее презрительный тон. Он уверен, что Элиза вернется.

Сам же Шоу в послесловии к пьесе, возможно из-за пристрастия к шуткам или желая озадачить зрителя, писал следующее: «...Есть у нее (Элизы) ощущение, что его (Хиггинса) безразличие станет больше, чем страстная влюбленность иных заурядных натур. Она безмерно заинтересована им. Бывает даже у нее злорадное желание заточить его одного на необитаемом острове...»

Пьеса открыла новую грань таланта драматурга: его герои способны не только дискутировать и остроумно пикировать, но и любить, правда искусно маскируя свои чувства.

История создания пьесы связана с романом Шоу и знаменитой актрисы Патриции Кэмбелл. Это был роман в письмах. Патриция исполняла роль Элизы в «Пигмалионе». После обсуждения с Патрицией роли Шоу записал: «Я мечтал, и мечтал, и витал в облаках весь день и весь следующий день так, словно мне нет еще двадцати. А мне ведь уже вот-вот стукнет 56. Никогда, наверное, не происходило ничего столь смехотворного и столь чудного».

Среди русских постановок «Пигмалиона» особенно значима премьера в Малом театре в декабре 1943 г. с блистательной Д. Зеркаловой в роли Элизы.

Первая мировая война: «Дом, где разбиваются сердца»

Первая мировая война стала для Шоу потрясением. В отличие от тех писателей, которые на раннем ее этапе были близки к «патриотической» точке зрения (Г. Гауптман, Т. Манн, А. Франс), Шоу занял смелую, независимую позицию. В 1914 г. он публикует пам-

флет «Здравый смысл о войне», одушевленный антимилитаристским пафосом, который присутствовал и в ряде его пьес. «Война величайшее преступление против человечества, метод разрешения конфликтов наиболее варварским способом!» — настаивал Шоу. Своим памфлетом он предупреждал об опасности ослепления патриотическими идеями. В 1915 г. Горький в письме к Шоу, которого называл «одним из самых смелых людей нашего времени», поддержал его гуманистическую позицию.

Антивоенные настроения Шоу выразил в ряде коротких драматургических сочинений, вошедших в сборник «Пьески о войне» (1919): «О’Флаэрти, кавалер ордена Виктории», «Император Иерусалимский», «Анна — большевистская императрица» и «Август выполняет свой долг». Последняя пьеса наиболее удачная, близка к фарсу.

Лорд Август Хайкасл — крупный чиновник военного ведомства. Самодовольный и глуповатый аристократ с «чугунным черепом», презирающий простых людей, он произносит псевдопатриотические речи. Это не мешает ему выболтать немецкой шпионке важные военные секреты.

Шоу отозвался на события в России 1917 г. Он осуждал правящие классы Англии, стремившиеся подавить большевиков с помощью интервенции. Социализм как цель русской революции Шоу одобрял. Но насилие как метод большевиков было для Шоу-демократа неприемлемо.

Пьеса в манере Чехова. В годы войны создавалась наиболее значительная и сложная по замыслу драма с оригинальным заглавием, ставшим афоризмом: «Дом, где разбиваются сердца». Работу над пьесой Шоу начал в 1913 г., завершил ее в 1917 г., а опубликовал после окончания войны, в 1919 г. Пьеса имеет подзаголовок «Фантазия в русском стиле на английские темы». Как и обычно, Шоу предварил пьесу, отмеченную широким, социально-философским звучанием, обстоятельным предисловием, указав ее «русский след». Эта пьеса имела этапное значение для Шоу, она вобрала в себя многие мотивы, темы и приемы его прежних драм. Писатель подчеркнул масштабность замысла: перед зрителем культурная, праздная Европа накануне войны, когда пушки были уже заряжены. В пьесе Шоу выступает как сатирик и социальный критик, рисующий общество расслабленным, находящимся в «перегретой комнатной атмосфере», где «правят бездушная невежественная хитрость и энергия».

Своими предшественниками в разработке подобной проблематики Шоу назвал великих русских писателей — Чехова и Толстого. «У Чехова, — говорит Шоу, — есть четыре прелестных этюда для театра о Доме, где разбиваются сердца, три из которых — “Вишневый сад”, “Дядя Ваня” и “Чайка” — ставились в Англии». Позднее, в 1944 г., Шоу писал, что был очарован чеховскими дра-

матическими решениями темы никчемности «культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом».

По мысли Шоу, Толстой также изображал «Дом», и делал это в «Плодах просвещения» «жестоко и презрительно». Для него это был «Дом», в котором Европа «умерщвляет свою душу».

В пьесе Шоу сложная, запутанная интрига, реальное в ней существует с гротеском и фантастикой. Герои — люди отчаявшиеся, разуверившиеся в жизненных ценностях, не скрывающие своей никчемности и порочности. События разворачиваются в доме, «построенном наподобие старинного корабля». В пьесе действуют представители трех поколений.

Хозяин дома — восьмидесятилетний капитан Шотовер, человек не без странностей. В молодости он пережил романтические морские приключения, но с годами стал скептиком. Он называет Англию «темницей душ». Дом-корабль становится мрачным символом. В беседе с Гектором, мужем одной из дочерей, Шотовер предлагает более чем пессимистический прогноз относительно будущего своей страны: «Капитан ее валяется у себя на койке и сосет прямо из бутылки сточную воду. А команда в кубрике дуется в карты. Налетят, разобьются и потонут. Вы что думаете, что законы господни отменены в пользу Англии только потому, что мы здесь родились?» Спасение от подобной участи, по Шотоверу, заключается в изучении «навигации», т. е. в политическом образовании. Такова излюбленная идея Шоу. Представители среднего поколения, дочери Шотовера, Гесиона Хэшебай и Эдди Этеруорд, и их мужья, обрисованы сатирически. Они живут скудно, бесплодно и понимают это, но они лишены энергии, способны лишь жаловаться, делать друг другу язвительные замечания и болтать по пустякам. Почти все персонажи запутались в паутине лжи.

Единственный человек дела в этой разношерстной компании, собравшейся в доме, Менген. Его ненавидит Шотовер. Он хранит у себя запасы динамита, чтобы взорвать ненавистный окружающий мир, в котором, как говорит Гектор, почти нет порядочных людей.

Среди немногих положительных персонажей — юная леди Элли Дэн. В ней сочетаются склонность к романтическим иллюзиям и практицизм. Она советуется с Шотовером, выходить ли ей замуж за богача Менгена, деньги которого нажиты преступным путем. Элли готова ему «продаться», чтобы «спасти душу от нищеты». Но «опасный старик» Шотовер убеждает ее, что «богатство в десять раз скорее ввергает в преисподнюю». В итоге Элли решает, что наиболее предпочтительный вариант — стать женой Шотовера. Элли отчасти напоминает таких героинь Шоу, как Виви, Элиза Дулиттл, наделенных чувством собственного достоинства и жадной лучшей жизни.

Финал пьесы символичен. Налет немецкой авиации оказывается единственным интересным событием, нарушившим «невыносимо скучное» существование персонажей. Одна из бомб точно попадает в яму, где укрывались Менген и воришка, пробравшийся в дом. Остальные герои испытывают «замечательные ощущения» и мечтают о новом налете...

Эта пьеса, как и «Пигмалион», — опровержение настойчивых упреков Шоу в том, что он почти не создавал полнокровных человеческих характеров, а на сцене действовали лишь носители идеологических тезисов, некие фигуры, облаченные в мужские и женские костюмы.

Пьеса «Дом, где разбиваются сердца» завершила важнейший и наиболее плодотворный этап творческой эволюции драматурга. Впереди оставалось еще три десятилетия писательского труда, насыщенного интересными исканиями.

Между двумя мировыми войнами: поздний Шоу

К моменту окончания войны и подписания Версальского мира (1919) Шоу было уже 63 года. Но он словно и не чувствовал времени лет. Последние десятилетия его творческого пути здесь характеризуются кратко, поскольку этот период освещается уже в курсе литературы XX в.

«**Назад к Мафусаилу**». Шоу-драматург осваивает новые темы, приемы и жанры, в частности жанры философско-утопической, политической пьесы, эксцентриады и фарса. Его пьеса в пяти актах «Назад к Мафусаилу» (1921) — это выдержанное в гротескно-фантастической манере размышление о проблемах истории, эволюции. Мысль Шоу оригинальна. Он убежден, что несовершенство социума — в несовершенстве самого человеке, прежде всего в кратковременности его земного бытия. Отсюда — задача удлинить человеческую жизнь до возраста Мафусаила, т. е. до 300 лет, путем планомерной биологической эволюции.

«**Святая Иоанна**». Следующее драматическое произведение Шоу — «Святая Иоанна» (1923) имеет подзаголовок «Хроника в шести частях с эпилогом». В ней Шоу обратился к героической теме. В центре пьесы — образ Жанны д'Арк. Образ этой девушки из народа, самый феномен этой личности, загадочной и бесстрашной, вызывал восхищение и был предметом многочисленных исследований и идеологической полемики. В 1920 г. Жанна была причислена к лику святых. В художественной интерпретации образа Жанны у Шоу были выдающиеся предшественники: Вольтер, Фридрих Шиллер, Марк Твен, Анатоль Франс.

В предисловии к пьесе Шоу высказался против романтизации своей героини, против превращения ее жизни в душещипательную мелодраму. Исходя из объективного анализа фактов и документов, повинаясь логике здравого смысла, Шоу создал подлинную историческую трагедию. Он представил Жанну «здравомыслящей и пронизательной сельской девушкой необычайной силы ума и стойкости».

В беседе с королем Жанна произносит слова, ключевые для понимания ее характера: «Я сама от земли, и всю свою силу

нажила тем, что работала на земле». Она жаждет служить родине, делу ее освобождения. Своим бескорыстием и патриотизмом Жанна противостоит тем дворцовым интриганам, которыми движут лишь шкурнические интересы. В религиозности Жанны — проявление ее чувства духовной свободы и тоска по подлинной человечности.

В 1925 г. Шоу, второй англичанин после Киплинга, становится лауреатом Нобелевской премии по литературе. В 1931 г., не без доли эпатажа, он отправляется в Советский Союз, чтобы отпраздновать там свое 75-летие. Его принимает Сталин.

В Англии Шоу много писал и говорил в защиту нашей страны. Апология Советов вовсе не была свидетельством политической близорукости Шоу, хотя в его выступлении чувствовался, конечно, вызов по отношению к антисоветизму британской прессы. Возможно, он, как и некоторые писатели Запада в 1930-е годы, попал под влияние мощной пропагандистской сталинской машины, работавшей также и за рубежом.

Пьесы последних десятилетий. В пьесах Б. Шоу последних лет, с одной стороны, актуальная общественно-политическая тематика, с другой — непривычная, парадоксальная форма, даже тяготение к эксцентрике и буффонаде. Отсюда — трудность их сценической интерпретации.

Пьеса «Тележка с яблоками» (1929), написанная в год жесточайшего экономического кризиса, имеет подзаголовок «Политическая экстраваганда». Название восходит к выражению: «опрокинуть тележку с яблоками», т. е. считать нарушенный порядок уже не подлежащим восстановлению, расстроить все планы. Действие происходит в будущем, в 1962 г., и содержит остроумные выпады по адресу политической системы в Англии.

Содержание пьесы сводится к бесконечным перепалкам короля Магнуса, человека умного и проницательного, со своим премьер-министром Протеем и членами его кабинета. Протей признается: «Я занимаю пост премьера потому же, почему занимали его все мои предшественники: потому что ни на что другое я не годен». Шоу дает понять: реальной властью обладает не король, не министры, а монополии, корпорации, денежные мешки. Много в этой пьесе и сегодня звучит очень актуально.

В манере веселой буффонады выдержана пьеса «Горько, но правда» (1932), глубинная тема которой — духовный кризис английского общества. В другой пьесе — «На мели» (1933) — звучала актуальная для начала 1930-х годов тема безработицы и путей ее преодоления. Шоу воссоздавал карикатурные портреты английских деятелей, премьер-министра Артура Чавендеро и членов его правительства.

В основе утопического сюжета пьесы «Простачок с Неожиданных островов» (1934) — убеждение автора в пагубности праздного

существования. В ряде пьес Шоу создает образы тех, кто получил свое богатство несправедливым путем («Миллионерша», 1936; «Миллиарды Байанта», 1948). Осуждением фашизма и тоталитаризма пронизана его пьеса «Женева» (1938). Драматург разрабатывает также историческую тематику («В золотые дни короля Карла», 1939). В годы Второй мировой войны Шоу призывал к скорейшему открытию второго фронта и солидарности Европы с Россией. В это время он активно выступал по радио, в частности произнес свою самую короткую речь, состоявшую всего из двух слов: «Помогайте России».

Смерть Шоу: жизнь, прожитая сполна. Отметив в 1946 г. свое девяностолетие, драматург продолжал работать. В 1949 г., за год до смерти, он написал шутливую кукольную комедию «Шекс против Шоу», в героях которой легко угадывались Шекспир и Шоу, ведущие заочную шутливую полемику.

Последние годы драматург одиноко жил в маленьком местечке Эйот-Сен-Лоренс и продолжал работать, оставаясь живой легендой. Шоу скончался 2 ноября 1950 г. в возрасте 94 лет. Все, кто его знал, говорили о нем с восхищением, отмечая удивительную многогранность этого гения.

Задолго до смерти 44-летний Шоу в одной речи сказал: «Я выполнил свой труд на земле и сделал больше того, что мне полагалось. А теперь я пришел к тебе не просить награды. Я требую ее по праву». И наградой Шоу были не только всемирная слава, признание и любовь, но прежде всего сознание того, что он в полной мере сил и талантов осуществил свою миссию на земле.

Драматургический метод Шоу: музыка парадоксов

Писательский путь Шоу продолжался три четверти века. Он был новатором, продолжившим и обогатившим традиции мировой драматургической классики. Ибсеновский принцип «драмы идей» получил у него дальнейшее развитие и заострение.

Споры ибсеновских персонажей переросли у Шоу в пространственные дискуссии. Они доминируют в пьесе, вбирая в себя внешнее драматургическое действие, и становятся источником конфликта. Нередко Шоу предпосылает своим пьесам обширные предисловия, в которых объясняет характеры действующих лиц и комментирует обсуждаемую в них проблему. Его герои порой не столько психологически очерченные индивидуальные характеры, сколько носители определенных концепций и теорий. Их взаимоотношения показаны как интеллектуальное соперничество, а само драматургическое произведение становится драмой-дискуссией. Талантливый оратор и полемист Шоу словно передает эти качества своим героям.

В отличие от Ибсена, в творчестве которого преобладали драмы, Шоу прежде всего комедиограф. В основе его методологии — сатирико-юмористическое начало. Шоу близка манера великого сатирика древности Аристофана, в пьесах которого реализовался принцип состязания персонажей.

Шоу сравнивают со Свифтом. Но в отличие от Свифта, особенно позднего, Шоу не питает к людям ненависти. Нет у него и свифтовской мрачности. Но Шоу не без иронии и даже презрения относится к глупости людей, к их неистребимым предрассудкам и смешной сентиментальности.

Его полемика с Шекспиром при всех ее крайностях не была просто причудой Шоу, его желанием шокировать литературный мир, вызовом чуть ли не с целью саморекламы. Ведь речь шла о покушении, казалось бы, на непререкаемый авторитет. Шоу хотел поставить под сомнение, как он полагал, вредное идолопоклонство перед Шекспиром, укрепившееся в его соотечественниках, высокомерное убеждение в том, что только в Англии мог родиться единственный и непревзойденный поэт, стоящий выше любой критики. Из этого следовало, что всем драматургам и поэтам вменялось в обязанность в своем творчестве ориентироваться на Шекспира. Шоу же доказывал, что может быть и иная драматургия.

Юмор, сатира, парадоксы. Шоу далек от жизнеподобия, зеркального отражения действительности. Его театр — интеллектуальный. В нем господствует стихия юмора и сатиры. Его герои разговаривают о серьезных вещах в комической, иронической манере.

Пьесы Шоу сверкают остроумием и его прославленными парадоксами. Парадоксальны не только высказывания героев Шоу, но и ситуации в его пьесах, а нередко и сюжеты. Еще в «Отелло» у Шекспира сказано: «Старые милые парадоксы существуют для того, чтобы смешить дураков». А вот точка зрения Шоу: «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду».

Многие парадоксы Шоу — афористичны. Вот некоторые из них: «Разумный человек приспособливается к миру, неразумный упорствует в своих попытках приспособить мир под себя. Поэтому прогресс всегда зависит от людей неразумных»; «Когда человек хочет убить тигра, он называет это спортом; когда тигр хочет убить его самого, человек называет это кровожадностью. Разница между преступлением и правосудием ничуть не больше»; «Кто умеет — делает; кто не умеет делать — учит; кто не умеет учить — учит тому, как надо учить»; «Людям льстит не лесть, а то, что их считают достойными лест»; «Здоровая нация не ощущает своей национальности, как здоровый человек не ощущает, что у него есть кости. Но если вы подорвете ее национальное достоинство, нация не будет думать ни о чем другом, кроме как восстановить его».

Парадоксы Шоу взрывали мнимую благопристойность общепринятых представлений, акцентировали их несостоятельность, абсурдность. В этом Шоу оказался одним из предшественников театра абсурда.

В пьесах Шоу — поэзия мысли. Его герои рассудочны, рациональны, драматург даже как бы иронизирует над чувствами, а если быть точнее, над сентиментальностью. Но это не значит, что его театр сух, холоден, враждебен театру эмоциональному, лирическому.

Замечательная особенность пьес Б. Шоу — скрытая музыкальность. Она в гармонии с его творческой индивидуальностью. Он жил в атмосфере музыки, обожал классику, выступал как музыкальный критик, любил музицировать. Он строил свои пьесы по законам музыкального сочинения, чувствовал ритм фразы, звучание слова. О музыке слов он постоянно писал в рецензиях на шекспировские спектакли. Он называл экспозиции своих пьес «увертюрами», диалоги персонажей — «дуэтами», монологи — «сольными партиями». О некоторых пьесах Шоу писал как о «симфониях». Занимаясь иногда постановкой своих пьес, особое внимание Шоу уделял темпу и ритму исполнения. Монологи, дуэты, квартеты, более широкие ансамбли создавали музыкальный рисунок его спектакля. Он давал указания относительно четырех главных голосов актера: сопрано, контральто, тенора, баса. В его пьесах используются различные музыкальные эффекты.

Томас Манн, один из создателей интеллектуального европейского романа XX в., заметил с необычайной тонкостью: «Драматургия этого сына певицы и учительницы пения самая интеллектуальная в мире, что не мешает ей быть музыкой — музыкой слов, и строится она, как он сам подчеркивает, на принципе музыкального развития темы; при всей прозрачности, выразительности и трезво критической игривости мысли она хочет, чтобы ее воспринимали как музыку...»

Но, конечно, театр Шоу скорее театр «представлений», а не «переживаний». Реализация его драматургических замыслов требует от режиссера и актера нетрадиционных подходов, высокой доли условности. Исполнение ролей предполагает непривычную актерскую манеру, эксцентрическую, гротесковую, сатирически заостренную. (В чем-то сходные трудности возникают при интерпретации Брехта.) Вот почему чаще всего ставится комедия «Пигмалион», наиболее близкая к традиционному типу.

Литература

Художественные тексты

Шоу Б. Полное собрание сочинений : в 6 т. / Б. Шоу ; предисл. А. Аникста. — М., 1978—1982.

Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. — М., 1993.

Шоу Б. О музыке / Б. Шоу. — М., 2000.

Шоу Б. Письма / Б. Шоу. — М., 1972.

Критика. Учебные пособия

Балашов П. Бернард Шоу // История английской литературы : в 3 т. — М., 1958.

Гражданская З. Т. Бернард Шоу : очерк жизни и творчества / З. Т. Гражданская. — М., 1968.

Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX—XX веков / А. Г. Образцова. — М., 1974.

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

Пирсон Х. Бернард Шоу / Х. Пирсон. — М., 1972.

Ромм А. С. Джордж Бернард Шоу / А. С. Ромм. — М.; Л., 1966.

Ромм А. С. Шоу-теоретик / А. С. Ромм. — Л., 1972.

Хьюз Э. Бернард Шоу / Э. Хьюз. — М., 1966

Глава XVII. **ДЖОН ГОЛСУОРСИ: «АНГЛИЙСКОСТЬ»** **МАСТЕРА**

Джон Голсуорси V: становление писателя. — «Остров фарисеев»: прозрение Ричарда Шелтона. — «Собственник»: рождение династии. — Горизонты эпопеи: судьба династии. — «Дух служения людям»: Голсуорси-художник

Если мы научимся помогать ближнему, хранить мужество и, отдаваясь всем сердцем, забывать о себе, хорошо делать свое дело, если мы научимся привносить в жизнь немного красоты, хотя бы только тем, что будем наслаждаться ею, если мы научимся смотреть в лицо тайне и в то же время ощущать вечное движение духа в подлунном мире, тогда наша жизнь будет прожита не даром. Да, тогда, поистине, наша жизнь будет прожита не даром.

Дж. Голсуорси

В трудах специалистов по литературе Великобритании в последнее время все активнее используется термин «английскость». Он призван определить национальную самобытность, идейное эстетическое своеобразие, отличающие английскую словесность и ее творцов. Понятие «английскость» с особой полнотой приложимо к Джону Голсуорси: к проблематике его произведений, типологии героев, к богатейшей стилистике и языку, наконец, к самому человеческому, творческому облику писателя. Его английскость — в глубокой укорененности в национальном быте, традиции и мифологии. Все это позволило ему сделать выдающееся художественное открытие — описать такое явление, как форсайтизм.

Чтобы представить себе портрет английского джентльмена в лучших, наиболее привлекательных его качествах, стоит вспомнить облик Джона Голсуорси. Это был человек, родившийся, как говорят британцы, с «серебряной ложкой во рту», т. е. под счастливой звездой. Будущий автор эпопеи о Форсайтах, был потомственным аристократом, Джоном Голсуорси V (John Galsworthy, 1867—1933). Его дальний предок, Джон Голсуорси I («Большой Голсуорси»), был владельцем земельного надела и преуспевающим коммерсантом. Существенные стороны уклада своей семейной династии Голсуорси позднее запечатлел в «Саге о Форсайтах». Отец писателя был юристом, директором ряда промышленных компаний. Он женился в 45 лет, уже будучи состоятельным человеком. По натуре он был гармоничным, добросовестным, ценил, по словам сына, «упорядоченную размеренную жизнь, полную сердечной теплоты», любил хорошую литературу, в частности Теккерея и Тургенева. Будущий писатель питал к своему отцу глубокое уважение. С матерью, женщиной строгого нрава, которая имела четкие представления о приличиях и потому не жаловала творческих людей, у сына не было добрых отношений. Позднее Голсуорси писал, что от отца он унаследовал литературный дар, а от матери «любовь к форме».

Детство Голсуорси было счастливым. Он занимался с гувернерами, затем поступил в привилегированную школу в Харроу, где отличался прилежностью и «великолепными манерами». Впрочем, пребывание в Харроу не было абсолютно безоблачным. Позднее Голсуорси признавался, что в школе давали хорошие знания, но при этом не поощрялось самостоятельное мышление, юношей старались оградить от влияния передовых общественных и политических течений. «Мы почти все поголовно были реакционерами» — записал Голсуорси в своих воспоминаниях.

В 1886 г. Голсуорси стал студентом Оксфорда. Поначалу в этом приятном, с иголки одежды студенте, «не совершившем ничего замечательного», следовавшем всем общественным нормам светского быта, трудно было угадать будущего знаменитого писателя, тонкого психолога, наделенного отзывчивым сердцем.

А между тем в душе Голсуорси шла напряженная внутренняя работа, скрытая от посторонних. Будучи сдержанным человеком, он никогда не афишировал свои эмоции. На последнем курсе, отвечая на вопросы в «Альбоме признаний», Голсуорси писал: «Достоинство, более всего мною ценимое, — отсутствие



Джон Голсуорси

эгоизма, качество — стоицизм; любимые писатели — Диккенс и Теккерей; композиторы — Бетховен; девиз — “не делай сегодня плохо то, что можно сделать завтра хорошо”».

По окончании учебы Голсуорси отправляется в длительное путешествие, но не в Европу, как было принято в аристократических семьях, а в морской круиз — на острова Тихого океана, в Австралию, Новую Зеландию. Во время путешествия Голсуорси получил уникальные впечатления, а главное, познакомился с помощником капитана, Коженевским, будущим писателем Джозефом Конрадом, который позднее поддержал Голсуорси в его первых литературных опытах.

Далее произошло судьбоносное событие, сыгравшее важную роль в жизни и творчестве Голсуорси. На свадьбе своего кузена, майора Артура Голсуорси, он знакомится с его невестой Адой Купер, очаровательной девушкой, музыкальной, наделенной тонким художественным вкусом. Ада была несчастна в браке. Голсуорси и Ада полюбили друг друга, но долгое время не могли соединиться, поскольку развод считался предосудительным и против этого решительно выступал отец. Встречи урывками, бесконечные страдания любящих людей продолжались около десяти лет. Лишь в 1905 г., после смерти отца, Джон, уже получивший имя в литературе, и Ада, прошедшая через тяжелейшие перипетии бракоразводного процесса, смогли узаконить свои отношения.

Уже в университете Голсуорси чувствовал неистребимую потребность писать, но отец хотел, чтобы сын пошел по более солидной стезе — стал адвокатом. И Джон прилежно штудировал юридические кодексы. Однако заниматься нелюбимым делом казалось Голсуорси мертвой скукой. В то время, когда он терзался вопросами, что делать и кем быть, Ада настояла на том, чтобы он посвятил себя литературе, ибо он для этого создан.

Первые книги. Путь писателя к успеху был непростым. В 1897 г. вышел первый сборник его рассказов «Под четырьмя ветрами», в котором отразились впечатления и наблюдения, сделанные во время морского путешествия. Голсуорси писал под псевдонимом Джон Синджон.

В своем первом романе «Джонслин» (1898), не лишенном мелодраматизма, Голсуорси обращается к теме несчастной любви.

Француз Жюль Легар разрывается между любовью к прекрасной англичанке Джослин и чувством долга по отношению к тяжело больной жене Ирме. После ряда мелодраматических перипетий, смерти Ирмы, герои наконец соединяются, чтобы, поселившись в Египте, уже не разлучаться.

В сборнике новелл «Человек из Девона» (1901) действие происходит в местности Девон, где жили родственники Голсуорси. В лучшем рассказе сборника — «Спасение Форсайта» — впервые

появился Суизин Форсайт, представитель династии Форсайтов, которая в дальнейшем будет увековечена в знаменитой эпопее Голсуорси.

Суизин, раб условностей, опасливый собственник, отказывается от любви юной дочери революционера Болешске, потому что видит в нем угрозу существующему порядку вещей.

Уже в ранних произведениях обозначается едва ли не главная тема творчества Голсуорси — конфликт между красотой, искусством и собственническим началом. Она тесно связана и с темой семейных, супружеских отношений. Об этом свидетельствует второй роман писателя «Вилла Рубейн» (1900).

Главный герой, молодой художник Алоиз Гарц, человек антиконформистских взглядов, ненавидящий мещанско-собственническую заскорузлую мораль, влюблен в Кристиан, дочь буржуа Трефри. Трефри, которому чуждо все прекрасное, а доступны лишь плоско-прагматические вещи, выступает духовным антагонистом Гарца: «Будь я самым замечательным художником в мире, боюсь, что он (Трефри. — *Б. Г.*) не дал бы за меня и ломаного гроша; но если бы я мог показать ему пачку чеков на крупные суммы, полученные за мои картины, пусть даже самые плохие, он проникся бы ко мне уважением», — говорит художник.

Эти слова, написанные более 100 лет тому назад, и сегодня звучат с безусловной актуальностью.

«Остров фарисеев»: прозрение Ричарда Шелтона

Эстетика Голсуорси. С начала 1900-х годов Голсуорси выходит на широкую литературную дорогу. Признание пришло к нему с романом «Остров фарисеев» (1904) и было закреплено романом «Собственник» (1906). Это было уже на пороге сорокалетия писателя. В этих романах Голсуорси выступил как художник-реалист, развивающий на новом историческом витке традиции классического романа, представленного прежде всего Диккенсом и Теккереем. Ему были близки также Флобер и Мопассан, но особенно русские писатели — Тургенев, Толстой, Чехов, которых он называл своими учителями.

Свою задачу Голсуорси видел в том, чтобы создавать правдивые картины жизни, улавливать характер людей, видеть в них не только сугубо индивидуальное, но и типическое. Великие произведения, как полагал Голсуорси, должны «обобщать, придавать символический смысл целым пластам человеческой природы». Писателю надлежит быть озабоченным моральным состоянием общества, но при этом не сбиваться на роль проповедника.

Цена в литературе объективность и аналитичность, он отнюдь не отрицает право писателя быть пристрастным, однако личное

отношение должно быть завуалированным. Значимым для эстетики Голсуорси стало такое суждение: перед писателем открывается три возможных пути. Первый — защищать общепринятые взгляды; второй — напротив, спорить с господствующим мнением. Голсуорси избрал для себя третий путь (недаром среди его любимцев были Флобер и Тургенев): он не хотел прокламировать те или иные концепции, но лишь запечатлеть подлинные явления жизни, характеры, ситуации, модели поведения, отобранные и скомбинированные таким образом, чтобы читатель безо всякой подсказки извлек из прочитанного нравственный урок. Все это, однако, не помешало Голсуорси написать предисловие и послесловие к «Саге о Форсайтах», где он подробно разъяснял читателю свой замысел.

Превыше всего Голсуорси ставил независимость художника. Он не ввязывался в политику, хотя и не одобрял радикальных крайностей и не верил в реформистские панацеи. Но Голсуорси считал гражданской обязанностью критиковать общество. Следуя традиции национальной литературы (Шекспир, просветители, реалисты), он выступал против глубоко укоренившегося подлинно национального порока лицемерия.

Роман «Остров фарисеев» — свидетельство вступления писателя в полосу творческой зрелости. В основе романа (кстати, первого, выпущенного Голсуорси уже под собственной фамилией) — серьезное социальное обобщение. Сам писатель отмечал отличие романа в плане глубины понимания жизни от своих более ранних произведений.

Образ главного героя Ричарда Шелтона автобиографичен. Это один из наиболее свободомыслящих персонажей Голсуорси.

Роман начинается тем, что, как когда-то сам писатель, Шелтон возвращается на родину из путешествия. Он в радужном настроении спешит в Лондон, где его ждет помолвка со знатной красавицей Антонисей Деннант. В поезде Шелтон знакомится с бельгийцем Ферраном, порвавшим с буржуазным обществом, изгоем, воплощением «мятежной стороны жизни». Не без сочувствия и понимания вникает Шелтон Феррану, рассуждающему о несправедливом устройстве общества, о самодовольстве богатых, презирающих бедность. В герое пробуждается смутная тревога. Ему открывается неистребимый эгоизм той среды, к которой принадлежит его невеста. Шелтон посещает трущобы, где видит тяжелую жизнь бедняков (это те самые «люди Бездны», которых несколько раньше описал Джек Лондон в своей одноименной книге). Человек совестливый, он прислушивается к отчаянному монологу старика-актера, оказавшегося в ночлежке; тот называет Англию «фарисейской», «торгашеской» страной, большой лавкой, в которой благосостояние одних зиждется на нищете и потере человеческого достоинства других. И Шелтон со всей прямоотой признается: «Я фарисей, как и все те, кто не на дне».

Критический пафос в романе выражен нередко в открытой, публицистической форме, ибо точка зрения героя во многом совпадает с позицией романиста.

Рассказывая о своей работе над романом, Голсуорси писал, что это был для него «период брожения и перемен», что он «медленно пробуждался, осознавая истинное положение социальной жизни страны...» И далее: «Негодование бунтовало слишком жаростно, чтобы его можно было спокойно разлить по бутылкам, и в конечном итоге эта книга стала вступлением ко всем последующим, изобретавшим до некоторой степени сатирически различные аспекты жизни английского общества».

Шелтон приходит к прозрению, открывает для себя условность таких понятий, как «благо общества», «религия», «колонии», «священные узы брака», которые нередко порабащают людей, парализуют их мысль. Герой признает бессмысленность деления людей на «джентльменов» и «неджентльменов». Для него истинный джентльмен — тот, кто не приемлет господствующую мораль фарисеев. Прозревший Шелтон не может жить как прежде, потому что видит теперь, что замаскированным фарисейством и пропитаны едва ли не все сферы жизни общества, а также и человеческие отношения. Управление Индией, приносящее метрополии огромные барыши, именуется «великой и благородной миссией». Оксфорд, эта цитадель науки, на самом деле «городок, обернутый в вату», в котором маститые ученые мужи накапливают сведения о давно вымерших племенах и народностях, но уходят от проблем современности. Фарисейство повсеместно: в театрах, где драматурги предлагают зрителям «сладкую кашичу» и становятся рассадником «фальшивых чувств и морали»; в светском обществе, где существуют «запретные» темы для бесед и неприемлемыми считаются рассуждения о бедности или несовершенстве законов; в семьях, где в основе отношений завуалированные корыстные интересы. Квинтэссенция фальши — образ мисс Деннант, матери невесты Ричарда. В финале романа герой, разочаровавшись в Антонии и ее родителях, отказывается от помолвки с невестой.

Тема духовного роста, «прозрения» героя распространена в литературе рубежа веков: это и франсовский профессор Бержере, и ибсеновские Нора и доктор Стокман. Шелтон «выламывается» из своего класса. Этот характер представлен в русской литературе у Горького, но особенно у Толстого (Нехлюдов, Левин), которого очень любил Голсуорси.

Упорядочился и быт писателя. Через год после выхода романа 38-летний Голсуорси вступил в законный брак с Адой. Это был счастливый супружеский союз. Ада с ее художественным вкусом, прекрасная музыкантша, была незаменимым помощником в работе, другом, источником вдохновения. Голсуорси был материально независим, вел светскую жизнь respectable «клубного» джентльмена. Но при этом он никогда не забывал о негативной стороне жизни. Один из известных романистов того времени говорил, что

«ни один писатель не отдавал таких денег, столько времени и заботы всяким несчастным, как это делал Голсуорси». Гуманизм был неотторжимой составляющей его литературного таланта.

Роман «Собственник»: рождение династии

Создание «Острова фарисеев» — своеобразный разбег, после которого Голсуорси совершает энергичный творческий рывок. Новый роман писателя «Собственник» (1906) едва ли не единодушно оценивается критикой как лучшее, вершинное, «знаковое» его произведение. Оно вобрало в себя главные темы и художественные открытия Голсуорси, в нем в полной мере реализовался художественный талант автора. В романе описана история буржуазной семьи Форсайтов. Когда Голсуорси приступил к написанию этой истории, он полагал уложиться в рамки одного тома. Однако спустя двенадцать лет после выхода «Собственника» он вернулся к форсайтовской теме, продолжив ее уже в серии романов, в обширном эпическом произведении, которое сегодня вошло в историю мировой литературы.

Уже первый роман серии показал, как емко запечатлел писатель поздневикторианскую эпоху, Англию 1880—1890-х годов, буржуазное общество и типичных его представителей. Голсуорси удалось настолько точно запечатлеть типическое в жизни людей той эпохи, что многие его современники узнавали в героях романа самих себя. Можно ли представить что-нибудь более лестное для писателя!

Семейный портрет в интерьере. Экспозиция романа — сцена приема у старого Джолиона в честь помолвки его внучки Джун с архитектором Босини: «Тем, кто устаивался приглашения на семейные торжества Форсайтов, являлось очаровательное и поучительное зрелище: представленная во всем блеске семья, принадлежащая к верхушке английской буржуазии». Писатель запечатлевает «лучшую пору жизни Форсайтов — пору их цветения». Форсайты — это олицетворение целого и могущественного класса, «ядро нации». Они потомки тех, кто создавал Империю, ее богатства, кто сделал Англию «мастерской мира», владычицей колоний в разных уголках земного шара. Это были люди деловые, состоятельные, «становой хребет» общества. Вот представители семейства Форсайтов: старый Джолион — эмблема своего класса, торговец, олицетворение умеренности, добротности; Джемс — глава крупной адвокатской конторы; Суизин — агент по продаже участков; Роджер — держатель доходного дома в трущобах; Николас — акционер железнодорожных и горнодобывающих компаний; Тимоти — бывший издатель, ныне на отдыхе.

«Печать Форсайтов». Перед нами семейный клан, члены которого связаны не только родственными узами, но и общими пси-

хологическими чертами. Форсайты — порождение форсайтизма, как социального и национального явления. Каждый из Форсайтов, обладая неповторимой индивидуальностью (а герои отнюдь не обезличенные стереотипы), привержен одной философии, одному чувству — чувству собственности. Именно оно определяет поступки, решения, жизненные цели, моральные приоритеты Форсайтов. «Чувство собственности — пробный камень форсайтизма», — формулирует писатель. Член форсайтского клана привык смотреть на мир исключительно с точки зрения денег: «Если он не может рассчитывать на совершенно определенную ценность вещей, значит компас его начинает пошаливать». В понятие собственности включаются не только вещи в их конкретном денежном эквиваленте. О Форсайтах сказано, что они вели дела, «касающиеся того или иного вида собственности (начиная от жен и кончая правом пользоваться важными источниками)»; родственные отношения также окрашены собственнической идеологией, ибо здесь встает вопрос о наследстве. Об отце и сыне, Джеймсе и Сомсе, мы читаем: они «смотрели друг на друга, как на капитал, вложенный в солидное приобретение».

Непременная ценность для Форсайтов — здоровье. Почти все они крепки телом и духом, среди них немало долгожителей: старый Джолион прожил 92 года, Тимоти — 101. Здоровье обеспечивается правильным образом жизни и высококачественным питанием. В романе немало сцен с описанием застолий и поглощаемых блюд. Форсайты, владельцы солидных особняков, реализуют известный принцип: мой дом — моя крепость. Правда, в этом сплоченном семействе обнаруживаются первые признаки «расслоения» (в последующих романах эпопеи эта тема будет развиваться). Например, молодой Джолион — «белая ворона», он живописец (профессия эта не «форсайтовская»). Не меньшим отклонением от форсайтовской «нормы» является его развод и женитьба на гувернантке. Он предлагает такую обобщающую характеристику своим родственникам: «Все мы, конечно, рабы собственности, вопрос только в степени, но тот, кого я называю “Форсайтом”, находится в безоговорочном рабстве. Он знает, что ему нужно, умеет к этому подступиться, и то, как он цепляется за любой вид собственности — будь то жены, дома, деньги, репутация, — вот это и есть печать Форсайта». И далее: «...Столпы общества, краеугольный камень нашей жизни с ее условностями... По самому скромному подсчету три четвертых наших академиков, семь восьмых наших писателей и значительный процент журналистов — Форсайты».

Итак, «чувство собственности». Разве оно не заключено в самой человеческой природе? Разве собственность не «священное право»? Конечно, это очевидно автору романа. Но Голсуорси не был бы писателем-гуманистом, если бы не считал, что чувство

собственности — это «нехристианское, неблагородное чувство». «Я хочу, чтобы люди это увидели», — добавлял романист.

Сомс Форсайт: собственность против красоты. Протагонист романа Сомс Форсайт, сын Джеймса, — достойнейший представитель клана. Сюжетные коллизии романа показывают, как, казалось бы, незыблемая философия собственничества дает трещину.

Сомс женится на двадцатилетней Ирэн Эрон, дочери профессора, человека небогатого (с точки зрения Форсайтов); брак спасает бесприданницу Ирэн от невыносимой жизни с мачехой. Ирэн выходит замуж не по любви, и это ясно Сомсу. Но он с эгоистическим простодушием уверен, что, материально обеспечив Ирэн, купив ей наряды, осчастливит ее и получит взамен любовь и преданность.

Сколько раз в истории мировой литературы обыгрывалась эта «вечная» тема — брак по расчету, в частности, у двух любимых художников Голсуорси: Диккенса («Домби и сын») и Толстого («Анна Каренина», к которой Голсуорси написал предисловие). Голсуорси внес в трактовку «вечной» темы свежие краски.

Приверженный чувству собственности, Сомс хочет сохранить столь ценное благоприобретение. Он строит загородную виллу, чтобы, поселив там Ирэн, приковать ее к семейному очагу, изолировать от нежелательных внешних контактов. Сомс поручает строительные работы своему родственнику, архитектору Босини. Между тем Ирэн, натуру гордую и независимую, все более тяготит общение с нелюбимым мужем. Частые появления в доме Сомса Босини способствуют их сближению с Ирэн, перерастающему в любовь. Ирэн и Босини во многом близкие души. Увлечшись Ирэн, архитектор расторгает помолвку с Джун. Любовь Босини еще больше отталкивает Ирэн от Сомса, который испытывает и ревность уязвленного супруга, и озлобленность собственника, теряющего свое «имущество».

Наконец возведена вилла — шедевр архитектуры. Однако в процессе ее строительства Босини превышает смету. Это позволяет Сомсу рассчитывать со своим соперником, на которого он подает в суд. Сомс грозит Босини разорением и позором. Эти неприятности еще больше сближают Ирэн и Босини. Охваченный страстью, Сомс, утверждая свои права, совершает насилие над Ирэн, после чего она уходит от мужа, рассказав о случившемся Босини. В состоянии стресса Босини мечется по городу и погибает, попав под колеса экипажа. Некоторое время Ирэн укрывается в доме старого Джолиона. Но затем, подобно «умирающей птице», нуждающейся в родном гнезде, возвращается в дом нелюбимого мужа, чтобы в будущем снова уйти от него.

Смысл романа, конечно, несравненно серьезней, чем изображение внутрисемейной драмы, коллизий, связанных с адюльтером. Конфликт в романе — это столкновение Собственности и Красоты. Собственность — это бездушное подчинение страсти к накопительству, обогащению как жизненной сверхзадаче. Красота связана со свободой, независимостью от ханжества и собственнической мора-

ли, это — счастье любви. Красота персонифицируется в образе Ирэн, Искусство — в образе Босини. Собственник — Сомс. В силу узости своих представлений он оценивает купленные им картины лишь как дорогие вещи, как вложение капитала. В Ирэн он видит красоту в ее «вещественной» сущности, но не понимает ее души.

Безусловно, в этих мотивах романа — отголоски концепций эстетизма, согласно которому буржуазно-собственническое общество враждебно искусству.

Роман проникнут критическим пафосом по отношению к форсайтовскому обществу, которое, в конце концов, повинно и в гибели затравленного Босини, и в том, что исковеркана жизнь Ирэн. Романист не скрывает неприязни к Сомсу, как воплощению форсайтизма, к его высокомерию, «тупому упорству» и «собачей злости». В то же время Голсуорси не выступает как прямолинейный обличитель. Он понимает своего героя, и отношение к нему сложное. Сомс — заложник той системы ценностей, той морали, которую он как член клана обязан разделять.

В этом романе Голсуорси уже зрелый художник, бытописатель, психолог и аналитик. Каждая деталь у него значима; портреты героев, диалоги, пронизательные авторские комментарии, иногда окрашенные иронией, — все это служит созданию выразительных характеров, остающихся в памяти читателей. Эта ясная и выразительная методология Голсуорси проявится в работе над последующими романами форсайтовского цикла.

Горизонты эпопеи: судьба династии

Замысел главной книги писателя, «Саги о Форсайтах», сформировался у него не сразу. После «Собственника» Голсуорси продолжал писать ровно, уверенно, без «простоев». Выходили его романы, отмеченные высоким профессиональным мастерством: («Усадьба», 1907; «Братство», 1909; «Темный цветок», 1913; «Фриленды», 1915; и др.), пьесы, разнообразные по жанру: сатирические комедии, лирические пьесы, трагедии и мелодрамы («Серебряная коробка», 1909; «Схватка», 1909; «Толпа», 1914; и др.). Выпускает он и несколько новеллистических сборников.

Завершалась Первая мировая война, затронувшая судьбу едва ли не каждого англичанина, наступила новая, послевоенная эпоха, отмеченная социально-психологическими переменами в жизни страны, общества. Примерно к 1918 г. относится решение Голсуорси продолжить историю Форсайтов. Голсуорси говорил, что это решение было самым счастливым днем его творческой жизни. Потрясения, пережитые Англией, новые горизонты, еще не вполне ясные, но уже наметившиеся, убеждали его в том, что судьбы форсайтовского семейства должны были быть рассмотрены в историческом контексте.

Постепенно начали вырисовываться контуры романа-эпопеи, цикла романов, внутренне между собой связанных. Перед Голсуорси был впечатляющий пример романа-эпопеи — «Война и мир» Л. Толстого. Интереснейшим опытом создания современного цикла романов, освещающих историю одной семьи, была эпопея «Ругон-Маккары» Золя. Широко и емко эпопея семейного типа была представлена в «Будденброках» Томаса Манна. Огромный резонанс вызвали такие произведения, как «Жан Кристоф» Роллана, эпопея «В поисках утраченного времени» М. Пруста (она создавалась параллельно с «Сагой о Форсайтах» Голсуорси).

Голсуорси истолковывал «эпичность» как «собирательный метод». Главным для него было изображение человеческих страстей, исторических и общественных событий, быта. Подобные принципы реализовались в его романах о Форсайтах.

Эпопея Голсуорси состояла первоначально из двух трилогий — «Саги о Форсайтах» и «Современной комедии». Затем к ним была добавлена третья трилогия — «Конец главы».

Объясняя смысл названия первой трилогии «Сага о Форсайтах», Голсуорси писал, что слово «сага» употреблено им не без доли иронии. Естественно, название ассоциируется с эпохой скандинавских саг, связанной с героическими характерами и деяниями. В произведении Голсуорси выведены герои эпохи викторианского «процветания». Однако и существование людей в сюртуках и турнюрах не лишено «страстной борьбы враждебных друг другу сил».

Отдельные романы скреплялись с помощью новелл-связок, называемых «интерлюдиями». Своеобразным эпилогом к первому роману эпопеи «Собственник» стала интерлюдия «Последнее лето Форсайта» (1918), в которой старый Джолион — патриарх клана — дает приют Ирэн, ушедшей от мужа. Интерлюдия окрашена грустной, минорной тональностью. На пороге небытия Джолион отрекается от груза условностей и предрассудков, этих примет форсайтизма. В нем проявляется человечность и доброта. Голсуорси демонстрирует широкий взгляд на Форсайтов, не сводимый лишь к критике форсайтизма.

После «Собственника»: завершение трилогии. Следующий роман «В петле» (1920) рисует новый этап в жизни главных героев, Ирэн и Сомса.

Деньги, оставленные Ирэн старым Джолионом, дали ей относительную материальную независимость. После 12 лет одинокой жизни она выходит замуж за овдовевшего к тому времени художника Джолиона-младшего. Устраивает свою личную жизнь и Сомс, женившись на французенке Аннет. Но это два принципиально разных супружеских союза. Если брак Ирэн и Джолиона построен на духовном родстве, то семейная жизнь Сомса, ставшего еще богаче, «сделавшего себе имя видного коллекционера картин», отмечена духом практицизма и лишена подлинно-

го чувства. Сомс жаждет прежде всего иметь наследника, который продолжит его дело. Аннет молода, но бедна, ей хочется удачно устроиться в жизни. У Сомса, чувство которого к Ирэн не угасло, рождается дочь Флер; у Джолиона и Ирэн — сын Джон.

В одной из последних глав романа дана исполненная глубокого символического смысла картина похорон королевы Виктории, пребывавшей на троне 64 года. Эти годы были отмечены ростом могущества страны и процветания Форсайтов. «Шестьдесят четыре года покровительства собственности создали крупнейшую буржуазию, приглаживали, шлифовали, поддерживали ее до тех пор, пока она манерами, нравами, языком, внешностью, привычками, душой почти не перестала отличаться от аристократии. Эпоха, так позолотившая свободу личности, что если у человека были деньги, он был свободен по закону и в действительности, а если у него не было денег, он был свободен только по закону, но отнюдь не в действительности; эпоха, так канонизировавшая фарисейство, что для того, чтобы быть респектабельным, достаточно было казаться им. Великий век, всеизменяющему воздействию которого подверглось все, кроме природы человека и природы Вселенной». Наблюдая грандиозную похоронную процессию, Сомс размышляет: «Исчезает опора жизни! То, что казалось вечным, уходит!» Этот мотив станет в дальнейшем со все большей настойчивостью звучать в эпосе.

За вторым романом трилогии следует интерлюдия «Пробуждение» (1920). Ее тема — счастливое детство сына Ирэн и Джолиона, Джона, рождение в душе подростка чувства прекрасного, любви к окружающим.

В заключительном романе трилогии «Сдается внаем» (1921) действие происходит уже после войны, в 1920 г.

В центре внимания — судьба нового поколения: дочь Сомса Флер и сын Ирэн Джон знакомятся, случайно встретившись в картинной галерее. В них пробуждается взаимная любовь, но родители скрывают от них свое прошлое и не одобряют их встреч. Молодые люди все же надеются добиться согласия на брак. Сомс, безумно любящий дочь, готов просить прощения у Ирэн. Но Ирэн, и особенно Джолион, непримиримые к Сомсу, принципиально против этого союза. Джон, любящий мать, приносит ей в жертву свое чувство к Флер, которая в отчаянии связывает свою жизнь с баронетом Майклом Монтом, молодым аристократом, не любя его.

Флер во многом наследует черты своего отца: она тоже собственница, но стремится не только к материальному благополучию. Она жаждет властвовать над людьми, добиваться своих целей.

Одним из важных, исполненных символического смысла событий в романе становится продажа Сомсом того самого дома Робин-Хилл, который строил архитектор Босини. Этот «роковой

дом» разрушил его супружескую жизнь с Ирэн, как мрачно думает Сомс. На доме висит вывеска: «Сдается внаем». «“Сдается внаем” форсайтовский век, форсайтовский образ жизни, когда человек был неоспоримым и бесконтрольным владельцем своей души, своих доходов», — иронизирует Сомс.

«Современная комедия»: новые времена. Вторая трилогия названа также не без доли иронии: «Современная комедия» (что вызывает ассоциации с «Человеческой комедией» Бальзака). Трилогию составляют романы: «Белая обезьяна» (1924), «Серебряная ложка» (1926), «Лебединая песня» (1928). В них представлен важный период в истории Англии — 1922—1926 гг., завершившийся знаменитой Всеобщей забастовкой 1926 г., которая поставила под угрозу капиталистический порядок страны. Но коренные устои Англии — и это важно для замысла эпопеи — остались непоколебимы.

Исторический фон прописан весьма конкретно.

В «Белой обезьяне» в центре внимания — Флер с мужем Майклом Монтом, живущие в своем «эмансипированном» доме в одном из престижных кварталов столицы, где собирается «золотая молодежь», — их сверстники, ведущие пустое существование. Майкл Монт не без иронии взирает на участников этой светской жизни, которая видится ему каким-то театром марионеток.

Квинтэссенцию настроений безвременья, «духовной опустошенности» являет собой поэт декадентского толка Уилфрид Дезерт (от англ. desert букв. «пустыня»), один из посетителей салона Флер.

Дезерт, влюбившийся в кокетничающую с ним Флер, признается в своих чувствах ее мужу. Майкл дает Флер возможность самой сделать выбор, и та остается с мужем, в то время как Дезерт покидает Англию. И все же никакие светские успехи не могут возместить ту любовь к Джону, которой лишилась героиня.

В романе отчетливо прослеживается конфликт отцов и детей, двух поколений. Старики Монт и Форсайт уходят в отставку после того, как в Сити им высказывают недоверие, переложив на них вину за убытки. Сомс убежден, что честные люди больше не нужны — на гребне волны те, кто не имеет принципов. Его пугает неизвестность, неуправляемость и неподконтрольность жизни, в то время как для Майкла Монта и его поколения, побывавшего на войне, главное — это выдержка. Но Майкл оптимист. Молодые живут сегодняшним днем, пользуются минутой, на что-то надеются. Англия, по словам Голсуорси, «спешит на поиски Будущего, понятия не имея о том, когда, где и как это Будущее наступит». Один из главных символов романа — картина, подаренная Сомсом дочери. На картине белая обезьяна, которая сжимает апельсин с разбросанной кожурой. У обезьяны глаза, полные тоски.

Один из художников видит в этом аллегория: «Съесть плоды жизни, разбрасывать кожуру и попасться на этом. <...> Ей кажется, что в этом апельсине что-то скрыто, и она тоскует и сердится, потому что не может ничего найти». Он предлагает назвать картину «Цивилизация как она есть». Сомс же считает ее аллегорией современности, способной лишь к безумному потребительству и не знающей цены деньгам.

В первой интерлюдии трилогии («Идиллия», 1927) перед читателем вновь Джон.

После глубоких переживаний, вызванных разрывом с Флер, он обосновывается в США, занимается сельским хозяйством, влюбляется в молодую американку Энн Уилмот.

Роман «Серебряная ложка» посвящен главным образом Флер.

Флер, томясь от бессодержательного существования, ввязывается в конфликт со светской дамой Марджори Феррар, что имеет своим результатом громкий судебный процесс. При этом обе стороны, оказавшись объектом пересудов и полемики, предстают в невыгодном свете. Майкл Монт находит отдушину в занятиях политикой. Он становится сторонником некоего Фоггарта, основателя «фоггартизма», утопически-реформистской теории, призванной решить проблемы бедности и безработицы. Однако в эту теорию по сути никто не верит, над ней даже смеются, а эксперименты Майкла, пытающегося искоренить безработицу, трагически оканчиваются самоубийством нанятого им немца.

Вторая интерлюдия — «Встречи» (1927).

Путешествуя по США с Флер и Майклом, Сомс неожиданно сталкивается со своим прошлым. В Вашингтоне он узнает, что в городе находится Ирэн с Джоном и его женой. Он прилагает немалые усилия, чтобы не допустить встречи Джона с Флер. Джона же неумолимо тянет на родину, в Англию.

Заключительная часть трилогии «Лебединая песня» открывается описанием судьбоносного события в жизни страны — Всеобщей забастовкой 1926 г., которая явилась серьезной угрозой всему строю жизни Англии.

Сомс оказывается среди тех, кто, спасаясь от большевизма, встает на защиту собственнических устоев. Флер же организует столовую для швей и брокеров. Здесь она неожиданно видит среди обедающих Джона, приехавшего на родину с женой. Прежнее чувство вспыхивает во Флер с новой силой. Недаром о ней говорится: «Желание иметь то, что у нее еще не было, всегда было ее характерной чертой». Она встречается с Джоном и, в конце концов, добивается близости с ним. Но это оказывается ее «Пирровой победой». Узнав, что у Энн будет ребенок, Джон испытывает угрызения совести и решается порвать с Флер. Она столь остро переживает случившееся, что думает о том, чтобы наложить на себя руки. Не отдавая себе отчета в своих действиях, Флер засыпает, оставив неза-

тушенную сигарету, что вызывает пожар в доме отца. Сомс, не взирая на опасность, спасает картины и в последний момент предотвращает гибель дочери. Приняв на себя тяжесть картины, готовой обрушиться на Флер, он получает смертельную травму. Умирает он с мыслью о дочери.

«Последняя глава». Завершив «Современную комедию», Голсуорси создает третью часть трилогии, названную «Конец главы» (1930—1933). Ее образуют романы «Девушка ждет» (1931), «Цветущая пустыня» (1932), «Через реку» (1933). Содержание трилогии — хроника старинного дворянского рода Черрелов, состоящего в родстве с Форсайтами благодаря браку Майкла Монта и Флер. В основе трилогии — мысль о семье как оплоте общества. Наиболее значительный образ — Динни Черрел, идеальная молодая англичанка, символизирующая традиции «старой доброй Англии». Симпатии Голсуорси отданы консервативным кругам, аристократии.

В целом «трилогия трилогий» — выдающееся художественное явление по масштабу, эпическому охвату действительности. Ее создание — творческий подвиг Голсуорси.

«Дух служения людям»: Голсуорси-художник

В 1932 г. Голсуорси была присуждена Нобелевская премия по литературе «за высокое искусство повествования, вершиной которого является “Сага о Форсайтах”». Как отметил в своих комментариях член Шведской академии А. Эстерлинг, Голсуорси удалось «разглядеть за судьбами отдельных персонажей исторический фон, трансформацию и распад викторианской эпохи вплоть до наших дней». Эстерлинг сравнил мастерство Голсуорси-новеллиста с тургеневским мастерством, особо подчеркнув его иронию как «синоним жизнелюбия и человечности».

К сожалению, смертельная болезнь не позволила Голсуорси прибыть в Стокгольм и выступить с речью.

Голсуорси и классический реализм. Нобелевская премия закрепила за Голсуорси статус истинного мэтра. Его любили читатели, им гордились соотечественники, он пользовался неоспоримым авторитетом и уважением коллег, причем не только в Англии. Он был равно превосходен как романист, новеллист, драматург и критик, но, пожалуй, с наибольшей оригинальностью его дарование проявилось в крупной эпической форме. Голсуорси стал выдающимся писателем благодаря природному таланту, завидному трудолюбию, целеустремленности, «самодисциплине сердца».

Голсуорси не скрывал своих литературных пристрастий, когда писал: «...Люди, именами которых мы клянемся — Толстой, Тургенев, Чехов, Флобер, Франс, — знали одну великую истину: они изображали тело и то скупое, но лишь для того, чтобы лучше показать душу».

Конечно, несправедлив был известный критик Уолтер Аллен, который в своей книге «Традиция и мечта», посвященной развитию романа в Англии и США в XX в., высокомерно писал о Голсуорси как о художнике, «пылившемся в самом конце шеренги» писателей-реалистов XX в. Автор форсайтовской эпопеи был продолжателем традиций реалистического и гуманистического искусства, демонстрировал их силу и жизненность. Однако не все критики жаловали Голсуорси: сторонникам элитарного искусства и модных экспериментов писатель виделся чрезмерно традиционным, даже в чем-то старомодным, ведь он прошел мимо популярных приемов и веяний — фрейдизма, «потока сознания», кинематографического монтажа. Однако именно Голсуорси, истинно национальный художник, оставил целую галерею «английских характеров», получивших наиболее решительное воплощение в представителях форсайтовского клана.

Голсуорси и Толстой. Голсуорси, реалисту и гуманисту, была также близка русская классика. В статье «Русский и англичанин», написанной в пору Первой мировой войны, в 1916 г., когда Россия и Великобритания сражались против общего врага, Германии, Голсуорси подчеркивал: «Русская проза ваших мастеров — это самая мощная животворная струя в море современной литературы. <...> Ваши писатели внесли в художественную литературу, на мой взгляд, из всех областей литературы самую важную, — прямо в изображении увиденного, искренность, удивительную для всех западных стран, особенно же удивительную и драгоценную для нас — наименее искренней из наций».

В течение всей творческой жизни Голсуорси с живым вниманием относился к произведениям Толстого. Этому способствовало близкое знакомство с переводчицей русского классика на английский язык Констанцией Гарнет. Толстого и Голсуорси во многом сближало неприятие декадентских веяний.

Усвоение Голсуорси опыта Толстого осуществлялось в двух аспектах. Конечно, автор форсайтовской эпопеи опирался на национальную традицию Филдинга, Диккенса и Теккерея, традицию решительного протеста против всех форм английского лицемерия. Эта традиция подкреплялась примером Толстого, смело срывавшего «все и всяческие маски». Голсуорси настаивал: ни один романист масштаба Диккенса, Тургенева и Толстого, а также Мередита, Беннета, Гарди «не может не быть критиком жизни».

Голсуорси поднял на новую ступень искусство психологической характеристики, изображая в духе эстетики XX в. всю диалектическую сложность внутреннего мира героев. И Толстой был в этом плане образцом для него.

Пример Толстого дает о себе знать в раннем романе писателя «Остров фарисеев». Он ощутим не только в критическом освещении паразитизма и бездушия высшего общества (об этом убеди-

тельно писали предшественники Голсуорси в английской литературе) — «толстовский» мотив обнаруживается в подчеркнутом противопоставлении жизни «простой» и «высшей», «великосветской» и «трущобной». С этим сопряжена тема «просветления» совестливого героя Голсуорси, Шелтона, который вызывает ассоциации с толстовским Нехлюдовым. Подобная тематика присутствует и в ряде рассказов Голсуорси («Филантропия», «Шантаж»), а также в романе «Братство».

Английская писательница Памела Джонсон высказала интересное наблюдение, сопоставляя «Собственника» и «Анну Каренину». Английский романист словно проводит параллели с толстовскими ситуациями и героями. Каренин — это Сомс, Анна — Ирэн, Вронский — Босини, Джун — Кити. Анна-Ирэн крадет жениха у Кити-Джун. Анна-Ирэн испытывает отвращение к Каренину-Сомсу.

Стиль Голсуорси. Писатель умело применял приемы реалистической прозы. В этой традиционности была своя привлекательность. Она гармонировала с фактурой произведений писателя. Голсуорси считал, что эксперимент значим не сам по себе, как самоцель, а лишь если он помогает погружению в материал. Создавая образ, писатель выражал его сущность, акцентируя единство внутреннего и внешнего облика. Таков Сомс, сквозная фигура форсайтовского цикла.

Самодовольство Сомса подчеркивается неизменной маской презрения, застывшей на его лице. Сомс словно пребывает в некоей защитной броне, никого не пуская себе в душу: об этом говорит упоминание о его наглухо застегнутом сюртуке. Об осмотрительности и осторожности, присущих человеку, занимающемуся финансовыми сделками, свидетельствует его «мышьяная» походка. Внешние детали нередко усиливаются авторским комментарием. Сомс — джентльмен, нацеленный на жизненный успех, поэтому невозможно представить какую-либо «вольность» в его внешнем виде, будь то растрепанные волосы, небрежно завязанный галстук или воротничок, который не сиял бы безупречной белизной.

Голсуорси — мастер точной, значимой детали. Например, когда Босини является на официальный прием не в цилиндре, а в шляпе, это воспринимается как вызов приличиям. Для Форсайтов безукоризненность в одежде — символ респектабельности. Выразителен пример из гастрономической области. Во время обеда у Суизина отсутствует десерт, ибо гостям важно поскорее перейти к «существу дела». Любимое блюдо Форсайтов, «седло барашка» — свидетельство того, что благородное семейство верует в «питательную, вкусную пищу» и чуждо «сентиментальному стремлению к красоте».

Главные герои эпопеи наделены индивидуальными особенностями речи. В манере писателя важна ирония как средство соци-

ального критицизма, обнаружения фальшивой сущности «респектабельных» персонажей, которые демонстрируют свою мнимую порядочность. В романе «Остров фарисеев» мисс Деннант, невеста Шелтона, сообщает герою о постигшем ее огорчении: садовник после смерти жены столь удручен, что стал проявлять нерадиковость в работе. Сущность этой светской дамы — в словах, адресованных Шелтону: «Я сделала все, чтобы подбодрить его, ведь очень грустно видеть его таким подавленным! Ах, дорогой Дик, если бы вы знали, как он калечит мои новые розовые кусты! Боюсь, не сошел бы он с ума, придется уволить его, беднягу». Далее следует несобственно прямая речь, также не требующая комментариев: «Она, конечно, сочувствовала Беньяну или, вернее, считала, что он вправе погоревать самую малость, поскольку потеря жены — вполне законная и разрешенная церковью причина для скорби. Но входить в крайности? Это уж слишком!»

Среди многих достоинств Голсуорси — способность находить афористически меткие, бесспорные слова, схватывающие суть явления, предмета, лица.

Архитектоника его романов отличается стройностью. Повествование членится на эпизоды, сцены — такое построение выдает руку драматурга. Не случайно эпопея о Форсайтах получила воплощение в блестящем телевизионном сериале, стимулировавшем новый взлет интереса к Голсуорси.

Художник-гуманист. В воспоминаниях современников Голсуорси предстает как человек великодушный, напоминающий патриция, но одновременно чуждый всякого высокомерия, сдержанный, молчаливый и внутренне одинокий. Он не уставал акцентировать высокую миссию литературы. Его кредо — в словах одного из персонажей трилогии «Конец главы»: «...Мы должны постараться сохранить красоту, достоинство и дух служения людям». В одном из последних обращений писателя к молодому поколению мы читаем: «Основательное знание литературы на родном языке составляет наиболее приятную часть образования. Не потому, что наша литература превосходит другие литературы, не потому, что при чтении на родном языке ум и воображение работают свободнее... Тот, кто говорит на родном языке так, что он звучит музыкально, хорошо пишет и знает созданные на нем шедевры, — тот образованный человек».

История мировой литературы показывает, что некоторые модные новации проходят и забываются, классика же неизменно остается живым наследием. Это объясняет популярность Голсуорси у современных читателей и то, что его многотомные собрания сочинений постоянно переиздаются.

А кто он для Англии? Согласимся с мнением критика Уны Моррисон: «Форсайты, как и их автор, стали частью национального самосознания».

Литература

Художественные тексты

Голсуорси Дж. Собрание сочинений : в 12 т. / Дж. Голсуорси. — М., 1988.

Голсуорси Дж. Избранные произведения / Дж. Голсуорси. — М., 1993.

Критика. Учебные пособия

Воропанова М. И. Голсуорси Д. // Зарубежные писатели : библиограф. словарь : в 2 т. / М. И. Воропанова. — М., 2003. — Т. 1.

Воропанова М. И. Джон Голсуорси / М. И. Воропанова. — Красноярск, 1970.

Гаврилюк А. М. Стиль форсайтовского цикла Джона Голсуорси: К борьбе за реализм в английской литературе XX в. / А. М. Гаврилюк. — Львов, 1977.

Дюпре К. Джон Голсуорси: Биография / К. Дюпре. — М., 1986.

Михальская Н. П. Английский роман XX в. / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. — М., 1982.

Тугушева М. П. Джон Голсуорси : Жизнь и творчество / М. П. Тугушева. — М., 1973.

Глава XVIII. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОБЗОР

Философско-эстетическая мысль: А. Шопенгауэр, Ф. Ницше. — Проза на рубеже веков: «поэтический реализм». — Натурализм и символизм: немецкие варианты. — Экспрессионизм: Георг Трагль.

Время от франко-прусской (1870—1871) до окончания Первой мировой войны (1918) отмечено судьбоносными политическими и социальными переменами в жизни Германии.

После решения исторической задачи объединения немецких земель в рамках Германской империи, в которой главенствовала Пруссия, при кайзерах Вильгельме I и Вильгельме II в стране сформировалась система военно-бюрократического полицейского типа. Наблюдался интенсивный промышленный подъем, укреплялся индустриальный потенциал, что быстро превратило Германию в сильнейшую европейскую державу. Выдающуюся роль в этих процессах сыграл сильный и дальновидный политик, «железный канцлер» Отто фон Бисмарк (1815—1898). В начале 1900-х годов обострилась конфронтация Германии в борьбе за сферы влияния с главным конкурентом — Великобританией, захватившей обширные колонии.

В конце века возрастает роль рабочего движения, после отмены чрезвычайного закона против социалистов (1890) социал-демократическая партия сделалась влиятельной политической силой. Наряду с левым радикальным крылом (А. Бебель, В. и К. Либкнехты, Ф. Меринг) в ней всегда были сильны позиции реформистов. Тип рабочего вождя-соглашателя Наполеона Фишера вывел Г. Манн в романах «Верноподданный» (1914) и «Бедные» (1917), входящих в трилогию «Империя».

Глубинные тенденции социальной и духовной жизни страны нашли отражение в литературе: конфликт труда и капитала («Ткачи» Гауптмана); формирование агрессивной националистической идеологии («Верноподданный» Г. Манна); кризис старого бюргерства («Будденброки» Т. Манна); горький удел жертв урбанизации (произведения писателей-натуралистов А. Хольца, И. Шлафа, М. Крецера).

Первая мировая война (1914—1918) привела к Ноябрьской революции 1918 г. и крушению Империи. Сложившийся в 1820-е

годы режим Веймарской республики оказался нежизнеспособным. Драма войны нашла взволнованный отклик в произведениях писателей-фронтовиков: Э. М. Ремарка («На Западном фронте без перемен», 1929), А. Цвейга («Спор об утере Грише», 1927; «Воспитание под Верденом», 1935). После прихода к власти нацистов в 1933 г. под знамена антифашизма стали лучшие писатели Германии: Г. Манн, Т. Манн, Л. Фейхтвангер, Б. Брехт, И. Бехер и др.

Философско-эстетическая мысль: А. Шопенгауэр, Ф. Ницше

Германия всегда была знаменита своими философами. Рубеж веков не стал в этом смысле исключением. Идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше приобрели исключительную популярность не только в силу своей оригинальности и яркой манеры, в которой они были выражены. Они оказались притягательны, ибо были востребованы временем, органично вписались в атмосферу «конца века». Основополагающий труд **Артура Шопенгауэра** (1788—1860) «Мир как воля и представление» был написан еще в 1819 г. в период расцвета романтизма и был созвучен настроениям «мировой скорби», но тогда еще не получил достойного признания. Этот труд пережил свое «второе рождение» уже в конце XIX в., когда шел процесс пересмотра гуманистических ценностей и идеалов. Идеи Шопенгауэра получили распространение не только в Германии, но и во Франции (Г. Мопассан), России (И. С. Тургенев), Англии (Т. Харди), Скандинавии (А. Стриндберг).

Главное в учении Шопенгауэра — акцент на внутреннем состоянии человека. Пессимизм, ощущение безнадежности и бессмысленности бытия — качества, изначально присущие человеческой природе. А это предопределяет поражение индивида в его столкновении с жизнью. Все существование человека определяется неотвратимостью конца. Философия Шопенгауэра оказала значительное влияние на развитие немецкой и мировой философии. Его последователями были Р. Вагнер, Э. Гартман, Ф. Ницше и др.

Трудно переоценить роль **Фридриха Ницше** (1844—1900) в духовной жизни Европы на рубеже веков. Он был не только философом, но и поэтом, музыкантом, человеком, глубоко чувствующим искусство.

Ницше притягивал умы силой убеждения, новизной концепций, смелой критикой современного ему общества, идеологии, политики, морали и искусства. Для Ницше были неприемлемы атеизм и материализм. Однако он отклонял и официальную христианскую доктрину и ратовал за создание личной, присущей каждому индивиду «религии жизни», «религии Человека». В основе его философии лежало представление о жизни, пребывающей в постоянном движении, изменении, чуждой статике и застою.

В силу этого человек не может пробиться к истине. Жизнь, со всеми ее нормами и понятиями, призрачна и иллюзорна. Положение человека глубоко трагично.

Коренные положения своей эстетики Ницше изложил в известной работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). В ее основе — представление о двух полярных художественных принципах, внутренне сопряженных и дополняющих друг друга, — «дионисийском» и «аполлоновском».

«Дионисийское» начало связано с опьянением, восторгом, хаосом жизненных сил, «тьмой». «Аполлоновское» — со «светом», созерцательностью, логикой, соразмерностью. Движение греческой трагедии — это постепенное умирание дионисийского начала и выход на первый план аполлоновского, рационального. Развитие культуры, по Ницше, это утрата органической целостности дионисийства и закрепление безжизненных форм. Смерть дионисийского начала Ницше связывает с христианством. Глубокая вера в Иисуса Христа подменена отцами церкви системой правил, запретов и догм. Отсюда возникает известный тезис Ницше: «Бог умер!»

Упадок религии, морали, этики, философии Ницше включил в понятие «декаданс». «Во что я глубже всего погрузился, — писал Ницше, — так это в проблему *decadence*...» Поскольку корень всех бед христианство, он противопоставляет ему «религию жизни». Отсюда внимание Ницше к психологическому облику художника-творца, отмеченного душевной утонченностью, болезненностью в противовес «толстокожести» обывательской массы. В пору увлечения Р. Вагнером Ницше полагал, что композитор, своей музыкой вознося человека над прозой мещанского бытия, наполняет искусство его высшим смыслом. (Правда, позднее Ницше несколько разочаровался в Вагнере, считая, что он творил в основном ради самовозвышения.)

В его философской, насыщенной афоризмами поэме в прозе «Так говорил Заратустра» (1883—1884) 33-летний (возраст Христа) отшельник, спустившийся с гор к людям, отстаивает идею «сверхчеловека» (позднее подвергшуюся вульгарному истолкованию). «Сверхчеловек» — это носитель «иной жизни», «нового сознания», он отклоняет все господствующие в обществе нормы и принципы, ибо они фальшивы и иллюзорны, порождены ущербным интеллектом и отражают жизнь, клонящуюся к неумолимому закату. «Сверхчеловек» абсолютно свободен, не подчинен Богу, которого уже фактически нет. «Сверхчеловек» — новый Бог, возрождающийся наподобие Диониса и творящий «новую историю» и мироздание.

При всей противоречивости и уязвимости подобной концепции она обладала завидной притягательностью. На фоне слабых, мятущихся, безвольных персонажей — любимцев писателей-декадентов, в обществе ощущалась потребность в героях иного —

активного, действенного характера. «Сверхчеловек», в интерпретации Ницше, стимулировал поиск сильной личности, способной преодолеть любые обстоятельства. Интерес к философии Ницше проявляли Дж. Лондон, Т. Драйзер, Р. Киплинг, Г. Ибсен, К. Гамсун и отчасти молодой Горький.

Идеи Шопенгауэра и Ницше были актуальны для переходной эпохи. Подводились итоги XIX в. с его ориентацией на гуманистические ценности и верой в прогресс и достойное будущее. Концепции Шопенгауэра и Ницше предвещали некоторые философско-эстетические теории XX в.

Проза на рубеже веков: «поэтический реализм»

Термин «поэтический реализм» впервые использовал критик Отто Людвиг, имея в виду прозаиков последней трети XIX в. (В. Раабе, Т. Шторма, Т. Фонтане). Он акцентировал в их творчестве правдивое бытописание, соединенное с субъективным началом: жизненный материал пропускался сквозь индивидуальную призму повествователя. Другой критик, Ю. Шмидт, вносит в характеристику «поэтического реализма» дополнительные нюансы: демократизм, интерес к судьбе «маленьких людей», одушевляющий повествование мягкий юмор.

В. Раабе: «Добрый и мягкий взгляд». Среди немецких романистов конца века выделяется Вильгельм Раабе (Wilhelm Raabe, 1831 — 1910), начавший литературную деятельность в 1850-е годы. Глубинная тема его творчества — самоопределение личности, попытка отстоять свою индивидуальность в мире торжествующего мещанства. Герои Раабе кажутся странноватыми, чудаками, которые могут быть счастливы, лишь отгораживаясь от общества.

Первый роман писателя, «Хроника Воробьиной улицы» (1856), построен как воспоминания героя-повествователя, профессора Вахгольдера, о своей жизни. Читатель попадает в прошлое, в эпоху наполеоновских войн. Перед ним проходит несколько поколений «маленьких людей», мещан, замкнутых в узком мирке одного квартала. Манера Раабе — «калейдоскопическая», повествование насыщено множеством мелких деталей и подробностей. При создании комических характеров Раабе опирается на опыт Л. Стерна и Ж.-П. Рихтера.

Среди его новелл своей пародийно-сатирической интонацией выделяется «Гусиный бунт в Бютцове» (1869).

События разворачиваются в маленьком немецком городке в годы Великой французской революции (1789 — 1799). Решение бургомистра запретить выпас гусей на улицах вызывает недовольство честных обывателей. Убогая общественная жизнь городка — прозрачная ироническая параллель к грозным политическим событиям во Франции.

Раабе оставил обширное наследие: романы «Люди из леса» (1863), «Голодный пастор» (1864), «Абу Тельфан» (1867), «Погребальные дроги» (1870) и др., а также многочисленные новеллы. Именно в произведениях малой прозы с очевидностью сказалось дарование Раабе, мастера лаконичного повествования. Его литературная техника включает в себя символику, юмор, иронию, разнобразные реминисценции.

Т. Шторм: традиция гуманизма и реализма. Заметной фигурой в немецкой литературе был Теодор Шторм (Theodore Storm, 1817—1888), поэт-лирик и новеллист, представлявший национальную традицию гуманизма и реализма. Центральная тема его поэзии — любовное переживание. Он запечатлел с большой искренностью разные его грани: радость встреч, горечь разлуки, пронзительную боль безответного чувства.

В стихотворении «Рука женщины» с помощью одной внешней детали Шторм передает ощущение тайной муки:

Я знаю, ни единый стон
С уст молчаливых не сорвется,
Но в тайне, что хранят уста,
Твоя рука мне признается.
(Пер. А. Энгельке)

Томас Манн писал, что «в лирике Шторма, которую он неслучайно количество раз просеивал и процеживал, остались, кажется, одни жемчужины». «Глубина чувства и совершенство языка его стихов дают им право на бессмертие».

Оригинальность Шторма-художника проявилась также в его новеллистике. Многие его новеллы по праву считаются хрестоматийными.

Известна лирическая новелла Шторма «Иммензее» (1849). В ее основе история несчастной любви Рихарда Вернера к девушке, которая предпочла ему преуспевающего купца. Сам по себе сюжет не был оригинальным, но, как писал когда-то Гейне, «эта история вечно новой остается». Шторм вдохнул в популярный сюжет свежее дыхание, включив в текст стихотворные фрагменты, передав общую минорную интонацию.

В новелле «Всадник на белом коне» (1888) автор выступает и как искусный рассказчик, и как бытописатель. Используя сюжет старинного предания, он создает привлекательный образ человека из народа, наделенного высокими нравственными качествами.

Хауке Хайен, крестьянский сын, талантливый самоучка, не щадя сил строит плотину в родной деревне в приморской местности, надеясь спасти односельчан от разрушительных наводнений. Но его благие начинания разбиваются о противодействие корыстолюбивых руководителей местной общины. По их совету во время неожиданно разыгравшейся бури

крестьяне начинают разбирать недостроенную плотину вопреки отчаянным призывам Хайена не делать этого. Поток воды сметает старую плотину; в итоге погибает жена и ребенок Хайена, а потом и он сам.

В горестной судьбе Хайена, фигуры явно романтизированной, повинны человеческая злоба и ненависть.

Т. Фонтане: «Эффи Брист». Среди значительных прозаиков-реалистов второй половины XIX в. — Теодор Фонтане (Theodore Fontane, 1819—1898). Он был сыном аптекаря, человека непрактичного, который лишился источника своих доходов, что не позволило ему дать сыну достойное образование. Будущий писатель служил в аптеке, потом перебрался в Берлин, где примкнул к литературному кружку консервативной ориентации «Туннель». Революция 1848 г. поначалу вызвала у него сочувствие, но эйфория быстро исчезла.

Фонтане писал патриотические баллады, посвященные военной истории Пруссии. Он приветствует объединение Германии. В дальнейшем начинает проявляться его критическое отношение к режиму Бисмарка. Оставив поэзию и очерковую прозу, Фонтане переключается на крупную эпическую форму. Его первым произведением была историческая повесть «Перед бурей» (1878). Писатель рисует Германию накануне Освободительной войны 1813 г. За ней последовали романы: «Грета Минде» (1880), «Грешница» (1882), «Пути-перепутья» (1888), «Госпожа Женни Трайбель» (1892) и др. Роман «Эффи Брист» (1895) — классика немецкой прозы. Тема произведения многократно поднималась в литературе — это драма неравного брака.

Выросшая в поместье своих родителей семнадцатилетняя Эффи Брист выходит замуж за крупного чиновника, барона Инштеттена, человека намного старше ее, замкнутого и холодного. Между супругами глубокое духовное, да и физическое отчуждение. Эффи, чувствуя себя бесконечно одинокой, решается на связь с местным Дон Жуаном — Крампасом, принимая симпатию к нему за серьезное чувство. Роман этот, однако, был недолог. Узнав об этой связи, Инштеттен, повинувшись кодексу чести, вызывает Крампаса на дуэль и убивает его. Муж изгоняет Эффи из дома, ее разлучают с ребенком, родители отказываются принять дочь, на которой клеймо «падшей женщины». Общество, проникнутое ханжеской моралью, отторгает Эффи как изгоя. Рядом с Эффи Брист нет ни одного близкого, понимающего человека. Тяжелейшие душевные испытания приводят ее к болезни и смерти.

Хотя для Раабе, Шторма и Фонтане характерна некоторая узорность, фрагментарность в изображении действительности, они тем не менее внесли вклад в развитие реалистических тенденций в немецкой литературе, подготовили тот мощный взлет прозы, который представлен произведениями Г. и Т. Маннов, Г. Гессе, Б. Келлермана, Я. Вассермана, А. Деблина и др.

Натурализм и символизм: немецкие варианты

Формирование немецкого натурализма началось в 1880-е годы; его эстетическим ориентиром, как и в других странах, служит творчество Золя. Вокруг его теорий в Германии идут живые дискуссии. Если в глазах его противников, части мещанства и бюргерства, Золя — образчик «свинства» и «порока», то для его сторонников, либеральной части общества, он — «воплощенная совесть эпохи».

«**Последовательные натуралисты**». Среди теоретиков натурализма в Германии были братья Генрих (1855—1906) и Юлиус (1859—1930) Гарты. В своей статье «За и против Золя» они писали: «Подчеркивание правды — единственный момент <...> заимствуемый нами из теорий и романов Золя, как обладающий непреходящим значением». Но они с неодобрением говорили о «накоплении деталей» и «бедности фантазии» в произведениях Золя. Этот упрек — свидетельство узкого понимания художественного метода Золя.

Группа писателей (А. Хольц, И. Шлаф, братья Г. и Ю. Гарты), объявившие себя «последовательными натуралистами», односторонне и прямолинейно истолковали некоторые тезисы Золя. **Арно Хольц** (1863—1929), поэт и теоретик немецкого натурализма, провозгласил: «Искусство имеет тенденцию превращаться в природу». Его цель — «копировать», «фотографировать» реальность, быть точным в деталях и избегать отбора, оценки и обобщения.

«Последовательные натуралисты» ратовали за трансформацию традиционного повествовательного стиля, основанного на «логике и связанности». Их стиль, который они назвали «секундным», был обрывочным, «пунктирным», фиксирующим лишь «состояние» и «впечатление», в чем-то близким к стилю импрессионистов.

Арно Хольц проявил себя в урбанистической лирике. Он писал о судьбе «маленьких людей» в джунглях большого города (сборники «Немецкие мелодии», 1884; «Книга времени», 1886; и др.).

Свою натуралистическую доктрину Хольц реализует в обширной двухчастной поэме «Фантазус» (1898—1899), в которой прорывает с классической стихотворной системой. Согласно воззрениям Хольца, лирике противопоказан «пафос», «декламация». Ее стихия — простота, городские реалии, шумы улиц, гудки паровозов, скрип колес, что поэтичнее красивых пейзажей.

Знаковое произведение немецкого натурализма — известная пьеса А. Хольца и И. Шлафа «Семья Зелике» (1890). Действие в ней происходит в рождественскую ночь в семье пьяницы бухгалтера. Драматического конфликта, в сущности, нет. Главные герои — дочь бухгалтера Тони и ее жених Вендит, угнетенные безысходностью своего существования, не устают ссориться. Они косноязыч-

ны, изъясняются с помощью невнятного жаргона и междометий. В пьесе разлита атмосфера неизбывной тоски.

Макс Крецер: натуралистический роман. Макс Крецер (Max Kretzer, 1864—1941), прозванный «берлинским Золя», — наиболее заметная фигура натуралистической прозы. Уроженец Познани, переехавший в Берлин, он с малых лет трудился за гроши на фабрике. Литературный дар у него обнаружился случайно: лежа с переломом ноги в больнице, он, имея свободное время, попробовал писать и почувствовал вкус к сочинительству.

Его первый роман «Два товарища» (1879) — отклик на развитие социал-демократического движения в Германии. Один из героев — наивный идеалист, устремленный к светлому, всечеловеческому братству. Ради этого он не щадит себя. Другой — вдохновенный лицедей, который под аккомпанемент высокопарной трескотни о благодеяниях коммунизма и «свободной любви» обворовывает своего друга и склоняет к адюльтеру его жену.

Характерный образец натуралистического романа — «Мастер Тимпе» (1888), отразивший важный социальный процесс — разорение мелкого производителя крупным капиталом.

Мастер Тимпе — столяр, владелец небольшой мастерской, в которой трудятся восемь подмастерьев. Он живет в уютном домике на окраине города. Тимпе не может конкурировать с выстроенной рядом фабрикой, с ее машинным производством. В итоге Тимпе разорен, разрушается и его семья. Его дом подлежит сносу, ибо на этом месте прокладывается железная дорога. Вместе с первым гудком паровоза грозно заявляет о себе «новый мир».

Однако сочинения Хольца и Крецера имели локальную значимость. Наиболее важное явление натурализма — некоторые пьесы Гауптмана, прежде всего ранняя — «Перед восходом солнца» (1889) (о ней см. гл. XIX).

Стефан Георге. Немецкий символизм, не столь влиятельный, как натурализм, представлен на рубеже веков стихами крупнейшего поэта Стефана Георге (Stefan George, 1868—1933), в значительной мере опиравшегося на французский опыт, в частности на поэзию С. Малларме. Георге также близок к неоромантизму и эстетизму. Поборник «чистого искусства», Георге жил замкнуто, в сфере эстетических ценностей, чуждаясь «грубой» и «пошлой» реальности. Свои теоретические воззрения он излагал в издаваемом им журнале «Листки искусства».

В поэтических сборниках Георге («Альгабал», 1892; «Год души», 1897; «Седьмое кольцо», 1907) запечатлена субъективная сфера возвышенных идей и переживаний. Все сверкающие краски, цвета и звуки этого мира — особое царство его хозяина — поэта, выступающего в роли мистического демиурга:

Возводит он деянье, как собор.
Он взял, чтоб лился локон золотистый,
Потиров злато и пшеницы зной,
Тон алый взял у робкой детской кисти,
Индиго тон — у прачки над волной.
(Пер. А. Карельского)

Сюжеты стихов Георге, холодноватых, рассудочно отточенных, заимствованы из античной и средневековой мифологии и истории. Но Георге умел говорить и задушевно, искренне о любви к природе и личных переживаниях. Таковы стихотворения, посвященные Максимилиану Кронбергеру, 14-летнему юноше, другу Георге (книги «Седьмое кольцо», 1907; «Звезда Союза», 1913).

Увлекали Георге и формальные эксперименты: из некоторых стихов он исключал знаки препинания и заглавные буквы. Это явление получило название «Стефан-георге-шрифт». К подобным приемам позднее прибегали некоторые поэты-авангардисты, например американец Э. Каммингс.

Подобно Малларме, Георге можно назвать «мучеником слова». Он жаждал найти такое насыщенное смыслом слово, которое могло бы выразить «вещь», «дело». Поэт с горечью признавался, что язык бессилен передать все многообразие мира, а «слова не нашлось — и вещи нет». Когда в январе 1933 г. нацисты пришли к власти, Георге не нашел с ними общего языка и вынужден был уехать в Швейцарию, где вскоре умер.

Среди знаменитых художественных памятников немецкого символизма — ряд пьес Гауптмана, прежде всего знаменитый «Потонувший колокол».

Экспрессионизм: Георг Тракл

В начале 1900-х годов в немецкой культуре громко заявляет о себе экспрессионизм. Это художественно-эстетическое течение оказалось весьма влиятельным, хотя и недолговечным. Оно стало иссякать в конце третьего послевоенного десятилетия. В отличие от натурализма, символизма, неоромантизма и других течений рубежа веков, в которых главенствовали французские и английские образцы, экспрессионизм наиболее ярко проявился в культуре Германии и Австрии. Среди его специфических черт — субъективное начало, «восклицательный тон», доходящий до надрыва, крика, когда художественное произведение превращается во взволнованный монолог автора. Экспрессионисты на новом историческом витке в известной мере возвратились к стилистике «Бури и натиска» (1770—1780-е годы). Наряду с писателями (И. Бехер, Б. Брехт, С. Гейм, Э. Толлер и др.) в русле экспрессионизма творили и художники, группировавшиеся вокруг журналов «Штурм» и «Акцион». Экспрессионистам были присущи дух бунтарства, сти-

листика гротеска, резких черно-белых красок, изломанных линий, ощущение глубокого трагизма и хаотичности, катастрофичности мира. Первая мировая война, глубокой болью отозвавшаяся в творчестве и судьбе ряда писателей, обострила эти мотивы и настроения. (Экспрессионизм в литературе, в частности в немецкой драматургии 1920-х годов, обычно подробно рассматривается в курсе зарубежной литературы XX в.)

Один из выдающихся поэтов, близких к экспрессионизму, — **Георг Тракль** (Georg Trakl, 1887 — 1914). В его ранних стихах — мотивы распада, тления, сумерек, одиночества. Трагическая лирика Тракля сложна для восприятия. Всю его поэзию можно толковать как одно произведение, коды для расшифровки которого скрыты в античной и христианской мифологии, а также в творчестве других писателей (Новалиса, Достоевского, Метерлинка и др.). Все эти образы наслаиваются на собственный опыт поэта, еще со школы пристрастившегося к наркотикам. Для него типична, например, такая картина из стихотворения «В деревне»:

У землепашцев замшевые лбы.
Вечерний звон. Мольба безмолвных уст.
Главу Спасителя язвит терновый куст,
И комнаты покойны, как гробы.

(Пер. В. Фадеева)

Во время войны Тракль был призван в армию, служил санитаром, участвовал в кровопролитных сражениях в Галиции. Человек ранимый и тонко чувствующий, он был потрясен увиденным на фронте и пытался покончить жизнь самоубийством. Тракль скончался в госпитале в ноябре 1914 г., возможно, приняв большую дозу наркотиков.

Наиболее впечатляющие достижения немецкой литературы рубежа веков, представленной многими яркими именами, связаны прежде всего с тремя международно-значимыми художниками: драматургом Герхартом Гауптманом и прозаиками братьями Генрихом и Томасом Маннами.

Литература

Художественные тексты

Раабе В. Повести и новеллы / В. Раабе. — М., 1959.

Тракль Г. Избранное / Г. Тракль ; сост., предисл., прим. О. Бараш. — М., 1994.

Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма / Г. Тракль. — СПб., 1996.

Фонтане Т. Шах фон Ваутенов. Пути перепутья. Госпожа Женни Трайбель / Т. Фонтане ; предисл. И. Фрадкина. — М., 1971.

Фонтане Т. Эффи Брист / Т. Фонтане. — М., 1960.

Шторм Т. Новеллы : в 2 т. / Т. Шторм ; сост., предисл. Е. Брандиса. — М., 1965.

Волков Е. М. Роман Т. Фонтане «Эффи Брист» / Е. М. Волков. — М., 1979.

История немецкой литературы : в 5 т. — М., 1968. — Т. 4.

Манн Т. Теодор Шторм // Собрание сочинений : в 10 т. / Т. Манн. — М., 1961. — Т. 10.

Меринг Ф. Вильгельм Раабе // Литературно-критические статьи / Ф. Меринг. — М.; Л., 1964.

Павлова Н. С. Типология немецкого романа, 1900—1945 / Н. С. Павлова. — М., 1982.

Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма : пер. с фр. / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев. — М., 2003.

Базиль О. Георг Трактль / О. Базиль. — Челябинск, 2000.

Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чувств / Н. В. Пестова. — Екатеринбург, 1999.

Глава XIX. ГЕРХАРТ ГАУПТМАН: ОТ ВОСХОДА ДО ЗАХОДА

Эстетика Гауптмана: «школа гуманизма». — «Перед восходом солнца»: трагедия Елены Краузе. — «Одинокие»: сломленные души. — «Ткачи»: драма-предупреждение. — Новые творческие вершины: «Потонувший колокол». — «Перед заходом солнца»: поражение и триумф Маттиаса Клаузена.

Нам не дано познать совершенство выше человеческого.

Г. Гауптман

Рядом с Ибсеном, Шоу, Стриндбергом и другими корифеями «новой драмы» возвышается фигура мирового масштаба — Герхарт Гауптман. Последнее десятилетие XIX — начало XX в. — время театральных успехов, славы одного из первых драматургов Европы. Его писательский путь был долгим, плодотворным, насыщенным неустанными творческими поисками. Гауптман не соотносил свое творчество с каким-либо одним направлением. В его пьесах проявляются черты натурализма, символизма, психологического реализма. Он варьировал приемы, стремясь прежде всего выразить глубинную правду человеческих характеров и конфликтов.

Станиславский охарактеризовал Гауптмана как «великого писателя, влияние которого далеко перешагнуло пределы его родины и, может быть, нигде не было столь значительно, как в России».

Его путь словно «окольцован» двумя вершинными драмами: «Перед восходом солнца» — это триумфальное вступление на драматургическую стезю; «Перед заходом солнца» — во многом подведение итогов. В обеих пьесах выведен ключевой для Гауптмана об-

раз, вырастающий до символа, — солнце как воплощение светлого жизненного начала. Гауптман верил в нравственные основы природы человека, несмотря на все свойственные человеку заблуждения и недостатки.

Эстетика Гауптмана: «школа гуманизма»

Герхарт Гауптман (Gerhart Hauptmann, 1862—1946) родился в Силезии в маленьком курортном городке Оберзальцбрунне в семье разбогатевшего крестьянина, ставшего владельцем гостиницы. Его дед был ткачом и участвовал в знаменитом силезском восстании 1844 г., о котором рассказывал внуку (эти рассказы дали Гауптману материал для пьесы «Ткачи»). С детства будущий писатель хорошо узнал природу и людей Силезии и впоследствии запечатлел свою «малую родину» в ряде произведений. Он имел возможность наблюдать жизнь людей самых разных социальных групп, в том числе тех, кого называют простыми: углекопов, крестьян-бедняков, извозчиков, сельхозрабочих, прачек и др., которые затем стали героями его драм. Это определило общую гуманистическую направленность его творчества. Гауптману было присуще живое ощущение трагической доли человека в современном жестоком мире.

Гауптман учился в художественной школе в Бреслау (ныне Вроцлав, Польша); там он занимался скульптурой, что позднее сказалось в его творчестве. Его образы рельефны, пластичны, жизненны; драматургическое пространство — четко очерчено. В 1882 г. он стал вольнослушателем Йенского университета, где увлекся теориями естествоиспытателя Геккеля; затем (как и многие писатели его времени — О. Уайльд, Г. Манн, Р. Роллан) совершил поездку в Италию, где изучал искусство.

Философские и литературные традиции. С 1885 г. Гауптман обосновывается в Берлине и сближается с писателями, близкими к натурализму. Он штудирует труды известных историков и философов, увлекается театром и даже берет уроки актерского мастерства.

Философско-эстетические воззрения Гауптмана определили своеобразие его художественной методологии и его место среди крупнейших мастеров «новой драмы». Он разделял воззрения немецкого философа-мистика Якоба Бёме (1575—1624), оказавшего влияние на романтизм в Германии. Гауптман усвоил представления Бёме о том, что человек, как и среда, в которой он живет, — неотъемлемая часть природы. Другим источником философских воззрений Гауптмана была эстетика Гёте,



Герхарт Гауптман

перед которым он преклонялся (и даже внешне старался ему подражать).

Как и всякий большой драматург, он учился у Шекспира. Среди современников его художественными ориентирами были Ибсен и Толстой. В драме Толстого «Власть тьмы» Гауптман видел «свободную, смелую трагедийность»; в «Кукольном доме» Ибсена ему слышались «громкие фанфары времени».

В творчестве Гауптмана нашли отражение актуальные проблемы его времени. Писатель считал, что «материал для творчества может дать одна лишь действительность». Но в противовес натуралистической доктрине копирования, «фотографирования», добросовестного воспроизведения «куска жизни» (das Stück), о чем писал, например, его соотечественник Арно Гольц, Гауптман настаивал на серьезном наблюдении, отборе и, наконец, необходимом обобщении. В этом плане он отличался от тех натуралистов, которые ратовали за воспроизведение всех мелочей и деталей бытия, равно как и поведения человека, как существа биологического, подчиненного физиологическим импульсам.

«Типизация духа и смысла явлений». В драмах Гауптмана воспроизводятся сложные, многообразные связи человеческой индивидуальности с окружающим миром. Человек отнюдь не является простым продуктом среды. Отклоняя натуралистические крайности, в предисловии к первому изданию своих драм (1906) Гауптман писал: «Цель искусства... — выражение доведенного <...> до предельной типизации духа и смысла изображаемых явлений». Для него было важно сделать фактом искусства драматические конфликты реального мира и при этом выразить субъективное видение мира, присущее художнику.

«Существует психический акт, — писал он, — и этот процесс драматург должен показать прежде всего». Главным объектом внимания в творчестве Гауптмана всегда оставался человек. «Предмет искусства — обнаженная душа, обнаженный человек», — считал он. Драматург стремился увлечь зрителей не любовной интригой, не запутанными сюжетными коллизиями, а ярким, рельефным изображением характеров своих героев. Это обусловило демократизм творчества Гауптмана: большое внимание писатель уделяет простолюдинам, народной стихии. Он так это определял: «Народ и искусство неразрывно связаны между собой, как почва и дерево, как садовник и плоды».

Проблемные пьесы. Как и другие классики «новой драмы», Гауптман тяготел к проблемным пьесам. Они строились на специфически немецком материале, значимой для Германии проблематике. В этом плане он был близок к «драме идей» в духе Ибсена. Общественно-политические воззрения Гауптмана сложились не без влияния социал-демократов, роль которых в жизни Германии на рубеже веков была велика. Но главным для него была независи-

мость от любых политических партий и организаций, самооценку собственной писательской позиции. Это позволяло ему оставаться свободным в социально-психологическом анализе и критическом восприятии общества.

Как драматург Гауптман находился в постоянном движении: каждая новая пьеса была свежей по тематике, манере, жанровой разновидности. Среди его пьес — социальные («Перед восходом солнца», «Ткачи», «Перед заходом солнца»), семейно-психологические («Одинокие»), исторические драмы («Магнус Гарбе»), пьесы-притчи («Бедный Генрих»), символистская драма-сказка («Потонувший колокол») и др. При этом названные жанровые разновидности не считаются исчерпывающими. В каждой из своих лучших пьес Гауптман стремился обнажить глубинную жизненную правду. Поэтому малопродуктивные попытки отнести Гауптмана (как и многих других крупных художников рубежа веков) к какой-то определенной художественной школе или течению. Здесь, думается, вполне уместна аналогия: когда Фолкнера спросили, к какой литературной школе он принадлежит, тот ответил: к «школе гуманизма». Это емкое и глубоко значимое понятие — «школа гуманизма» — может быть применимо и к Гауптману.

«Перед восходом солнца»: трагедия Елены Краузе

Гауптман дебютирует как поэт-лирик и новеллист (рассказы «Масленица», «Стрелочник Тиль»). Уже в его ранних произведениях воспроизводятся характеры людей из народа. Это своеобразная подготовка к первой пьесе — «Перед восходом солнца» (1889), с которой начинается его блистательная литературная карьера. При этом его путь драматурга-новатора, особенно на первых порах, не был безоблачным: его встречали и хулой, и одобрением.

Рождение драматургии нового типа было связано, как уже подчеркивалось, с преодолением сценической рутины, со становлением новых театров и появлением оригинальных мастеров режиссуры. В Германии это были Отто Брам и Макс Рейнгардт, поборники «режиссерского» театра. В Германии таковым стал «Мейнингенский театр», получивший мировую известность в 1860—1890-е годы.

Постановка пьесы «Перед восходом солнца» состоялась в Берлине в 1889 г. Над пьесой работало театральное объединение «Свободная сцена» под руководством Отто Брама. Эта постановка стала событием художественной жизни и вызвала живую полемику.

Действие разворачивается в Силезии в имении старика Краузе, разбогатевшего крестьянина, на земле которого был обнаружен уголь, что принесло ему немалые барыши. Краузе предается беспробудному пьянству, превращается в похотливое животное и даже посягает на собственную дочь. Алкоголизму подвержена и его вторая жена, фрау Краузе. Дур-

ная наследственность, атмосфера деградации пагубно сказываются на судьбах членов семьи Краузе.

Таков натуралистически выписанный «фон» взаимоотношений трех главных действующих лиц. Это инженер Гофман, муж Марты, дочери Краузе, женившийся по расчету; Альфред Лот, социалист, редактор «Рабочей трибуны», защитник «черни», приехавший в горняцкий поселок, чтобы написать книгу о тяжелой доле углекопов; наконец, Елена, вторая дочь Краузе, самая светлая и трагическая фигура этой мрачной пьесы.

Гофман и Лот когда-то дружили и встретились после десятилетнего перерыва. Гофман рад приезду друга, но его радость несколько фальшива. Лот за свою политическую деятельность был не только исключен из университета, но и отсидел два года в тюрьме. «Мы стремились к самым высоким человеческим идеалам», — комментирует свое прошлое Лот, который не раскаивается в случившемся. Гофман журит своего друга за его «непрактичность». Он излагает Лоту свою незамысловатую философию — философию обывателя и приспособленца. «Ничто человеческое мне не чуждо, — самодовольно рассуждает Гофман. — Не нужно только пытаться прошибать лбом стену... не нужно усугублять бедствия, от которых, к несчастью, страдает нынешнее поколение... Надо действовать практически, практически! А вы все поступаете совершенно непрактично».

Драматургическим нервом пьесы становится спор между практиком и прагматиком Гофманом и идеалистом Лотом, который провозглашает: «...Моя борьба — борьба за всеобщее счастье... Для этого должны исчезнуть нищета и болезни, рабство и подлость». Постепенно споры удачливого предпринимателя, экс-вольнодумца Гофмана с социалистом Лотом, которого тот упрекает в намерении «мутить народ», приводят их к открытой вражде.

Решающим моментом становится встреча Лота с Еленой, молодой, вдумчивой девушкой. Она страдает от общения с лицемерной мачехой, которая хочет поженить Елену и своего молодого любовника, чтобы таким образом держать его при себе.

Елена задыхается в атмосфере бездуховности и грубости. В «маленьком мире» поселка ее удручает контраст: лошади нередко едят из «мраморных кормушек», потому что уголь обогатил некоторых крестьян. А рядом «убожество», «глушь», «никакой пищи для ума», «смертная тоска». «Мужики пьют, играют в карты, — рассказывает она Лоту. — Одни идут в шахты, другие из шахты... повсюду такой грубый сброд». Елене страшно выходить из дома.

Девушка тянется к Лоту, который кажется ей удивительным, необычным человеком. Лот интеллигентен, образован, с ним Елена может поделиться самыми сокровенными мыслями. Между ними возникает взаимное чувство, дело идет к браку. Герои готовы бежать из этого страшного дома, из той обстановки, где главенствуют деньги, шнапс, чревоугодие и разврат. Однако план этот разрушает доктор Шиммельпфеннинг, который считает своим долгом «информировать» Лота, поскольку тот

придает огромное значение наследственности, необходимости здорового потомства. В семье Краузе наследственный алкоголизм. Старик Краузе целые дни проводит в трактире. Беспробудно пьет Марта, жена Гофмана, у которой рождаются мертвые дети. От алкоголизма погиб трехлетний сын Гофмана.

Доктор предупреждает, что Елена, невеста Лота, также может страдать наследственным недугом. Лот пишет девушке прощальное письмо и срочно исчезает. В отчаянии Елена кончает жизнь самоубийством.

Одна из особенностей пьесы — пространные авторские ремарки, дающие подробные описания обстановки, состояния героев, а также структуры мизансцен. В дальнейшем это станет характерной чертой драм Гауптмана. В стремлении писателя передать внешний мир и человека со всеми возможными деталями и подробностями сказалось влияние школы натурализма.

Присутствующий в пьесе мотив дурной наследственности был важен для эстетики натурализма. Противники Гауптмана писали, что натурализм — синоним слова «свинство», а самого писателя изображали роющимся в ведре с помоями. (Вспомним, что подобные инвективы адресовались сторонникам натурализма в США, а во Франции даже самому Золя.) Однако человеческая деградация, показанная в пьесе с натуралистической откровенностью, обусловлена не столько физиологическими, сколько социальными причинами. И наиболее пронизательные критики, а также писатель-реалист Теодор Фонтане, утверждали, что Гауптман достойно продолжает дело Ибсена. Не случайно сам Гауптман определил жанр своей пьесы как «социальную драму».

В драматургии Гауптмана ощутима связь с творчеством великих русских писателей — Тургенева, Достоевского и особенно Толстого. Гауптман писал: «Своими литературными корнями я ухожу в творчество Толстого. Я никогда не стал бы отрицать этого. Моя драма “Перед восходом солнца” оплодотворена его “Властью тьмы”». Гауптман считал, что литературные ростки в Германии часто имеют «русские корни».

Среди поклонников Гауптмана и его первой пьесы был М. Горький, считавший ее лучшей из пьес драматурга, которому «удалось написать удивительно яркую картину». И далее: «Все эпизодические лица, хотя обрисованы немногими редкими чертами, но живы и ясны».

«Одинокие»: сломленные души

«Одинокие» (1891) — пьеса на первый взгляд камерная, ее называют семейной драмой. В пьесе нет острого конфликта, продиктованного столкновением личных интересов, она вся построена на тонких нюансах, полутонах, психологических характеристиках героев. Ее нравственно-этическая проблематика во многом

созвучна атмосфере, царившей в среде интеллигентов, современников Гауптмана. Это пьеса о человеческом одиночестве, о том, как людям трудно понять друг друга, жить в мире, где нет ни одной близкой души. Толчком к написанию пьесы послужили живые впечатления Гауптмана, хорошо знакомого с невеселой долей своего брата Карла, одаренного интеллектуала, глубоко страдавшего в окружавшей его обывательской, мещанской среде.

Сюжет пьесы прост. Семья Фокератов — воплощение благополучия. Ее глава Иоганнес Фокерат — ученый-социолог. Жена ученого Кете, только что подарившая мужу сына, мила, добра, хотя и достаточно ограничена. Она во всем солидарна с мужем, полностью лишена самостоятельности. Главное в доме — забота о здоровье, питании, уюте. Родители Фокерата, прежде всего его мать, мещане до мозга костей, по своему гордятся сыном, образованным, ученым, но его внутренний мир остоится им чужд.

В доме Фокератов появляется молодая женщина, Анна Мар, уроженка Прибалтики, студентка из Цюриха. Поначалу ее по-доброму привечают. Иоганнес Фокерат находит в ней интересную собеседницу. Герои обсуждают, например, рассказ «Художники» Гаршина, пользовавшегося известностью в Германии. Иоганнес делится с Анной своими научными идеями. Их связывает дружба, которая, как они считают, не угрожает узам Фокерата и его безропотной Кете. Но отношения с Анной очень важны для Иоганнеса. «С Анной меня связывает совсем не то, что связывает с Кете, — объясняет он. — Одно не исключает другого. Существует же дружба, черт возьми, у нас она покоится на духовном родстве и на общих интересах. Поэтому мы понимаем друг друга там, где нас уже другие не понимают, где вы меня не поняли. С ее появлением я начал жить заново. Я чувствую прилив творческих сил...» Но Фокераты-старшие не могут с этим согласиться. Никто не верит Иоганнесу. Мать упрекает сына в «бесчестии», в попрании религиозных норм. Они, в конце концов, выжидают Анну из дома. Иоганнес в отчаянии: родители, а в их лице мир мещанской благопристойности, «сломили его душу», отныне для него «все обесценено, развенчано и забрызгано грязью». Не перенеся отъезда Анны, который еще более усугубляет его одиночество, герой кончает жизнь самоубийством.

Пьеса дискуссионна. Иоганнес ищет новые формы человеческих отношений, пытается вырваться за пределы мещанской бездуховности и стереотипов.

Есть в этой пьесе нечто созвучное чеховской поэтике, с ее полутонами, подтекстом. Знаменательно, что блестящую постановку этой пьесы, имевшую громадный успех, осуществил в 1899 г. Московский Художественный театр. В телеграмме Гауптману, «величайшему сценическому поэту нашего времени», подписанной актерами театра, в частности, говорилось: «Мы все глубоко чувствуем, что наш молодой театр, главная цель которого состоит в изображении характеров, полных жизни и проникнутых практи-

ческой силой творчества, обязан своей известностью исполнению ваших несравненных шедевров». Среди исполнителей были Вс. Э. Мейерхольд (Иоганнес Фокерат), М. Ф. Андреева (Кете), О. Л. Книппер (Анна Мар). Мейерхольд изображал Фокерата как личность безвольную и претенциозную. Более верным было исполнение этой роли В. И. Качаловым, показавшим Фокерата как сильного человека, возвышающегося над окружающей средой. Когда в 1900 г. МХТ приехал в Крым к А. П. Чехову, то среди показанных им спектаклей были «Одинокие». Чехов сказал Станиславскому о Гауптмане: «Это же настоящий драматург!»

«Ткачи»: драма-предупреждение

Пьеса «Ткачи» (1892) занимает особое место в наследии Гауптмана. В ней он выступил новатором в плане и тематики, и художественной формы. Пьеса содержит авторское уведомление: «Она — о прошлом, но не столь отдаленном, о восстании силезских ткачей в 1844 году».

Это событие, немаловажное в национальной истории, запечатлено в знаменитом стихотворении Гейне «Ткачи», о нем писали также революционные поэты Г. Веерт и Ф. Фрейлиграт. Дед Гауптмана был участником этого восстания, о чем хорошо помнили в семье. Написанию пьесы предшествовала большая подготовительная работа драматурга, знакомство с исследованиями и документами. Стремясь передать местный колорит, Гауптман сочинил первый вариант пьесы на силезском диалекте. Посвящая пьесу отцу, он писал: «Твой рассказ о деде, бедном ткаче, сидевшем в молодости за станком, подобно изображенным мной лицам, был тем ростком, из которого выросла эта драма».

Пьеса оказалась актуальной и своевременной: конфликт труда и капитала стоял на повестке дня. Сама тема была чрезвычайно трудна для драматургического воплощения. В отличие от привычной психологической, семейно-бытовой драмы с небольшим количеством действующих лиц, пьеса о народном восстании предполагала многоголосие, массовые эпизоды. На сцену выходили не герои, любящие, ревнующие, решающие свои личные проблемы, а толпа голодных, отчаявшихся, жаждущих справедливости. Многочисленные действующие лица пьесы образуют два лагеря: хозяину и его приспешникам противостоят ткачи, жертвы безжалостной эксплуатации. Не случайно пьеса объявлялась едва ли не подстрекательством к мятежу, подвергалась цензурным запретам.

В драме отражено тягостное положение рабочих, показан процесс нарастания их недовольства, протеста, перерастающего в стихийное выступление.

Первый акт носит экспозиционный характер. Майским днем ткачи сдают свой товар в конторе владельца ткацкой фабрики Дрейсигера (его прототипом послужил фабрикант Цванцигер, печально известный жестоким отношением к рабочим). Ткачи ропщут на свое тяжелое положение, низкую оплату труда, штрафы. Один из них, вспоминают рабочие, набросил на себя петлю прямо на ткацком станке. При этом они опасаются резко выразить свой протест. Лишь молодой Беккер позволяет себе высказаться по поводу жестокости и алчности фабриканта, у которого «четыре желудка, как у коровы, и пасть, как у волка», после чего незамедлительно лишается работы. На глазах у всех один из ткачей, еще совсем мальчик, падает в обморок от голода. В ответ Дрейсигер произносит пространно-лицемерную тираду о тяжелой жизни фабрикантов, на которых возлагают ответственность за детей по вине неразумных родителей, легкомысленно отпускающих из дома своих чад.

В последующих актах, представляющих как бы «микротрагедии», запечатлены этапы нарастающего протеста. Если в первом акте перед нами масса людей, во многом деморализованных нищетой и бесправием, то во втором — данная крупным планом индивидуальная драма одного из этих людей.

Гауптман переносит нас в жалкое жилище, которое снимает у безземельного крестьянина Анзорге нищая семья Баумертов. Дети голодны, питаются картофельными очистками, мать разбита параличом, ее сын 20-летний Август — идиот. Баумерты живут в постоянном страхе, что за неуплату Анзорге, сам безработный, занимающийся плетением корзин, выгонит их на улицу.

Вернувшийся после сдачи товара Дрейсигеру, Роберт Баумерт приводит с собой гостя, отставного солдата Егера, которому суждено будет вместе с Беккером стать одним из лидеров восстания. Человек грамотный, бывалый, он готов помочь ткачам в предстоящей схватке с эксплуататором Дрейсигером. Именно Егер напоминает ткачам песню «Кровавая баня». В этой песне — боль, гнев, отчаяние, ненависть, жажда мести угнетателям, этим «отродьям сатаны». Вот один из ее куплетов:

Здесь жгут на медленном огне,
Здесь камера всех пыток,
Здесь стон кругом, как на войне,
Свидетель слез пролитых.

Егер воспроизводит все семь куплетов песни. Это реальная песня, бытовавшая в Силезии в 1840-х годах. Эта песня служит сплочению ткачей.

В третьем акте ткачи собираются в Петерсвальдау в трактире. В разговорах ткачей все та же тема: обнищание, которое игнорируют их хозяева. Явившиеся в трактир Беккер и Егер распевают «подстрекательскую» песню, находящую живой отклик у собравшихся. Поющая толпа выплескивается на улицу.

Четвертый акт переносит нас в дом Дрейсигера, своей роскошью контрастирующий с лачугами ткачей. С фабрикантом его присные: пас-

тор, жандарм, полицейский начальник. Под окнами слышна ненавистная фабриканту боевая песня; по его приказу начальник полиции арестовывает Егера, но толпа его освобождает. Фабрикант возмущен: среди ткачей, некогда послушных и терпеливых, он видит подстрекателей бунта. Попытки пастора Киттельгауза договориться с толпой ни к чему не приводят. Чувствуя, что ситуация выходит из-под контроля, Дрейсигер спасается бегством. Толпа врывается в его дом и начинает его громить.

Заключительный, пятый акт переносит зрителя в деревушку Лангенбилау в дом старика-ткача Гильзе, человека верующего, мирного, противника бунтарских действий. В деревню приходят ткачи, громят местную фабрику, ломают оборудование, видя причину своих бедствий не только в системе наемного труда, но и в механических станках, выкачивающих у них здоровье. Когда поступает сообщение о прибытии войск, Егер призывает дать отпор, взяться за булыжники. Гильзе, который по-прежнему остается противником активных действий, погибает от случайной пули.

Пьеса не дает ответа на вопрос: чем закончилось противостояние солдат и ткачей. Правда, можно предположить, что кровавым способом порядок был восстановлен. Гауптман завершает пьесу открытым финалом. В сущности, это драма-предупреждение, показывающая, как зреют «гроздь гнева», как пагубны бесчеловечность и ненасытная алчность власть имущих. Поэтому нельзя бесконечно испытывать терпение обездоленных, их отчаяние может выплеснуться в разрушениях и грабеже.

Пьеса была поставлена в театре «Свободная сцена» Отто Брамом, горячим поклонником Гауптмана. С той поры его театр стали называть «Театр Ибсена и Гауптмана». «Ткачи» сделали ее автором всемирно знаменитым драматургом.

Вряд ли «Ткачи» являются лучшей пьесой Гауптмана, как писали критики марксистской ориентации, вдохновленные прежде всего ее тематикой и гуманистической позицией автора. Общественное значение пьесы, которую социал-демократы в конце XIX в. использовали в политической борьбе, — несомненно. В России «Ткачи» были переведены А. И. Елизаровой-Ульяновой и пользовались популярностью в рабочих кругах.

Велико и историко-литературное значение пьесы. Впервые важнейший социальный конфликт — тема, как показывает опыт литературы, исключительно трудная в плане ее эстетического решения, получила удачное воплощение в драматургии. В этом плане «Ткачи» Гауптмана достойны занять свое место в истории мировой литературы рядом с «Жерминалем» Золя.

Новые творческие вершины: «Потонувший колокол»

В конце 1890-х — начале 1900-х годов, примерно полтора десятилетия, предшествовавшие Первой мировой войне, Гауптман

находится на пике популярности. Каждая новая пьеса встречается с огромным интересом. В этот период написаны пьесы социально-психологического плана: «Бобровая шуба» (1893), «Возчик Геншель» (1898), «Михаэль Крамер» (1900), «Роза Бернд» (1903), «Крысы» (1911) и др.; пьесы философского плана: «Потонувший колокол» (1896), «Бедный Генрих» (1902). Создает он и пьесы на исторические темы: «Флориан Гейер» (1896).

«Бобровая шуба». В «Бобровой шубе» Гауптман предстает как искусный бытописатель и комедиограф. В пьесе запечатлены характерные особенности Германии 1880-х годов — времени «исключительного закона» против социалистов, разгула доносительства и полицейского сыска. Его олицетворением в пьесе является фон Верхан, начальник полицейского округа, одна из выразительных типических фигур, созданных Гауптманом. Это недалекий служака, винтик прусской государственной машины, которому везде мерещится «инакомыслие», подкоп под «устои» общества. Вместо того чтобы искать настоящих воров и мошенников, орудующих у него под носом, прежде всего похитителей богатой шубы рантье Крюгера, Верхан собирает всякого рода сплетни и слухи, дабы обличить чуть ли не в государственной измене безобидного и законопослушного интеллигента доктора Флейшера.

«Флориан Гейер». От современности Гауптман переходит на почву истории, обращаясь к событиям начала XVI в., ко времени крестьянской войны. Драматург вновь возвращается к проблеме народного восстания, поставленной в «Ткачах». В центре пьесы — Флориан Гейер, рыцарь, человек высокого благородства, вставший во главе восставших крестьян. Но вождь и толпа находятся в сложных, порой мучительных отношениях. Это вызывает сомнения героя в целесообразности революционных действий. Пьеса близка по жанру к историческим хроникам (здесь для Гауптмана ориентирами были Шекспир и Гёте, автор «Геца фон Берлихингена»). В ней около восьми десятков персонажей, это представители едва ли не всех социальных групп средневекового общества: крестьяне, ремесленники, горожане, рыцари и т. д. Пьеса показала, что убедительно освоить столь сложный обширный материал драматургическими средствами оказалось не под силу даже такому мастеру, как Гауптман.

Классика символистской драмы. В одной из самых известных пьес Гауптмана — «Потонувший колокол» — заметны следы влияния символизма. Это «драматическая сказка», написанная стихами. Пьеса сложна по замыслу и структуре, в ней причудливо сочетается реальное и фантастическое, символика, аллегории и бытописание. Глубинная тема пьесы — творчество, художник и его психология, его ответственность перед самим собой и обществом, его взаимоотношения со средой. Тема эта по-своему преломлялась

у многих писателей рубежа веков: Золя и Мопассана, Роллана и Томаса Манна, Ибсена и Стриндберга, Уайльда и Драйзера. Проблема искусства получила особенно глубокое осмысление в литературе Германии как в художественных, так и в теоретических сочинениях просветителей (Лессинга, Шиллера, Гёте) и романтиков (Новалиса, Гофмана, Гейне).

Пьеса Гауптмана построена на принципе романтического «двоемирия». Чудесному миру гор, где обитают сказочные существа: Леший, лесные гномы, старая колдунья Виттиха, красавица Раутенделейн — девушка-фея, противопоставлена долина — олицетворение обывательского, мещанского начала. Живущие в долине люди (Пастор, Цирюльник, Учитель) не способны возвыситься над плоскими повседневными интересами. В долине живет и главный герой, талантливый литейщик колоколов Генрих со своей женой и детьми.

Сюжет пьесы определяется причудливыми драматическими коллизиями.

Когда в горах над обрывом был возведен новый храм, а восьмерка лошадей тащила вверх колокол, отлитый Генрихом, Леший совершил очередную выходку — сбросил колокол с телеги, и тот утонул в озере. Упал в пропасть и Генрих, который получил тяжелые травмы, но остался жив. Его нашла на поляне прекрасная Раутенделейн, поразившая героя своей красотой и обаянием. Пастор, Цирюльник и Учитель, отправившиеся на поиски Генриха, освобождают его от чар феи и уносят в долину, в семью, к Магде, скромной и заботливой. Но не только раны причиняют страдание Генриху; его угнетает то, что его последнее создание, утонувший колокол, было неудачным. Он звучал в долине, но не мог звучать в горах. Герой не хочет умирать, не выполнив своего творческого предназначения. В доме Генриха появляется Раутенделейн, одетая служанкой, своим колдовством она возвращает Генриха к жизни. Герой снова полон желания творить. Оставив долину, он днем варит металлы в заброшенной в горах плавильне, а ночи проводит с красавицей-феей. Явившийся к нему Пастор уговаривает героя вернуться в долину, к своей семье. Но Генрих готов пожертвовать счастьем близких. Он вдохновенно рассказывает о своем новом замысле:

...Пусть зовут
Мою работу, как ее назвали,
Игра колоколов! Но это будут
Колокола такие, я клянусь,
Каких не знали наши колокольни!
Их звон по силе будет равен грому,
Гремящему весною над полями.
И этот мощный трубный глас заставит
Умолкнуть все колокола другие.

Речь литейщика — это гимн высокому, жизнеутверждающему искусству:

И тут раздастся дивный перезвон,
У каждого исторгнув из груди
Рыдание!..

Гауптман сопровождает речь героя такой авторской ремаркой:
«Генрих говорит со все возрастающим воодушевлением, которое под конец переходит в экстаз... Раутенделейн, трепеща от восторга и любви, со слезами на глазах опускается перед ним на колени и целует ему руку...»

Пастор осуждает Генриха, у которого после творческого подъема наступает полоса раскаяния. Он мечется между двумя женщинами — феей и Магдой. Оставленная им жена, не вынеся горя, утопилась в озере, куда упал колокол. Утопленница стала звонить, и этот звон, наводящий ужас, пробудил в Генрихе муки совести. Генриха посещает видение потрясающей силы: призраки двух его детей в одних рубашках несут тяжелый кувшин слез, пролитых мамой, которая «лежит среди лилий и водянок». Он гонит от себя фею. В отчаянии Раутенделейн бросается в колодец. Смятенный, обессиленный Генрих проклинает людей. Он уже не может к ним вернуться, но и не в силах быть один в горах. Он зовет Раутенделейн, и она появляется в виде русалки, чтобы проститься.

Пьеса завершается патетическим финалом:

Раутенделейн

(обнимает Генриха, целует его в губы, потом медленно опускает умирающего)

О Генрих!

Генрих

Высь видна...

Звон солнца слышу! Солнце!.. Ночь длинна!

Утренняя заря.

В финале возникает образ солнца, проходящий через все творчество Гауптмана. В этой пьесе солнце связано с творчеством, случайно Генрих сравнивается с Бальдером — солнечным богом красоты.

Замысел драматурга сложен, неоднозначен и не поддается прямолинейному истолкованию. Сам Гауптман говорил, что истинная сказка — это «миф о природе, история и мораль», ее нельзя «логически расчленить». Вряд ли образ Генриха можно оценить как полемику с нищезанством, с идеей сильного человека, стремящегося возвыситься над окружающими. Это драма о подлинном художнике, о порывах вдохновения, об увлеченности творчеством, которое порождает конфликты. И о том, что творческое и бытовое начала нераздельны, что, поднимаясь к высотам духовности, человек не может оторваться от грешной земли. Как и в «Бранде» Ибсена, антитеза «долина — горы» исполнена символического смысла. Долина — воплощение бытового, приземленного; горы — духовного начала.

Пьеса была переведена почти на три десятка языков. За десять лет она переиздавалась более 60 раз. «Потонувший колокол» — один из первых спектаклей, поставленных в Московском Художественном Театре. Роль литейщика исполнял К. С. Станиславский, Раутенделейн — М. Ф. Андреева.

«Возчик Геншель». За символистской драмой «Потонувший колокол» последовала драма «Возчик Геншель», написанная в реалистической манере, отличавшаяся столь характерной для драматурга бытовой достоверностью. Гауптман умеет, казалось бы, в бессобытийной повседневности обнаружить скрытый трагизм.

В центре пьесы — Вильгельм Геншель, владелец конюшни, нескольких карет, «кристально честный человек», как называют его окружающие. Он обещает своей умирающей супруге, что не женится на служанке Ганне Шель, нахрапистой и бесцеремонной. Но не сдерживает своего обещания, за что позднее корит себя. Став фрау Геншель, Ганна выявляет свою подлую сущность: становится причиной смерти шестимесячной Густль, дочери Геншеля; отказывается от своего внебрачного ребенка, Герты, воспитывающейся в деревне; заводит любовника — фатоватого официанта Жоржа, не скрывая этого от мужа. В минуту депрессии Геншель накладывает на себя руки.

«Михаэль Крамер». Гауптман еще не раз возвращался к проблеме искусства и художника, в частности в драме «Михаэль Крамер». Герой пьесы — старый живописец, человек, безгранично преданный своему делу, но суровый, педантичный, жесткий по отношению к себе и окружающим. Своей бескомпромиссностью он напоминает ибсеновского Бранда. Сын Крамера Арнольд — талантливый художник, но слабовольный, так и не реализовавший себя. К его недостаткам отец не проявляет снисхождения. Арнольд — тип человека искусства, ранимого, «странного»; столкновение с обывательско-мещанской средой доводит его до самоубийства.

«Роза Бернд». Трагична судьба Розы Бернд из одноименной пьесы — красивой, благочестивой, трудолюбивой девушки, дочери сельского церковного служки. К ней равнодушен помещик Флам, но Розу соблазняет механик Штрекман, человек низкий, шантажист, и она ждет от него ребенка. Отец ее проклинает. Крестьянский парень Август, жалкий, всеми презираемый, готов прикрыть «позор» Розы, жениться на ней. В состоянии отчаяния Роза душил ребенка и сдается жандармам. «Весь мир стоит на лжи и обмане», — размышляет она вслух. Пьесу заключают слова Августа: «Что она только не выстрадала!»

«Победа разума и красоты». Художник широкого жанрового диапазона, Гауптман выступает и как романист («Юродивый во Христе Эммануэль Квинт», 1910; «Еретик из Соаны», 1918; «Остров великой матери», 1924). Глубинная тема этих произведений — возможные пути обретения человечеством лучшего будущего.

В 1912 г. Гауптман первый из немецких писателей получил Нобелевскую премию по литературе. Пьесы Гауптмана активно ставятся в России, в театрах Москвы, Петербурга, Киева. Когда в 1906 г. МХТ гастролировал в Берлине, Гауптман, увидевший постановки своих пьес, отметил, что всегда мечтал именно о такой игре — «без театрального напора и условностей — простой, глубокой и содержательной». М. Горький, внимательно следивший за его творчеством, писал: «Гауптман — поэт, который глубоко чувствует трагизм жизни, но не перестает тем не менее оставаться идеалистом и проповедовать людям столь необходимую им веру в победу разума и красоты».

«Перед заходом солнца»: поражение и триумф Маттиаса Клаузена

Война и послевоенное десятилетие. Когда началась Первая мировая война, поначалу Гауптман, как и некоторые его соотечественники-литераторы (например, Томас Манн), был ненадолго захвачен патриотическим воодушевлением, за которым последовало постепенное отрезвление. Он писал о войне, как о «горчайшей трагедии человечества».

Эти настроения по-своему отразились в драме «Магнус Гарбе» (1942), полной глубочайшего трагизма.

Действие драмы происходит в XVI в. в германском имперском вольном (т. е. пользующимся самоуправлением) городе. Главный герой — бургомистр Магнус Гарбе, человек благородный и честный, оказывается в тяжелейшей ситуации. В город прибыли из Рима представители одного из доминиканских орденов, монахи-изуверы, которые повсеместно ищут ересь, ведьм, религиозную крамолу. Пользуясь доносами и оговорами, они хватают невинных людей, закупают их имуществом, творят «религиозный суд», подвергая своих жертв чудовищным пыткам. Магнус Гарбе отказывается сотрудничать с «кровавыми псами» — новоявленными инквизиторами, самолично вторгшимися в город, пытается остановить вакханалию убийств. Чтобы сломить бургомистра, его жену, красавицу Фелисию, ждущую ребенка, бросают в тюрьму по обвинению в связях с дьявольской силой. Пережитое потрясение почти лишает Гарбе рассудка, доводит до паралича. Родившегося в тюрьме ребенка Фелисии удается спасти, но сама она сожжена. Жестоко разрушено семейное счастье Гарбе. Разгул дикого фанатизма обрекает на муки ни в чем не повинных людей.

Воссоздавая в пьесе страшные картины Средневековья, Гауптман напоминал об ужасах мировой войны.

В первое послевоенное десятилетие Гауптман утрачивает ведущую позицию на театральных подмостках Германии: тон задают экспрессионисты с их новаторской техникой — Г. Кайзер, Э. Толлер, молодой Б. Брехт. Но Гауптман продолжает писать. Среди пьес, созданных в первое послевоенное десятилетие, лучшая — «Доро-

тя Ангерман» (1926) — история женщины, затравленной своими фарисействующими родственниками вкупе со священнослужителями.

Художественное завещание Гауптмана. Свое 70-летие Гауптман отметил произведением, ставшим, возможно, вершиной его творчества и одновременно художественным завещанием, — драмой «Перед заходом солнца» (1932). Это была блистательная психологическая драма, в которой угадывались тревожные признаки времени. Очевидна переключка пьесы с первым драматургическим произведением Гауптмана «Перед восходом солнца». Образ солнца символизирует светлое начало; заход солнца — это не просто финал жизни главного героя, но предупреждение о наступлении тьмы, ночи, новой эпохи варварства.

На первый взгляд ничто не предвещает бурных коллизий в жизни Маттиаса Клаузена — издателя, человека высокой культуры, окруженного всеобщим уважением. Ему 70 лет, и теперь, спустя три года после кончины горячо любимой жены, Маттиас начинает выходить из сумрачного оцепенения, возвращается к жизни.

Маттиас — человек высочайшей культуры. В его рабочем кабинете картина известного живописца Каульбаха, в библиотеке среди редких фолиантов «Лаокоон» Лессинга, написанный рукой самого автора; на рабочем столе — бюст римского императора и философа Марка Аврелия, чьи взгляды так созвучны мироощущению Клаузена. Конечно, умудренный и утомленный жизнью, Клаузен помнит слова римского стоика: «Время человеческой жизни — миг; ее сущность — вечное течение <...> судьба — загадочна, слава — недолговечна». Или другое: «Все человеческое есть дым, ничто».

Однако Клаузен, этот многоопытный мудрец, показан в тот момент, когда он уже не склонен безоговорочно принимать философию покорности перед безжалостной судьбой. И причина тому — любовь к молодой девушке Инкен Петерс, скромной воспитательнице детского сада, умной, доброй, излучающей природное обаяние. Гауптман показывает, что чувство героя — это нечто большее, чем влечение старого человека к цветущей юности. Клаузен — интеллигент до мозга костей, человек мысли. Когда он рассказывает другу, профессору Гейгеру, о своей жизни, о пережитом, о потрясениях мировой войны, речь идет не столько о событиях, сколько о том, как герой неутомимо размышлял, искал высший смысл бытия. Для Клаузена новая любовь знаменует расставание с тенями прошлого, прорыв к будущему, воплощение того лирического начала, которое было заложено в самой природе главного героя. Возможно, эта тема была навеяна известной страницей биографии стареющего Гёте, столь любимого Гауптманом, его романом с юной Ульрикой фон Леветцов. Но в отличие от Гёте, отка-

завшегося от столь решительного поворота в своей судьбе, гауптмановский герой смело идет против течения. «Во имя чего прошла моя жизнь?» — вопрошает Маттиас Клаузен. И с небывалой решительностью отвечает: «Обрубить канат, порвать с прошлым!»

Здесь исток драматических коллизий пьесы.

Против героя выступает большинство его родственников, которые до того, как узнали о решении Клаузена жениться на Инкен, демонстрировали уважение к нему как отцу почтенного семейства.

Они противятся браку, лицемерно прикрываясь внешне благовидными соображениями: большая разница в возрасте, несоответствие в воспитании, образовании, общественном положении. Но истинные причины, конечно, в другом. Родственники опасаются, что Клаузен завещает этой «авантюристке» фамильные драгоценности, принадлежавшие его умершей жене, равно как и значительную часть своего состояния. Родственные чувства этих людей отступают перед соображениями материальной выгоды. Шаг за шагом, со все большей рельефностью, через отношение к Маттиасу Клаузену обнажает Гауптман истинную сущность этих людей. «Я никому никогда не позволю погасить свет всей своей жизни», — бросает им Клаузен.

Заводилой в «антиклаузеновской коалиции» является, естественно, его зять Кларрот. Это делец новой формации, самоуверенный, бездушный, для которого не существует никаких моральных препятствий на пути к цели. На протяжении пьесы его характер «эволюционирует»: Кларрот становится все более наглым и бесцеремонным. Он олицетворяет те силы «тьмы», наступающие после захода солнца, которые предчувствует Клаузен. Кларрот — злой демон, преследующий главного героя; он понимает, что в начале 1930-х время работает на него. «Стрелку часов вам уже не повернуть назад», — нагло предупреждает он своего тестя. А тот так аттестует Кларрота: «Стоит мне хотя бы мельком подумать о моем зяте, как я вижу направленный на меня пистолет». Это столкновение не только на семейно-бытовом уровне, в нем просвечивает более широкий идеологический смысл: Гауптман постоянно акцентировал связь героя с высокими гуманистическими традициями немецкой культуры.

Гауптман оказался прозорлив. Через год после написания пьесы, в 1933 г. нацисты пришли к власти. Кларрот и ему подобные были почвой, питавшей фашизм.

Когда моральное удушение не дает результата, у родственников созревает заговор: адвокат Генefeldт, «этот тщедушный вестник отцеубийства», которого Клаузен знал еще малышом, подписывает акт о душевной болезни и недееспособности Клаузена. Это означает, что над ним установлена опека и ему надлежит быть помещенным в психиатрическую клинику. Легко догадаться: подобный дьявольский план мог предложить только Кларрот. Но дети с ним молча согласились. Это — удар в спину.

Клаузен укрывается в доме матери Инкен Петерс. Он мечтает бежать с Инкен в Швейцарию, начать новую жизнь. Девушка пытается вселить в него веру: «...Я твой посох, твоя опора. Я твоё творение, твоя собственность, твоё второе “я”». К дому подъезжает санитарная карета, чтобы отвезти Клаузена в больницу. Но Клаузен успевает принять яд. Несколько раз повторяет он свои последние слова: «Я жажду... я жажду... заката».

У пьесы Гауптмана богатая сценическая судьба. Образ главного героя получил глубокое сценическое воплощение в ведущих театрах России в исполнении таких выдающихся мастеров, как Н. Черкасов, Н. Симонов, М. Царев и М. Астангов. Последний блестяще выступал в этой роли в театре им. Вахтангова в Москве. Вот так описывает известный театральный критик, знаток западного театра Г. Н. Бояджиев финальную сцену драмы: «Враги близятся, но ни бороться, ни спастись он уже не должен. Дело уж не в нём. Ласковым взором смотрит Маттиас на уходящую Инкен. Это не только его прошлое, но и будущее его дела, его идей. А в идеях своих он тверд непоколебимо. “Вечное благо существует”, — эти слова Клаузена Астангов произносит как клятву, как символ веры. И мы вновь слышим борца и трибуна; дряхлое тело старика выпрямляется; оставаясь в кресле, он распрямляет члены, высоко поднимает голову и говорит то самое важное, что должен сказать миру, сказать и умереть: “Мое место там, на вершине горы, над куполом мира”. И глаза вспыхивают счастьем, могучий дух Маттиаса Клаузена жив — сам человек рухнул, но его дух сломить не удалось...»

Гауптман и «третий рейх». Поистине «после захода солнца» началась «тьма». С приходом к власти фашизма многие немецкие писатели покинули Германию; Гауптман, которому пошел уже восьмой десяток, остался. Нацисты стремились сделать его «придворным литератором», взять на вооружение имя писателя для создания благопристойного имиджа своему режиму. Однако Гауптман не поддавался нажиму, намеренно удалялся в историю (пьесы «Золотая арфа», «Гамлет в Виттенберге»); уединившись на своей вилле, он старался сохранить независимость и не солидаризировался с нацистами. В период Второй мировой войны Гауптман создает драматургические обработки античного мифа о преступлениях в роду Атридов: пьесы «Ифигения в Дельфах» (1941), «Ифигения в Авлиде» (1943), «Смерть Агамемнона» (1944) и «Электра» (1944), составившие тетралогию.

Писатель-гуманист, Гауптман, воссоздавая цепь кровавых убийств, погружаясь в мифологическое «далеко», находил в нём отчетливую параллель с современностью, осуждал кровопролитие. Он жаждал мира между народами. Гауптман дожил до крушения фашизма. В одном из последних заявлений он повторял, что все его мысли о Германии, его твердая вера, от которой он не отступится, — вера в возрождение родины. Он выразил готовность помочь восстановлению немецкой культуры.

В августе 1946 г. Гауптман ушел из жизни. Согласно завещанию его похоронили ранним утром, перед восходом солнца.

Литература

Художественные тексты

Гауптман Г. Пьесы : в 2 т. / Г. Гауптман. — М., 1959.

Гауптман Г. Атлантида. Вихрь признания : романы / Г. Гауптман. — М., 1989.

Учебные пособия. Критика

Герхарт Гауптман : библиогр. указатель. — М., 1985.

Бернштейн И. А. Гауптман // История немецкой литературы : в 5 т. — М., 1968. — Т. 4.

Мандель Е. М. Гауптман-драматург. Творчество конца XIX — начала XX в. / Е. М. Мандель. — Саратов, 1972.

Спектор А. Русско-немецкие литературные связи. Гауптман в русской критике конца XIX — начала XX в. / А. Спектор. — Душанбе, 1980.

Юсова А. П. А. Блок и Г. Гауптман // Филол. науки. — 1996. — № 6.

Храповицкая Г. Г. Гауптман // Зарубежные писатели : биобиблиогр. словарь : в 2 т. — М., 2003. — Т. 1.

Глава XX. ГЕНРИХ МАНН: ЗАЩИТА КУЛЬТУРЫ

Молодой Генрих Манн: «Земля обетованная». — Становление мастера: от трилогии «Богини» к «Учителю Гнусу». — «Верноподданный»: взлет и падение Дидериха Геслинга. — Художник-антифашист: диалогия о Генрихе IV.

За свободу борются словом и мечом. Но удару меча борцов за свободу всегда предшествовала рана, нанесенная словом...

Г. Манн

История литературы знает примеры, когда судьба одаривала талантом близких родственников. Так было с отцом и сыном Дюма, с братьями Гримм, с братьями Гонкурами. Но особенно впечатляют классики немецкой литературы, братья Генрих и Томас Манны. Они творили практически одновременно, отзываясь на глубинные общественно-политические и художественные проблемы эпохи. Как художники слова Манны были очень разными, однако их связывали плодотворные творческие контакты, дружба, многолетняя переписка. Их отношения — яркая страница истории немецкой литературы. Генриху Манну была близка французская традиция свободолюбия, демократизма, гражданской активности. Томас Манн всем своим творчеством вырос из немецкой культуры.

Генрих Манн был «левее», радикальнее своего младшего брата, но уступал Томасу Манну в масштабе, мощи художественного таланта и глубине философской мысли. В годы господства нацизма братья Манны встали в ряды антифашистов, спасая честь и достоинство немецкой гуманистической культуры. Генрих Манн оставил большое наследие: романы, новеллистику, публицистику. При этом два его произведения, в которых он предстает как сатирик и мастер исторического повествования, — роман «Верноподданный» и диалогия о короле Генрихе IV — вошли в классический фонд мировой литературы.

Молодой Генрих Манн: «Земля обетованная»

В творчестве Генриха Манна, как и в творчестве ряда других писателей рубежа веков (Р. Роллана, Т. Драйзера, Б. Шоу, Г. Уэллса, Дж. Голсуорси), отчетливо выделяются два периода — до и после Первой мировой войны. В довоенные годы Генрих Манн выступает по преимуществу как художник, тяготеющий к гротескно-сатирической манере.

Семейные традиции. Было нечто символичное в том, что Генрих Манн (Heinrich Mann, 1871 — 1950) родился в том самом году, когда после двух победоносных войн — с Австрией (1866) и Францией (1870) — немецкие земли под эгидой Пруссии сплотились в единую Германскую империю. Генриху Манну суждено было запечатлеть многие существенные черты кайзеровской Германии. Это была страна, в которой государственная система обрела военно-бюрократическую окраску.

Происхождение Манна — важный фактор его биографии. Местом его рождения был старинный немецкий портовый город Любек, когда-то входивший в Ганзейский союз. Отец писателя, Иоганн-Генрих Манн, был состоятельным владельцем торговой фирмы, он принадлежал к весьма уважаемой фамилии, входил в городское самоуправление. Это был консервативный человек с типично бюргерскими складом ума и представлениями. Будучи немного старомодным, отец не одобрял ни зарождавшиеся националистические идеи, ни спекулятивный дух, вдохновлявший дельцов «новой формации». Ему было трудно с ними конкурировать, и после смерти Иоганна-Генриха Манна его фирма была ликвидирована. Все это позднее запечатлел Томас Манн в романе «Будденброки».

Мать будущих писателей была одаренной пианисткой, занималась живописью. Дом Маннов был одним из культурных очагов



Генрих Манн

Любека. Оба сына, Генрих и Томас, с юности мечтали о писательской карьере, что, однако, не находило полного одобрения у отца, не уверенного в том, что дети настолько талантливы, чтобы избрать такую «несолидную» профессию.

Тем не менее, получив хорошее образование, Генрих Манн, обосновавшийся в Мюнхене, в ту пору крупнейшем центре художественной жизни, прошел через увлечение живописью и начал активно заниматься литературной работой. Он выступил как критик и новеллист. Его первый роман («В одной семье», 1893) не был удачным.

Эстетика: «очеловечивание мира». Уже с первых шагов Г. Манна в литературе достаточно четко определилась его общественная и эстетическая позиция. В статье «Дух и действие» (1910) он осуждает тех писателей Германии, которые опасливо укрылись в сфере «чистой мысли», бессильны соединить духовные искания с конкретным действием, абсолютно законопослушны и чужды общественным интересам, равнодушны к пассивности народа. Его идеал — художник бойцовского темперамента, гуманист.

Через всю жизнь Г. Манн пронес уважение к великим людям Франции — страны, в которой взошли семена вольнолюбия, демократии и непримиримости к деспотизму. «Писателям Франции, от Руссо до Золя, — писал он, — было легко выступать против существующей системы: за ними стоял народ. Народ с прекрасным литературным чутьем, скептически настроенный по отношению к власти, у которого кровь закипала в жилах, как только разум ему доказывал, что эта власть должна быть низвергнута... Идейным вождям Франции, от Руссо до Золя, было легко, у них были солдаты...»

Писатели Германии находились в ином положении, обусловленном историческими причинами. В стране наблюдался отрыв интеллигенции от народа, противоречие между философией и реальной жизнью. Писателям Германии «пришлось бы иметь дело с народом, который хочет жить, не спрашивая о том, как он живет... никого не увлекла бы мысль устранить несправедливую систему насилия». Г. Манн без обиняков аттестовал своих литературных собратьев: «Широтой мысли они превосходили всех, подымались до вершин чистого разума... В стране же царили и произвол, и “кулачное право”».

В отличие от своего младшего брата Генрих Манн довольно рано почувствовал отчуждение от той среды, к которой принадлежал по рождению и воспитанию. Реалии кайзеровской Германии воспринимались им со все большим критицизмом. Он не считал продуктивным избличать пороки лишь оружием публицистики, хотя несколько позднее она займет достойное место в его творчестве. Более действенным было для него оружие смеха, повествование в сатирическом ключе.

Сатирические тенденции появились у Генриха Манна еще в новеллах 1890-х годов. Одна из них, «Похищенный документ», была написана в форме дневника ретивого, но ничтожного чиновника, который рассказывает о загадочном исчезновении некоего «Законопроекта о крамоле». Этот законопроект вылез из недр министерства внутренних дел и был призван способствовать подавлению всяческой политической оппозиции, свободолюбия и инакомыслия.

«**Земля обетованная**»: дебют Манна-романиста. В центре первого романа Г. Манна, иронически названного «Земля обетованная» (другой перевод «Кисельные берега», 1900), — жизнь имперской столицы, обрисованная сатирическими красками. Перед нами — средоточие чиновников, банкиров, финансовых воротил, капитанов индустрии и примкнувших к ним спекулянтов и махинаторов.

В романе развернут немецкий вариант популярной темы — карьера молодого человека. Главный герой, Андреас Цумзе, напоминает бальзаковских персонажей Растиньяка и Льюсена де Рюбампре, а также Жоржа Дюруа из романа Мопассана.

Цумзе — провинциал, сын крестьянина, начинающий литератор, причем довольно заурядный, вознамерился «покорить» Берлин. Завороженный блеском столицы, Цумзе готов на любые пакости ради карьеры и преуспевания.

Сатирический пафос романа связан с фигурой банкира Тюркхаймера — архимиллионера и международного афериста. Он некоронованный король «земли обетованной» — богатейшего берлинского квартала. Там живут «сливки общества» — разного рода состоятельные бездельники и прожигатели жизни. Деньги дают Тюркхаймеру фактическую власть надо всем: финансами, политикой, прессой, искусством. Так, он заводит придворного скульптора Клаудиса Мартенса, который превращается в раба золотого тельца. Вокруг Тюркхаймера — рой подхалимов, «пенкоснимателей», к которым примыкает и Цумзе. Особняк Тюркхаймера, подобный роскошному дворцу, превращен, в сущности, в гнездо порока. Сделавшись «своим» в окружении Тюркхаймера, Цумзе избирает наиболее выгодную линию поведения: становится любовником супруги банкира, которая, в свою очередь, ему протезирует. Цумзе начинает преуспевать на ниве желтой прессы.

«Талант, — рассуждает Цумзе, — это качество, при помощи которого наживают деньги». Впрочем, понятие «талант» в устах Цумзе более чем сомнительно. Он не может подняться выше уровня пронырливого газетчика, поставщика примитивного чтива.

Благодаря Адельгейде, не чающей души в молодом любовнике, Цумзе живет на широкую ногу. Однако удачно начавшаяся карьера героя неожиданно рушится. Новоявленный «милый друг», явно зазнавшийся и обленившийся, уже не довольствуется женой шефа, но готов завести шашни с любовницей Тюркхаймера. Когда все это раскрывается, счаст-

ливой жизни Цумзе в доме банкира, как и его журналистской карьере, приходит конец.

Для стилистики романа характерно использование иронии и гротеска. Вот как, например, автор описывает внешность Клер Пимбуш, супруги спиртоводочного магната: «На верхушке искусной прически Клер Пимбуш красовался крупный аметист, резко выделявшийся своим лиловым цветом на ее карминно-красных волосах... Голова, словно сверкающий всеми красками разбухший ядовитый цветок, сидела на слишком тонком стебле».

Портрет вульгарно разукрашенной куклы точно сочетается с обликом и поведением этой звезды светского общества.

Становление мастера: от трилогии «Богини» к «Учителю Гнусу»

«Богини». После «Земли обетованной» Манн пробует силы в повествовании романтического типа и пишет трилогию «Богини» (1903), включающую романы «Диана», «Минерва», «Венера». Имена богинь, вынесенные в качестве заголовков, акцентируют смысл трех жизненных этапов, через которые проходит герцогиня Виоланта Асси, красавица и «исключительная личность». Ее образ становится символом духовных борений и устремлений, больших и сильных страстей. Героиня участвует в политической освободительной борьбе, стремится к власти («Диана»). Затем Виоланта изучает науки и искусство («Минерва»). Наконец, ищет счастья в любовных наслаждениях («Венера»).

Личность творческая, пребывающая в постоянном поиске, герцогиня в финале предстает разочарованной. «Я никогда не знала, что была совсем одинока, — признается она. — Какое ужасное одиночество, не оставляющее после себя никакого следа...» Таков удел незаурядной, одаренной личности.

После трилогии «Богини» и романа «Погоня за любовью» (1905) Г. Манн вновь возвращается на стезю сатирического повествования. Образ преподавателя провинциальной гимназии в романе «Учитель Гнус» становится социальным обобщением. Обращение к школьной теме было актуальным. Известно крылатое выражение Бисмарка, сказавшего, что франко-прусскую войну выиграл немецкий школьный учитель, именно он внес огромный вклад в формирование «истинных германцев», патриотов, националистов и хороших солдат. Но школа также плодила казенщину. Ее и олицетворяет учитель по фамилии Рат, которая была переделана его учениками на Унрат, что буквально означает «нечисть, грязь, гнус». Кличка Гнус фактически заменила подлинное имя в глазах всего города. Гнус — карикатурный персонаж, порождение прусской бюрократической системы.

Методика Гнуса — это доведенный до абсурда педантизм. В течение шести месяцев он изучает с учениками одно лишь произведение — «Орлеанскую деву» Шиллера, игнорируя все прочее. При этом творение Шиллера в интерпретации Гнуса вызывает у школьников отвращение. Между ним и учениками нескрываемая неприязнь. Вот как характеризует Г. Манн воспитательную систему Гнуса: «Он забыл, а может быть, никогда и не знал о потребностях молодого организма — все равно, будь то мальчик или щенок, бегать, шуметь, награждать кого попало тумаками, причинять боль, изобретать, шалить, словом, самыми нелепыми способами освобождаться от излишка сил и задора. Он наказывал их, не думая, как думает взрослый человек».

Вся действительность сосредоточилась для этого человека-гротеска в гимназии. Он там властвовал, и это составляло для него смысл существования. «Гимназию и все в ней происходящее он принимал всерьез, как самое жизнь. Ленъ приравнивалась к исключительному тунеядству, невнимательность и смешливость — к крамоле, стрельба горохом из пугача была призывом к революции, “попытка ввести в заблуждение” считалась бесчестным поступком и несмыслаемым пятном позора... Когда ему случалось отправить одного из мальчиков в “каталажку”, он чувствовал себя самодержцем, сославшим на каторжные работы кучку мятежников».

Стремление кого-то подловить, изобличить принимает у Гнуса маниакальную форму. Он жаждет любыми средствами уничтожить талантливого и независимого ученика Ломана, который, однако, не страшится учителя-тирана. Гнус задает сочинение на тему «Третья молитва Карла в “Орлеанской деве” Шиллера», хотя такой просто не существует. Подобным образом он проверяет знание текста и изобличает фантазеров. Властолюбие Гнуса принимает уродливые формы: для него школа не заканчивается дворовой оградой, а распространяется на все дома в городе и в пригороде, на жителей всех возрастов, ибо за четверть века его учительской деятельности они успели побывать его учениками. Но и за уже взрослыми он не устает следить: «Повсюду засели строптивые, отпетые мальцы, не выполняющие домашних заданий и ненавидящие учителей». И потому для всех поколений он остается презируемым учителем Гнусом.

После знакомства с Розой Фрелих, низкопробной вульгарной певичкой из портового кабачка, Гнус теряет голову, его страсть, столь долго подавляемая, принимает уродливую форму. Как нередко бывает с такого рода «идеологами», его поведение неадекватно и скорее относится уже к области клиники, к психическим аномалиям. Роза Фрелих становится любовницей Гнуса, которого в итоге лишают должности учителя. Он женится на Розе, а их дом постепенно превращается в некий «развлекательный» центр, картежный притон, куда слетаются весьма «почтенные» господа.

Рассказывая о похождениях этого учителя-тирана, автор хочет подчеркнуть важную мысль: те, кто ревностнее всех ратует за нравственность и законопослушие, менее всех своим заповедям следуют. Гнус, который поначалу играет роль духовного пастыря, превращается в совратителя и находит для подобной метаморфозы теоретическое оправдание: «Мне... хорошо известно, что так называемая нравственность в большинстве случаев теснейшим образом связана с глупостью... В нравственности заинтересованы лишь те люди, которые сами, не обладая ею, подчиняют себе людей, попавших в их сети».

Что касается брака старика с распущенной дамочкой полусвета, то он имеет легко прогнозируемые последствия. Когда Гнус узнает, что у Фрелих есть любовник, столь ненавистный Ломан, поведение экс-учителя становится таким одиозным, что его, ко всеобщему облегчению, арестовывают и увозят в полицейской карете.

Резкость гротесковых красок в этом романе свидетельствует об определенной близости Г. Манна к стилистике экспрессионизма.

Постепенно Г. Манн все больше внимания начинает уделять литературной критике, в частности проблемам гуманизма в творчестве идеологов европейского Просвещения, Руссо и Вольтера. Его интерес к Франции и ее революционно-демократической традиции проявляется в драме «Мадам Легро» (1913), в центре которой события, связанные со штурмом Бастилии. Эта пьеса напоминает «Смерть Дантона» Бюхнера и «Драмы Революции» Роллана. В 1911 г. в памфлете «Рейхстаг» Г. Манн осудил политическую линию кайзеровского парламента.

В период Первой мировой войны, в отличие от Томаса Манна, поддерживавшего официальную политику, Генрих Манн выступал с антимилитаристских позиций. В 1916 г. в Праге он произносит речь о Золя, в которой выражает восхищение гражданским подвигом писателя, непреклонного противника националистов и военщины, защитника Дрейфуса. И это было сказано о писателе, гордости Франции, с которой Германия воевала.

«Верноподданный»: взлет и падение Дидериха Геслингга

«Верноподданный» — вершина творчества Г. Манна до Первой мировой войны, произведение, ставшее классикой европейской литературы и, как показало время, первым антифашистским романом. Роман был завершен в 1914 г., но из-за цензурного запрета увидел свет лишь в 1918 г. В романе представлена обличительная картина кайзеровской Германии, ее дух, идеология персонифицируются в фигуре главного героя, сущность которого сконцентрировалась в емком понятии «верноподданный».

Опираясь на опыт западноевропейской, прежде всего французской, литературы, в частности Бальзака, Г. Манн создал про-

изведение, своеобразное по жанровой структуре. Это роман воспитания, но в негативном, сатирическом варианте: речь идет фактически об «антивоспитании» героя. Дидерих Геслинг из той же породы, что и учитель Гнус. Фамилия Геслинг буквально означает «мерзкий, отвратительный». Будучи человеком с «общественной жилкой», ура-патриотом и националистом, нахально-агрессивным и напористым, он представляет немалую опасность. Хотя роман был привязан к определенной эпохе — кайзеровской Германии начала прошлого века — со временем его значение не сузилось. Исходя из жестокого опыта XX столетия, из истории рождения и крушения фашизма, правомерно констатировать, что «Верноподданный» оказался своего рода романом-предупреждением. Манновский персонаж был специфически германским феноменом, сформированным в атмосфере кайзеровского деспотизма, воинствующего пруссачества и агрессивного национализма.

Литература Великобритании XIX в., прежде всего Теккерей, художественно запечатлела феномен снобизма. Сноб угодничает перед вышестоящими и унижает нижестоящих. Дидерих Геслинг — сноб в немецком варианте, которому чуждо английское лицемерие и который не привык что-либо скрывать. Он боготворит кайзера и тиранит подчиненных.

Генрих Манн долго вынашивал свой замысел, изучал психологию своих соотечественников, в которых видел «массу рабов, лишенных идеалов». Он писал о характере своего будущего героя: «Это должен быть заурядный немец из новоявленных... подхалим до последней степени». Еще в «Учителе Гнуса» Г. Манн определяет природу тирана: «Ему легче погибнуть, чем снести ограничение своей власти».

Один из важных эпизодов романа — судебный процесс, инспирированный Геслингом против либерального фабриканта Лауэра, которому инкриминируется «оскорбление его величества». Процессы такого рода служили для поддержки непрерываемого авторитета кайзера. В речи адвоката Бука, защищающего Лауэра, есть чрезвычайно меткая характеристика, относящаяся к Геслингу и ему подобным «верноподданным», стандартному и весьма распространенному типу: «Крикливая, надутая воинственность так называемой сильной личности, жажда играть роль во что бы то ни стало, даже если расплачиваться приходится другим. Инакомыслящие объявляются врагами народа, хотя и составляют две трети его». Подобный патриотизм предстает в «шелухе лживой романтики».

Характер Дидериха Геслинга формируется с детских лет: «Дидерих Геслинг, ребенок смиренного нрава, большой любитель пофантазировать, всего боялся и вечно болел ушами...

Страшнее гнома и жабы был отец, а ведь его еще полагалось любить. Дидерих и любил...

Каждый раз, когда Дидерих, после очередной порки, весь опухший от слез, с воплями проходил мимо мастерской, рабочие смеялись. Он сразу же переставал плакать, показывал язык и топал ногой. Про себя он с гордостью думал: «Меня высекли, но кто? Мой папа! Вы-то небось рады были бы, чтоб он вас выпорол, да где уж вам — мелкота!»»

Ирония, порой переходящая в презрение, окрашивает отношение Манна к своему герою. Но сатирические краски здесь мягче, психологически тоньше и глубже, чем в книге об учителе Гнусе.

Дидерихом движет постоянный страх: перед строгостью отца, привидениями, страшными жабами, плодом его сновидений. Уже с детских лет заметна черта характера героя, которая станет доминирующей и в конце концов определит его поведение, привычку, судьбу: «...его делала счастливым принадлежность к безликому целому, к... неумолимому, попирающему человеческое достоинство, автоматическому действующему организму». В годы учения таким организмом была гимназия.

В день рождения классного наставника кафедра и классная доска украшались гирляндами. Геслинг здесь был впереди, «обвивал зеленью даже карающую трость».

Поистине, самые опасные рабы те, которые своим положением гордятся. Двуличие и подлость Геслинга проявляются в том, что он пишет учителю доносы на своих товарищей, а когда те подвергаются наказаниям, выражает им прилюдно сочувствие.

Преуспевающий лишь в зубрежке, Геслинг поступает в университет, избрав специальностью химию. Одновременно избавляется от собрания сочинений Шиллера, как от ненужного груза. Он не блещет на учебной ниве, зато становится членом студенческой корпорации под весьма многозначительным названием «Новотевтония». Там он «накачивается» гневом и националистическими идеями.

После победоносных войн 1866 и 1870 гг. (а старый Геслинг был их участником) в Германии усиленно насаждался культ военной доблести. Геслингу же удается улизнуть от службы в армии, после чего его патриотический пыл не только не ослабевает, но, напротив, разгорается с новой силой. В студенческие годы он соблазняет девушку, но, принимая в расчет нестабильное финансовое положение ее семьи, отказывается на ней жениться. Для других он объясняет это моральными соображениями: Агнес еще до свадьбы лишилась невинности.

Следующий этап биографии Геслинга — родной Нетциг, куда он возвращается после университета и где становится владельцем фабрики и женится по расчету. Отныне он уважаемый член общества, кавалер двух орденов. Его кумир — император Вильгельм II. Жизненная философия героя — это поклонение авторитарной власти, «перед которой мы бессильны, потому что мы все любим ее».

Конечно, в своем верноподданническом рвении Геслинг не забывает о своей выгоде, прибыли. Как фабрикант он откровенный эксплуататор.

Геслинг использует любые средства в корыстных интересах. В борьбе с недругами и конкурентами он прибегает к политической «трескотне», объявляя их врагами государства.

Словесные «патриотические» шаблоны, искусно пародируемые Манном, органично сосуществуют у Геслинга с рассуждениями весьма прагматического характера: «Немецкий народ, слава Богу, больше не народ мыслителей и поэтов, он стремится к современным практическим целям... Истинный немец прежде всего человек дела». Его агрессивный национализм неотделим от ксенофобии, от ненависти ко всем «не немцам», прежде всего к евреям.

Нетциг, в котором процветает Геслинг, — это империя в миниатюре. Здесь рядом с церковью — публичный дом.

Сатирически окрашен образ рабочего вождя Наполеона Фишера, соглашателя, который нашел общий язык с Геслингом. Едва ли не единственный светлый образ — старик Бух, либерал, приверженный идеалам 1848 г.; его смерть символизирует крах либерально-гуманистической традиции, которая не может устоять перед напором Геслинга и ему подобных.

Глубинная тема романа — Геслинг и император. Манн решает ее оригинально, с подлинно сатирическим блеском. Император непосредственно появляется лишь на мгновение, когда видит бегущего за его каретой и падающего в лужу Геслинга. Но он незримо присутствует в романе, прежде всего в мыслях и поведении Геслинга. Так возникает своеобразный параллелизм: Геслинг предстает как своего рода «двойник» кайзера, слова которого герой цитирует, подражает ему в речах и поступках, старается походить на него манерами, внешним видом.

Романист дает понять: каковы подданные, таков и император. Их любовь к первому лицу государства близка к идолопоклонству. Конечно, кайзеру далеко до тех диктаторов тоталитаризма, которые появились на исторической авансцене позже. Но Генрих Манн с удивительной прозорливостью предугадал мифологизацию властителей, механизм созревания подобных культов.

Финал романа оказался пророческим. В момент открытия памятника деду кайзера, Вильгельму I, инициатором чего был, естественно, Геслинг, на площади, где собрались бюргеры и разряженные дамы, начинается гроза. «Вот уже все увидели надпись “Вильгельм Великий”, вот уже скульптор выслушал обращенное к нему слово обер-президента, получил свой орден, и уже очередь дошла до духовного отца памятника, Геслинга, которого надлежало представить и украсить орденом, как вдруг небо разверзлось. Оно разверзлось от горизонта до горизонта и с такой яростью, что все это походило на долго сдерживаемый взрыв. Не прошло и минуты, как все стояли по щиколотку в воде». Площадь мгновенно пустеет, люди разбегаются в страхе.

Манн вводит красноречивую деталь, дополняющую картину паники, озаренную блесками молний. «Господа офицеры бросились на разбушевавшуюся стихию с обнаженными шпагами; вспарывая парусину, они прокладывали себе путь на волю».

Романист предвидел крушение империи. Прошло четыре года после написания романа и последовавшая за поражением Германии в Первой мировой войне Ноябрьская революция смела кайзера и его режим, как описанная Манном гроза разметала участников торжества в честь открытия памятника. В том же 1918 г. роман был, наконец, издан в Германии. Но раньше он стал известен в России.

Когда в 1933 г. фашисты пришли к власти, стал очевиден пророческий смысл «Верноподданного» как первого антифашистского романа. Сам писатель справедливо подчеркивал: в момент создания романа у него «не было ясного понятия о неродившемся еще фашизме, но живое представление о нем уже было». Позже он уточнил свою мысль: «“Верноподданный” не был ни преувеличением, ни искажением. Напротив того, он был благодушен и даже весел. Роман изображает предшествующую стадию развития того типа, который затем достиг власти. И лишь захват и использование власти позволили этому типу раскрыть полностью свою отвратительную сущность».

Удивительная социальная прозорливость Г. Манна иногда заслоняет замечательную художественную достоверность и психологическую точность образа Дидериха Геслинга. Природа сатирического искусства такова, что сгущение красок, акцентировка негативных черт нередко ведет к односторонности.

Геслинг временами комичен. Манн показывает его не только внешне, но изнутри, обнажает его тайные мысли, побуждения. Автор словно сближается с героем, смотрит на него его глазами, и вместе с тем тонко, ненавязчиво дает ему свою оценку. Чего стоит такая деталь: холуяствуя перед кайзером, Геслинг сочиняет афоризмы и приписывает их ему. Они действительно напоминают изречения главы государства, газеты в Нетциге их перепечатывают как слова кайзера. А как метко уловлен его «патриотизм»! Он постоянно твердит о великом немецком духе и германской расе, с презрением отзывается о демократии как о происках евреев и французов, презирает славян и англичан (как нации воров). Для него быть настоящим человеком — значит быть немцем, т. е. принадлежать к избранному народу.

После окончания Первой мировой войны путь Генриха Манна продолжался еще три десятилетия, до предела насыщенных творческой работой и гражданской активностью. В этот период писатель выступил как «ангажированный» художник-антифашист, гуманист, к авторитетному голосу которого прислушивались во всем мире.

Завершение трилогии. Роман «Верноподданный» явился первой и наиболее удачной частью трилогии, которую задумал Генрих Манн. Само ее название «Империя» указывало на масштабность, эпичность замысла писателя. Г. Манн стремился показать типологию характеров, представляющих социальную структуру довоенного немецкого общества: «Верноподданный» был романом о буржуазии, «Бедные» — о рабочих, «Голова» — о верхушке государственной машины.

В романе «Бедные» (1917) мы вновь сталкиваемся с некоторыми персонажами «Верноподданного»: с Дидерихом Геслингом, теперь уже крупнейшим фабрикантом, тайным коммерческим советником, неограниченным хозяином округа; Вольфгангом Буком, человеком, сломленным жизнью; рабочим вождем Фишером, ставшим депутатом рейхстага.

Действие происходит в маленьком рабочем поселке близ Нетцига. Скуден и уныл быт пролетариев, чем-то напоминающих обитателей рабочей слободки в горьковской «Матери».

«В шестом часу, подняв воротник, бежишь на фабрику, по серому, словно озябшему шоссе, и сотни людей молча спешат вместе с тобой. Топот спереди, топот сзади, топот в тебе самом, однообразный, точно стук машин».

Рабочие пассивны, неспособны целеустремленно бороться за свои права. Среди них выделяется молодой Бальрих, стремящийся помочь людям труда. Он случайно узнает, что когда-то маляр Геллерт дал взаймы деньги отцу Геслинга и теперь по закону имеет право на значительную часть доходов от предприятия, в которое они были вложены. Бальрих пытается получить эти деньги через суд, но терпит неудачу. В итоге он возвращается на фабрику, чтобы работать на Геслинга, а в финале вместе с другими отправляется на фронт.

В заключительной части трилогии — «Голова» (1925) — действие происходит в Германии в предвоенный период. Перед нами высший правящий слой: здесь и кайзер Вильгельм II, и канцлер Булов, выведенный под именем графа Ланны, капитаны индустрии вооружения, вожди юнкеров и националистов, а также карьеристов и проходимцев, просочившихся в высшие коридоры власти. Все они описаны сатирически. Оказавшийся в этой среде молодой юрист Терра проходит, по его словам, «полный курс социальной зоологии», наблюдая картину столкновения собственных интересов, всеобщую продажность, бесстыдную алчность, все разновидности безумия. Сюжетные коллизии в романе словно иллюстрируют известный тезис: рыба гниет с головы. Верхи общества источают яд порока и коррупции, отравляющий весь социальный организм. В романе заметны черты экспрессионизма, игравшего весомую роль в немецкой литературе 1920-х годов. Он вызывает очевидные ассоциации с романом «Его превосходительство Эжен Ругон» Золя, столь высоко ценимого Манном.

В 1920-е годы, в период Веймарской республики, Г. Манн много сил отдает литературной критике: в его поле зрения оказываются реалистические и гуманистические традиции французской литературы (Флобер, Золя, Стендаль, Бальзак, Гюго), а также художественные вершины его родной литературы. В 1932 г. в связи с юбилеем Гёте (100 лет со дня смерти) Манн создает глубокую работу об авторе «Фауста». На исходе 1920-х годов писатель проявляет интерес к кинематографу, полагая, что его новации могут быть использованы в литературе (именно в это время приемы кино стал применять американский писатель Джон Дос Пассос, автор трилогии «США», 1930—1936).

Против фашизма. Когда в 1933 г. фашисты пришли к власти, Генрих Манн, занимавший пост Президента отделения литературы Германской Академии наук (что свидетельствовало о его высоком писательском авторитете), осудил фашизм. По этой причине был объявлен «врагом» и вынужден был эмигрировать (его брат Томас, к тому времени Нобелевский лауреат, сделал это несколько позднее, в 1937 г.). Среди книг, публично сожженных фашистами, оказались и сочинения Генриха Манна.

Г. Манн прожил в изгнании 17 лет: сначала в Чехословакии и Франции (1933—1940); последнее десятилетие в США (1940—1950). В это время он становится одним из лидеров антифашистского содружества писателей-эмигрантов (из Германии уехали почти все ведущие литераторы: Л. Фейхтвангер, Э. М. Ремарк, А. Цвейг, А. Зелгер и др.).

В 1930-е годы Манн много сил отдает публицистике, выходят сборники его статей: «Ненависть», 1933; «Настанет день», 1936; «Мужество», 1939. В них присутствуют две главные темы — осуждение преступлений нацистского режима и прославление тех смелых людей внутри Германии, которые бросили вызов гитлеризму.

Историческая дилогия. В середине 1930-х годов Генрих Манн переживает творческий взлет и создает историческую дилогию — романы «Юность короля Генриха IV» (1935) и «Зрелость короля Генриха IV» (1938). Эти произведения — классика исторической прозы. Само обращение к прошлому было знаковой тенденцией 1930-х годов (произведения Г. Манна, Л. Фейхтвангера, Т. Манна и др.). Актуальной становилась защита исторической правды и познание уроков прошлого, утверждение гуманистических и демократических ценностей как противовеса бесчеловечию нацизма. Обращаясь к фигуре короля Генриха IV, Манн решал актуальную проблему — правитель и народ, власть и общество. В определенной мере возвышая и облагораживая фигуру Генриха IV, романист обращает свой роман против всех форм тоталитаризма. При этом его художественная палитра обогащается совершенно новыми

ми свежими красками, позволяющими ему передать «аромат эпохи», исторический колорит, представить галерею характеров, отмеченных психологической многогранностью. Несколько жесткие, резкие тона, присущие прозе Манна с ее сатирической ретушью, сменяются более мягкими, стилистически емкими, порой лиричными. В любовных сценах (в описании любви Генриха IV и его фаворитки Габриэли) есть чувственное начало, чего почти не было в прежних романах писателя. Никогда прежде действительность, все сословия, от крестьян до королевского двора, не были представлены у романиста так широко, не освещались так ярко и многоцветно.

Перед нами своеобразный роман воспитания, построенный на историческом материале. Манн прослеживает жизнь своего героя от рождения до смерти — гибели от руки религиозного фанатика. Генрих, принц Наваррский растет, взрослеет, усваивает уроки жизни. Он стремится преодолеть религиозный фанатизм, утвердить принцип веротерпимости, проникается глубоким уважением к труду простых людей. Неизменно стремится избежать кровопролития, ненавидит войну, хотя обстоятельства заставляют его прибегать к оружию. Но его самая значительная победа — мир с Испанией, за что люди называют его «наш Генрих». Во второй части дилогии Генрих — прежде всего государственный деятель, осуществляющий свой «Великий план» построения разумного общества, основанного на справедливости и процветании, мирном союзе европейских государств.

Поздний Манн. В годы войны находившийся в Калифорнии Генрих Манн создает кинороман «Лидице» (1943), экспериментальное произведение. В основе сюжета — реальные события, массовое уничтожение гитлеровцами всех жителей чешского местечка Лидице как мести за убийство нацистского заместника Гейдриха. В этой книге писатель передал неукротимый дух сопротивления, живущий в чешском народе.

В 1930—1940-е годы Г. Манн неоднократно выражал симпатии Советскому Союзу. В последний период творчества он интенсивно работал, выпустил автобиографическую книгу «Обзор века» (1945), романы «Дыхание (1949) и «Прием в свете» (опубл. 1956), в которых уже был далек от прежних достижений. В США писателю, которого иногда называли «красным братом» Томаса Манна, жилось нелегко. Когда в конце 1940-х годов началась «холодная война», он собирался переехать в ГДР, но смерть помешала выполнить это намерение.

В Советском Союзе, особенно в доперестроечные годы, творчеству Г. Манна (как и других немецких писателей антифашистской, радикальной ориентации) уделялось немалое внимание; вышел его восьмитомник, а также немалое число исследований его творчества.

Литература

Художественные тексты

Манн Г. Собрание сочинений : в 8 т. / Г. Манн. — М., 1957 — 1958.

Манн Г. Диана. Минерва. Венера / Г. Манн. — СПб., 1994.

Манн Г. В защиту культуры: сборник статей / Г. Манн ; сост., предисл. Г. Знаменской. — М., 1986.

Критика. Учебные пособия

Генрих Манн — Томас Манн. Эпоха. Жизнь. Творчество : переписка, статьи. — М., 1988.

Нартов К. М. Генрих Манн / К. М. Нартов. — М., 1960.

Знаменская Г. Н. Генрих Манн : критико-биографический очерк / Г. Н. Знаменская. — М., 1971.

Мотылева Т. Л. Первый антифашистский роман / Т. Л. Мотылева. — М., 1974.

Г. Манн : библиогр. указатель. — М., 1957.

Глава XXI. ТОМАС МАНН: ПРОСТРАНСТВО ЭПОСА

Молодой Манн: формирование философско-эстетических взглядов. — «Будденброки»: энциклопедия бюргерской жизни. — Новеллистическая триада: проблемы и судьбы искусства. — Последние десятилетия: художник-гуманист

Для того чтобы значительное произведение тотчас же оказывало свое воздействие вглубь и вширь, должно существовать тайное сродство, более того, сходство между личной судьбой автора и судьбой его поколения.

Т. Манн

Если избрать самого «немецкого» среди писателей Германии в XX столетии не только по значению, масштабу таланта, но по духу, художественному менталитету, по органичной укорененности в национальной традиции — культурной, литературной, философской, — то первым, абсолютно бесспорным именем здесь станет Томас Манн. Многогранный художник слова, он заявил о себе как новеллист, эссеист, мемуарист, критик, но к его главным шедеврам относятся произведения большой эпической формы. Он дал новую жизнь классическому роману эпического типа, обогатил его палитру и стилистику, вдохнул в него дух интеллектуализма и философской углубленности.

Молодой Манн: формирование философско-эстетических взглядов

Томас Манн (Thomas Mann, 1875—1955) был моложе старшего брата Генриха на четыре года. Братья воспитывались в одина-

ковой среде и атмосфере, но выросли достаточно разными по темпераменту, мировоззрению и эстетическим позициям.

В семье Маннов было пятеро детей. Отец был негоциантом, главой фирмы. Мать — красавица Юлия д'Силва-Брунс, выросшая в Любеке, — была дочерью эмигрировавшего в Южную Америку немецкого купца и плантатора. В ней текла креольская кровь. Юлия создала в доме Маннов атмосферу изысканной культуры. Позднее Томас Манн писал, что суровость и честность он унаследовал от отца, а веселость, беспечность нрава — от матери. «Я горожанин, бюргер, отпрыск и дальний потомок немецко-бюргерской культуры», — говорил он.

Томас Манн учился в двух престижных гимназиях, где приобрел солидные гуманитарные знания. Однако его отталкивала система школьного воспитания, дух «пруссачества». Впечатления детства позднее отразились в «Будденброках» — в описании школьных лет Ганно. Но в целом Т. Манн отзывался о своем детстве как о счастливом.

В 1896 г. отмечалось 100-летие семейной фирмы Маннов, в праздновании принял участие весь Любек. Год спустя умер отец. В завещании он передал руководство фирмы 16-летнему Томасу, но коммерция явно не была его призванием. В Томасе Манне уже пробудились литературные интересы, вместе с Генрихом он организовывали домашние спектакли.

Первые шаги в литературе. Томас Манн пристрастился к сочинительству в старших классах гимназии, печатал в ученических журналах ранние стихи. В 1894 г. он поехал в Мюнхен, культурный центр Германии, где работал в страховой компании и одновременно публиковался в местных малотиражных журналах. Попутно он посещал университет и политехнический институт в Мюнхене. В 1896—1898 гг. вместе с братом Генрихом Томас Манн совершил путешествие по Италии, где приобщился к высшим образцам архитектуры и живописи. Италия, как говорил позднее композитор Левекюн, герой романа «Доктор Фаустус», была тем местом, «где можно было укрыться от мира и без помех поговорить один на один со своей жизнью, своей судьбой». В Италии исподволь формировалась жизненная философия и эстетика Манна.

Манн и проблема бюргерства. Все это время Т. Манн жадно читает. Среди его любимых писателей — Гёте. Автор «Фауста», к наследию которого он обращался на протяжении всей своей творческой жизни, был для него не только гениальным художником, но и самым ярким представителем старой немецкой бюр-



Томас Манн

герской культуры с ее аристократизмом и высокой духовностью. Традиции этой культуры, как полагал Манн, переживают в Германии кризис, постепенно исчезают под напором цивилизации, отмеченной духом узкого практицизма и цинизма. Эту мысль он выразил в работе «Гёте как представитель бюргерской эпохи». Не без горечи наблюдал Томас Манн исчезновение старой патриархальной Германии, ее черты он видел в прошлом своего родного города Любека. Свое теплое чувство к нему он выразил позднее в очерке «Любек как форма жизни» (1926), в котором речь шла не столько об истории, сколько о характере быта, уклада, традиций и жизненного стиля этого старонемецкого торгового центра.

Влияние Ницше и Шопенгауэра на мировидение Т. Манна. Два философа оказали влияние на мировоззрение Т. Манна — Ницше и Шопенгауэр. В статье «Философия Ницше в свете нашего опыта» (1947) он констатировал, что философ вызвал «такое изменение духовной атмосферы, такую европеизацию, такой психологизм немецкой прозы, что консервативный немецкий дух стал душным и утратил всякий высокий смысл». Манн всю жизнь размышлял над идеями Ницше, преломлял некоторые из них в своем художественном мире. Ницше писал о проблемах, волновавших Манна: о сущности декаданса, о кризисе культуры и распаде ее органической целостности; о «болезни» как неизбежном элементе в личностной структуре «гения».

Другой кумир Т. Манна в молодые годы — Шопенгауэр, которого он стал интенсивно изучать в тот самый момент, когда в романе «Будденброки» писались страницы о смерти Томаса Будденброка. Известно, что Шопенгауэр говорил о смерти как о гении и вдохновителе философии. В очерке «Шопенгауэр» Манн называет основополагающий труд философа «Мир как воля и представление» потрясением, «метафизическим волшебным напитком», способным сильнейшим образом воздействовать на юную душу. Пессимизм Шопенгауэра был созвучен духовному климату конца века. Манна поразила не только и не столько глубина учения философа, сколько та вдохновенная страсть, с какой Шопенгауэр утверждал свою правоту.

«Поэта рождает не дар изобретательства, а иное — дар одухотворения, — писал Манн. — Наполняет ли оно своим дыханием заимствованный рассказ или кусок живой действительности — именно это одухотворение, одушевление, наполнение материала тем, что составляет сущность поэта, делает этот материал собственностью художника, на которую, по глубочайшему его убеждению, никто не имеет права посягнуть». В этом — сущность реалистического искусства.

Манн и «бессмертный реализм». Как и многие художники Запада на рубеже веков, Томас Манн отдавал дань глубокого уваже-

ния писателям России. Особенно значимыми для него были Достоевский, Толстой и Чехов. Имя Толстого часто упоминается в статьях, интервью, письмах Т. Манна; влияние его опыта ощущается в суждениях Манна о культуре и литературе. В статье «Гёте и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма» (1922) сопоставление двух гигантов позволяет Манну высказать заветные мысли о судьбах немецкой культуры и гуманизма.

Для Т. Манна Толстой — прежде всего пример великого художника, вдохновляющего других на творческие дерзания. «Мощь его повествовательного искусства ни с чем не сравнима; каждое соприкосновение с ним... вливает в талант, обладающий восприимчивостью, потоки силы, бодрости, первозданной свежести...» Манн предлагает проницательную метафору: Толстой — это Антей, обретающий силы от прикосновения с землей; писатели же становятся мощнее, соприкасаясь с Толстым. «Я вижу в том примере, которому надо следовать», — подытоживает Манн.

Толстовское влияние по-своему сказывалось в освоении Манном проблемы искусства, которая была предметом его постоянных творческих размышлений, начиная с новеллы «Тристан» и до романа «Доктор Фаустус». В предисловии к «Анне Карениной», написанном уже в эмиграции в 1939 г., Томас Манн употребил применительно к Толстому формулу «бессмертное здоровье, бессмертный реализм». Он назвал «Анну Каренину» самым сильным социальным русским романом в мировой литературе. Эпическая мощь Толстого, безусловно, импонировала Манну, когда он создал серию своих великих социально-философских полотен («Будденброки», «Волшебная гора», «Иосиф и его братья», «Доктор Фаустус»).

Не менее значим для Т. Манна был Достоевский, исключительно популярный в Германии. Манн ценит в Достоевском его стремление к «истине о человеке», «беспредельной откровенности», «беспощадной совестливости», нравственный смысл его книг, умение изображать болезнь души, темные стороны жизни. Гёте и Толстой, с одной стороны, Шиллер и Достоевский — с другой, олицетворяют для Т. Манна соответственно «природу» и «дух».

«Будденброки»: энциклопедия бюргерской жизни

Первый сборник новелл Томаса Манна «Маленький господин Фридеман» (1898) остался почти без внимания. Однако уже через три года писатель вошел в литературу с романом «Будденброки» (1901), который был признан классикой немецкой прозы, а впоследствии безоговорочно причислен к шедеврам мировой словесности. Удивительно то, что в романе «Будденброки», автору которого было всего 26 лет, уже проявились черты литературной зре-

лости: во-первых, выверенное мастерство эпического повествования, во-вторых, серьезное знание жизни, быта и нравов, проникновение в психологию самых разных людей. С точки зрения включенного в роман бытового и психологического материала книга может быть с известной долей условности названа «энциклопедией бюргерской жизни».

Семейная хроника. С жанровой точки зрения «Будденброки» — семейная хроника. Эта эпическая романная форма получила развитие в литературе XIX—XX вв., иногда перерастая в романные циклы. Отличительной особенностью этого жанра является то, что судьба семьи, которая находится в центре повествования, вписывается в широкий историко-социальный и бытовой контекст. Таковы «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Семья Тибо» Р. Мартена дю Гара, «Дело Артамоновых» М. Горького, трилогия Фолкнера о Сноупсах и др.

В «Будденброках» читатель знакомится с судьбой четырех поколений богатой бюргерской семьи начиная с 1835 г. и до конца века. Роман имеет подзаголовок: «История гибели одного семейства». Т. Манн прослеживает разные аспекты «гибели»: экономическую и нравственно-духовную.

Место действия — небольшой немецкий торговый городок Мариенкирхе (под которым во многом подразумевается Любек). Семейство недавно переехало в новый дом, купленный главой фирмы «Иоганн Будденброк», которая занимается торговлей зерном.

Каждый второй четверг Будденброки обедают вместе. Таков зачин романа. Его экспозиция — своеобразный групповой семейный портрет: это старый Будденброк, его жена, сын Иоганн и невестка Элизабет (о первом сыне Иоганна Будденброка, Готхольде, в семье говорят редко и неохотно: браком с простой лавочницей он запятнал себя и поставил вне клана); внуки — Томас, десяти лет, восьмилетняя Антония (Тони), семилетний Христиан.

Будденброки, с их приверженностью традициям, солидностью, особенно у представителей старшего поколения, напоминают Форсайтов (правда, роман «Собственник», открывающий английскую эпопею, вышел через пять лет после романа Томаса Манна).

Томас Манн характеризует представителей каждого из поколений бюргерской семьи.

Иоганн Будденброк-старший — сын XVIII в. Он интересуется фривольными стихами, отличается умеренным свободомыслием и превыше всего ставит семейное благополучие. В эпоху наполеоновских войн он умело использовал экономическую конъюнктуру, накопил приличные деньги. Его предпринимательский дух — один из семейных мифов. По этой части потомки явно ему уступают.

Когда умирает жена старого Иоганна Будденброка, он отходит от дел фирмы и передает бразды правления сыну Иоганну.

Его сын, Иоганн-младший, пробует походить на отца, но в коммерческих делах ему недостает смелости, умения рисковать. И все же дела при нем идут сравнительно удачно. Он образованнее отца, но осторожен и консервативен. По настоянию отца Иоганн вступает в брак по расчету с дочерью богача Крегера. Этот союз внешне благополучен, но лишен любви.

Центр художественного внимания — судьбы третьего поколения Будденброков — судьбы четырех детей Иоганна-младшего: сыновей Томаса и Христиана и дочерей Антонии и Клары. Романист прослеживает, как экономическое положение Будденброков в сочетании с их нравственными понятиями определяет характер внутрисемейных коллизий и проблем.

Не самым благополучным образом складывается жизнь Тони, красивой, добросердечной, дорожающей семейными традициями. В 18-летнюю девушку влюбляется гамбургский коммерсант Грюнлих, который импонирует ее родителям, но неприятен Тони. Однако знакомство девушки с семейной реликвией — тетрадью, в которой воспроизводится генеалогическое древо Будденброков, заставляет ее почувствовать свою принадлежность к бюргерскому клану. Тони вписывает в тетрадь фразу о том, что она обручена с господином Грюнлихом, охотившимся за ее деньгами.

После четырех лет супружеской жизни Грюнлих, как-то сразу охладевший к Тони, разоряется. Иоганн Будденброк отказывает ему в помощи и добивается расторжения брака дочери с неудачливым коммерсантом.

Проходит некоторое время, и Тони вторично выходит замуж за Алоиза Перманедера, человека посредственного. Но и этот брак неудачен. У них рождается мертвый ребенок. Застав пьяного Перманедера со служанкой, Тони уходит к матери и начинает бракоразводный процесс.

Дочь Тони Эрика тоже несчастлива в браке. Ее муж Гуго Вейншенк, директор страхового общества, за небольшое правонарушение попадает за решетку. Досрочно выйдя на свободу, он оставляет семью.

Вторая дочь Иоганна, Клара, замкнута и глубоко религиозна. Родители соглашаются на ее брак с пастором Тибуртиусом. После смерти Клары ее мать отдает овдовевшему Тибуртиусу долю капитала фирмы, что наносит ей труднопоправимый ущерб.

Драматичны и истории сыновей Иоганна Будденброка. Характер Христиана несет явные черты упадка. Целых восемь лет постигая за границей тайны коммерции и делопроизводства, он остается непригоден к этим занятиям. Христиан обладает эмоциональным, нервическим темпераментом, он неорганизован, ленив, пребыванию в конторе предпочитает клубы, рестораны и театры. Христиан — «белая ворона» в семействе Будденброков, он «выламывается» из бюргерского сословия. Сделав очередной нелепый шаг — женившись на женщине ловкой и порочной, Христиан оказывается в психиатрической больнице.

Казалось бы, традиции Будденброков должен был продолжить Томас, обрисованный с очевидной симпатией. Он умен, деловит, трезв, склонен к самоанализу, порядочен. Томас хочет быть «Цезарем в родном

городе», участвует в местном самоуправлении. Не только прибыль и дела фирмы заботят Томаса. Он интеллектуален и утончен, чужд духовной ограниченности, отличающей многих бюргеров. Томас любит французскую и русскую литературу, тонко чувствует живопись, интересуется новейшими философскими течениями.

И все же есть в Томасе что-то такое, что мешает ему стать преуспевающим бюргером. «Шутить, работая, и, работая, шутить, полусерьезно, полунасмешливо относясь к собственным честолюбивым замыслам, стремиться к цели, которой придаешь чисто символическое значение, — для таких задорно-скептических компромиссов, для такой умной половинчатости потребны свежесть, юмор, спокойствие духа, а Томас Будденброк чувствовал себя безмерно усталым, надломленным», — пишет автор. И смерть его по-своему символична: всегда аккуратный, подтянутый, он скоропостижно умирает на улице, упав лицом в грязь.

Томас Будденброк олицетворяет бюргерство старого закала, связанное с национальными культурными, гуманистическими традициями, с понятием чести. Ему противопоставлена новая генерация — Хагенштремы, напористые, беспринципные спекулянты.

Кризисные явления в семье иллюстрирует судьба сына Томаса — Ганно, представителя четвертого поколения Будденброков.

Ганно — натура художественная, болезненная, мечтательная. Дела фирмы его не интересуют, зато влечет искусство, музыка. Он пребывает в мире утонченных переживаний, прячется от реальной жизни, от школы с ее казарменным духом, с грозным директором Вулике, с учителями, которые стремятся не столько пробудить интерес к своему предмету, сколько внушить школьникам чувство страха.

С первых же шагов Ганно предопределено, что он — «не жилец». Ганно умирает в пятнадцать лет от тифа. Подробно описанная картина течения его болезни приобретает символическое значение.

«Будденброки»: пространство и время. В чем же причины угасания Будденброков? Освещая эту проблему, Томас Манн выступает как зрелый художник-аналитик, психолог, философ. Одним из факторов гибели семейства становится угасание старого патриархального бюргерства, с его ориентирами на «дедовские» методы, не действующие в условиях жесткой конкурентной борьбы и спекуляции. Другой фактор — психологический. Это игнорирование человеческих чувств — браки по расчету, которые отрицательно сказываются на физическом и духовном здоровье героев. Сплоченность семьи уже мнимая; столкновение эгоистических интересов, споры из-за наследства подтачивают этот некогда монолитный клан. Вырождение крепких жизнестойких бюргеров воплощают Христиан и Ганно.

Манн показывает изменение духовного облика Будденброков. Материальные утраты компенсируются достижениями в плане

духовном. Некоторая духовная узость, ограниченность характеризуют быт первого и второго поколения Будденброков. Томас Будденброк уже более утончен, восприимчив к искусству. Но одновременно новое поколение оказывается менее жизнестойким. О Ганно сказано, что в период тяжелой болезни он «содрогнулся в ответ на призывающий голос жизни». И этот страх жизни и есть причина его смерти.

В романе «Будденброки» Томас Манн предлагает художественную интерпретацию идей Шопенгауэра, который считал, что духовный рост личности, обогащение ее эмоционального, психологического мира связаны с оскудением телесного начала, физического здоровья. Томас Будденброк, увлекающийся Шопенгауэром и склонный к рефлексии, не в пример отцу и деду, ощущает в себе внутреннюю раздвоенность. Он «слишком умен и честен, — читаем мы у Манна, — чтобы в конце концов не сознать, что в нем воссоединилось и то и другое», т. е. натура дельца и интеллигента. Ганно же вообще оказывается «пришельцем» в этом мире.

«Будденброки» — масштабное эпическое полотно. Богатство жизненного содержания, разнообразие характеров, точное воспроизведение среды, внутреннего мира, а также реалий бюргерского уклада — все это получило воплощение в гармоничной и совершенной художественной форме.

Роман отличается композиционной стройностью. Повествование объективно, неторопливо и в то же время динамично, насыщено символами, лейтмотивами. В нем сочетаются ирония, лиризм, философичность. Судьбы Будденброков включены в исторический контекст: смена поколений происходит синхронно смене эпох. Роман построен на контрастах: Будденброки — Хагенштремы; Томас — Христиан; Ганно — Вуликке и др. Роман показал, что его автор — один из самых выдающихся стилистов в немецкой литературе. Замечательная черта его прозы — музыкальность.

В языке, характерах, жизненных реалиях, в самом «вещном» мире романа присутствует национальный колорит. Сам Томас Манн считал, что написал книгу, с одной стороны, «сугубо немецкую по форме и по содержанию», с другой — «интересную не только для Германии, но и для Европы», поскольку в ней отражен «эпизод духовной истории европейского бюргерства вообще». Именно этот фактор стал важнейшим аргументом в пользу присуждения Томасу Манну в 1929 г. Нобелевской премии по литературе.

«Будденброки» получили широчайшее признание. Томас Манн писал о «закружившем его вихре успеха», о «непостижимо победном шествии» его семейного романа. «Сейчас чувствуешь, — признавался он, — что ты освещен огромным прожектором, весь, с головы до пят, обременен ответственностью за применение способностей, которые ты имел глупость не утаить от современни-

ков». Сколько серьезных писателей, получивших признание, под-писались бы под этими словами! Главное же, что в «Будденброках» он нашел себя. Из этой книги выросло последующее творчество Т. Манна.

Упорядочился и быт писателя. В 1905 г. 30-летний Манн женился на 18-летней Кате Прингсгейм, милой красивой девушке, дочери ученого-математика, коллекционера произведений искусства. Его дом был полной чашей и словно возвращал писателя к поре детства. Брак Манна был удачным и продлился 50 лет, до его смерти. У Манна было 6 детей; его первенец Клаус унаследовал литературный талант отца.

Новеллистическая триада: проблемы и судьбы искусства

Ряд новелл Т. Манна — «Тристан», «Тонио Крёгер», «Смерть в Венеции» — объединены общей темой, исключительно популярной в литературе рубежа веков. Эта тема — искусство, судьбы творческой личности. Томас Манн подходит к ней по-своему, глубоко и оригинально.

«Тристан»: Шпинель против Клетериана. Герой новеллы «Тристан» — писатель Детлеф Шпинель обитает и столуется в туберкулезном санатории «Эйнфрид» не потому, что он занемог, а ради «стиля», удобных комфортных условий. (Позднее туберкулезный санаторий станет местом действия знаменитого романа Т. Манна «Волшебная гора».) Шпинель — литератор декадентского склада, эстет, «сомнительная деятельность» которого увенчалась объемным романом. Действие в нем происходило в светских салонах посреди разного рода красивых и изящных вещей, которые привлекали автора гораздо больше, чем собственно люди. Склонный к цветастым и вычурным стилевым изыскам, Шпинель не лишен самокритики. «Я и мне подобные, мы всю жизнь только о том и печемся, только тем и озабочены, чтобы обмануть свою совесть... Беспольные мы существа... Мы всегда уязвимы и ущемлены сознанием собственной бесполезности. Мы презираем полезное, мы знаем, что оно безобразно и низко, и отстаиваем эту истину».

Завязка сюжета — знакомство Шпинеля с Габриэлой Клетериан, молодой, нежной, красивой женщиной. Это не любовь, а скорее профессиональный интерес к гармоничному облику Габриэлы. Ее, в свою очередь, притягивает этот, как ей кажется, неординарный человек. По просьбе Шпинеля, желающего пробудить в Габриэле упоение красотой и презрение к жизни, она играет на рояле Шопена, а затем «Тристана и Изольду» Вагнера. Исполнение, в которое она вкладывает душевные силы, вызывает резкое обострение ее болезни.

Здесь исток конфликта новеллы, происходящего между Шпинелем и мужем Габриэлы Клетерианом. В письме Клетериану

Шпинель рассуждает о том, что Габриэла не создана для прозаического мещанского существования, что ее призвание — искусство. В этом послании Шпинель выражает свою ненависть и к Клетериану, и к его «пошлой и смешной жизни», и к его ребенку.

Клетериан — антипод Шпинеля, терпящего поражение в их поединке. Клетериан — бюргер, купец, самоуверенный, жизнерадостный, чуждый какой-либо рефлексии, человек, «пищеварение и кошелек которого находятся в полном порядке», жизнь, которую он олицетворяет, — банальная и пресная. Однако справедлива и злая характеристика Шпинеля, данная Клетерианом: «Каждое третье слово у Вас “красота”, а в сущности, Вы — трус, тихоня и завистник». Эстетизация смерти Шпинелем отнюдь не безобидна. За его «эксперимент» в итоге расплачивается своей жизнью Габриэла.

«Тонио Крёгер»: «заблудший бюргер». В новелле «Тонио Крёгер» (1903), одной из своих совершенных и глубоких, несущей автобиографический элемент, Томас Манн вновь обращается к проблеме художника и его гуманистической миссии. Жизненный путь главного героя прослежен на протяжении значительного отрезка времени, начиная с юношеской поры. 14-летний Тонио Крёгер, сын консула Крёгера, человека уважаемого, живет в атмосфере, знакомой читателю по «Будденброкам». В чем-то Тонио Крёгер напоминает Ганно, хотя избежал болезненности и физических недугов.

Тонио — натура мечтательная, художественная, поэтичная. Человек интеллектуального склада, он страдает от одиночества, непонимания окружающих. Тонио жаждет дружеского участия, тянется к Гансу Гансену, крепкому, светловолосому парню, любителю верховой езды. Гансену импонирует внимание Тонио, но они слишком разные. С самого начала Тонио — отчужден. Влюбившись в приятельницу Гансена, Ингеборг Хольм, светловолосую и голубоглазую девушку, Тонио не рассчитывает на ответное чувство.

Следующие полтора десятилетия в жизни Тонио — время бродяжничества и исканий. Тонио начинает писать, но не находит признания и испытывает душевный дискомфорт.

Тонио делится сомнениями со своей приятельницей, Лизаветой Ивановной, русской художницей: «Чувство, теплое, сердечное чувство, всегда банально, бестолково. Артистичны только раздражения и холодные экстазы испорченной нервной системы художника...» В сущности, Тонио — выразитель эстетических позиций, близких к декадентским. Художница дает ему такую характеристику: «Вы бюргер на ложном пути... Заблудший бюргер».

Понятие «бюргер» — ключевое у Томаса Манна; его интерпретация намечена уже в «Будденброках». Он истолковывает его не в социальном, а, скорее, в психологическом, этическом плане. Бюргер — человек состоятельный, а главное, солидный, здравомыслящий.

мыслящий, ведущий респектабельный образ жизни, враждебный богеме. В то же время бюргерство глухо ко всему художественному, поэтическому, утонченному. «Заблудший бюргер» — тот, кто изменил исконным понятиям своей среды.

В сетованиях Тонио — тоска по истинному искусству, тяга к реальной, а не к искусственной, придуманной жизни. И в уста Лизаветы Ивановны, разговор с которой занимает центральное место в новелле, вложены слова о «целительном, освещающем воздействии литературы», о «спасительной власти языка» (Думается, эта фраза была особенно дорога Т. Манну, великому художнику слова). Говорит она и о «достойной преклонения русской литературе», «святой литературе».

Следующий этап исканий героя связан с его путешествиями. Он посещает родной город, места, связанные с детством. Затем следует Дания, где Тонио случайно встречается с Гансом Гансенем и Ингеборг Хольм. Они по-прежнему излучают здоровье и жизнерадостность, но, завидуя им, Тонио их сторонится.

«Охота к перемене мест» не приносит герою душевной стабильности, а лишь усугубляет его состояние. В одном из писем он говорит: «Я стою между двух миров, ни в одном не чувствую себя дома».

В очередном послании из Скандинавии Лизавете Ивановне Тонио признает, что «забрел в искусство» случайно. Он надеется, что в будущем добьется признания, сумеет «отлить не родившийся еще призрачный мир в художественную форму». Не скрывает он и любви к «белокурым и голубоглазым, живым, счастливым, дарящим радость, обыкновенным». Но Тонио чужой в среде «светловолосых и голубоглазых», этих подлинных хозяев жизни. Новелла представляет вечную дилемму: художник и общество. Художник — всегда непонят, болезненно утончен, одинок.

Томас Манн не предлагает однозначных ответов на поставленные им вопросы. В новелле открытый финал. Тонио Крёгер запечатлен в момент поисков, осмысления того, что есть художник, жизнь, в какой взаимосвязи они находятся. Ответы на эти вопросы частично содержатся в поздних произведениях писателя — романах «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус».

«Смерть в Венеции»: драма писателя. Тема искусства и художника — главная в новелле «Смерть в Венеции» (1912), одном из произведений Томаса Манна, сложном и глубоком по замыслу. В центре новеллы — психологически сложный образ писателя декадентского толка Густава фон Ашенбаха. Вместе с тем неправомерно полагать, что Ашенбах — едва ли не квинтэссенция декадентских настроений. Ашенбах отливает в «образцово чистые формы свое неприятие богемы». Для Ашенбаха важны положительные ценности, он хочет помочь другим и самому себе.

В образе главного героя есть автобиографические черты, например в описании его жизненных привычек, особенностей работы, склонности к иронии и сомнениям. Ашенбах — прославленный мастер, претендующий на духовный аристократизм, а избранные страницы из его сочинений включены в школьные хрестоматии.

На страницах новеллы Ашенбах предстает в тот момент, когда его одолевает хандра. А отсюда — потребность бежать, найти некое успокоение. Ашенбах покидает Мюнхен, центр немецкого искусства, и отправляется в Венецию, «всемирно известный уголок на ласковом юге».

В Венеции Ашенбах останавливается в роскошной гостинице, но приятная праздность не убергает его от внутреннего смятения и тоски, которые вызвали болезненную страсть к красивому мальчику Тадзио. Ашенбах начинает стыдиться своей старости, пробует омолодиться с помощью косметических ухищрений. Его чувство собственного достоинства вступает в конфликт с темным влечением; его не покидают кошмары и видения. Ашенбаха даже радует начавшаяся эпидемия холеры, повергающая в панику как туристов, так и горожан. Преследуя Тадзио, Ашенбах забывает о предосторожности и заболевает холерой. Смерть настигает его на берегу моря, когда он не может оторвать взгляда от Тадзио.

В финале новеллы разлито тонкое ощущение тревоги, чего-то неумолимого и страшного. Кажется, что писатель, с присущей ему интуицией, почувствовал предгрозовую атмосферу, канун приближающейся мировой войны.

Новелла вызвала противоречивые толкования. Но критики были единодушны в признании высочайшего психологического мастерства Манна. Отмечалась озабоченность писателя судьбами искусства в обстановке нарастающего кризиса культуры.

Годы Первой мировой войны были трудными для Манна. Поначалу он поддержал официальную точку зрения. В своей книге «Размышления аполитичного» (1918) Манн, в сущности, оправдал войну, полагая, что она защитит немецкую культуру от цивилизации стран Антанты, прежде всего Англии — цивилизации буржуазной по своей сути. Эта позиция Томаса Манна поссорила его с братом, который осудил войну.

Последние десятилетия: художник-гуманист

После окончания Первой мировой войны (1918) путь Томаса Манна, исключительно насыщенный и плодотворный¹, продолжался еще три десятилетия. В это время им было создано три выдающихся эпических полотна: «Волшебная гора» (1924), «Иосиф и его братья» (1933—1943), а также ряд других замечательных про-

¹ Он подробно освещается уже в курсе зарубежной литературы XX века.

изведений, среди которых романы «Лотта в Веймаре» (1939) и «Доктор Фаустус» (1947).

В первые послевоенные десятилетия Томас Манн проявляет интерес к проблемам общественной жизни, поддерживает демократические основы Веймарской республики (эссе «О немецкой республике», 1923). В 1924 г. выходит его роман «Волшебная гора», произведение глубокого философского смысла. Сам писатель так характеризовал символический план романа: «Мир роскошного легочного санатория, в котором нашло свое отражение капиталистическое общество довоенной Европы». Болезненность, паралич воли, интеллектуальный кризис — таково состояние общества в целом. Важнейшая часть романа — философско-идеологические дискуссии, в которые втянуты персонажи. В 1929 г. Т. Манну была присуждена Нобелевская премия по литературе.

Т. Манн-антифашист. На рубеже 1920—1930-х годов в условиях нарастающей фашистской угрозы Т. Манн все активнее выступает в защиту гуманистической традиции немецкой культуры и литературы. Герой новеллы «Марио и волшебник» (1930) развязный гипнотизер Чиппола заставляет вспомнить фашистских идеологов, ловких демагогов, беззастенчиво манипулирующих сознанием людей.

Приход нацистов к власти в 1933 г. Томас Манн встречает за пределами Германии. Он сразу же выступает с осуждением нацизма. Его включают в список «врагов рейха» и в 1937 г., как и брата Генриха, его лишают германского подданства. В 1938 г. по приглашению Принстонского университета Манн переселяется в США.

С середины 1920-х годов Т. Манн начинает писать и к 1942 г. завершает свою тетралогия «Иосиф и его братья», состоящую из книг: «Былое Иакова», «Юный Иосиф», «Иосиф в Египте», «Иосиф-кормилец». Это роман-миф, в основу которого положено библейское сказание об Иосифе Прекрасном, родовая история предков еврейского народа.

Судьба героя включена Манном в широкий историко-философский контекст. Писатель выразил в книге свои мысли о человеке, его отношениях с Богом, о смысле и цели развития общества, о добре и зле. В этом, как и в других произведениях, проявилась важнейшая черта художественной методологии Т. Манна — стремление к универсализации и символизации. В основе романа — мысль о неизменности жизненных первооснов. Такие чувства, как дружба, материнство, зависть, злоба, гуманность предстают и в индивидуально-личном, и в «вечном» измерении. Судьба Иосифа — это вечный миф о том, как благородные сердцем идут на подвиги и жертвы.

В конце 1930-х годов Томас Манн создает историко-биографический роман «Лотта в Веймаре» (1939), итог многолетних раздумий над жизнью и философией своего кумира — Гёте.

Томас Манн художественно воспроизводит интересный эпизод биографии Гёте — его встречу с Шарлоттой Кестнер, уже немолодой светской дамой, некогда увековеченной в романе «Страдания юного Вертера» (1773). Она и Гёте видят друг друга через сорок четыре года после выхода романа. Рисуя образ Гёте, великого писателя, мыслителя, расчетливого, осторожного политика, Манн сосредоточивает внимание на психологии художника слова, на природе творческого процесса.

«**Доктор Фаустус**». Находясь в эмиграции в США, Манн ведет активную антифашистскую работу, выступает по радио с речами, адресованными населению Германии. В 1940-е годы он создает свой последний шедевр, интеллектуально-философский роман «Доктор Фаустус» (1947). Вступив в своеобразное соревнование с великим веймарцем, Томас Манн предлагает свой вариант фаустианской темы, проходящей через историю мировой литературы.

Главный герой — выдающийся композитор Адриан Леверкюн, человек трагической судьбы. Он умирает в 1940 г., погрузившись во мрак безумия, а его историю рассказывает его друг Серенус Цейтблом, преподаватель гимназии, специалист по классической филологии. Повествование начинается в разгар войны в мае 1943 г. и завершается уже после победы над фашизмом, три года спустя. В качестве прототипов Леверкюна называют Ф. Ницше и известного композитора-модерниста А. Шёнберга. Образ героя сложный и являет собой глубокое социально-психологическое обобщение.

Леверкюн готовился к карьере священника, но страсть к музыке берет в нем верх. Он создает музыкальные сочинения в духе новейших модернистских веяний. В состоянии галлюцинации Леверкюн видит сатану и заключает с ним союз. При всем трагизме судьбы композитора, тяжело больного и обреченного терять всех, кого он полюбит, Томас Манн дает понять, что перед нами не вечная ночь, а ночь перед рассветом. В финале «плача доктора Фаустуса» сказано, что в нем «из глубочайшего нечестия... пробивается росток надежды». Ведь роман был завершён уже после крушения фашизма.

Традиции гётевского «Фауста» сказались в многослойной повествовательной манере манновского романа, продиктованной самим характером материала. Он содержит бытописания, символику, лейтмотивы, философские аллегории.

Покинув Америку в 1952 г. Манн живет в Европе, в Швейцарии. Там он пишет свой прекрасный очерк «Опыт о Чехове» (1954). В мае 1955 г., когда широко отмечалось 150-летие со дня смерти Шиллера, Т. Манн выступил с речами о поэте как в ФРГ, так и в ГДР, что было для того времени актом смелым и глубоко символическим, призывом к единству Германии, утверждением неделимости ее культуры. В августе 1955 г., успев отметить свое 80-летие, Манн скончался в Цюрихе.

Научное изучение и освоение наследия Манна в России началось с середины 1950-х годов, вместе с наступлением «оттепели». Вышло 10-томное собрание его сочинений, появились серьезные работы о его творчестве, которое предстает сегодня во всей сложности, глубине и многозначности.

Литература

Художественные тексты

Манн Т. Собрание сочинений : в 14 т. / Т. Манн. — М., 1995.

Манн Т. Новеллы / Т. Манн. — Л., 1984.

Манн Т. Будденброки / Т. Манн. — М., 1996.

Критика. Учебные пособия

Аверинцев С. Томас Манн / С. Аверинцев, А. Михайлов // Культурология. XX век. Энциклопедия : в 2 т. — СПб., 1998. — Т. 2.

Адмони В. Томас Манн. Очерки творчества / В. Адмони, Т. Сильман. — Л., 1960.

Апт К. Над страницами Томаса Манна / К. Апт. — М., 1980.

Апт К. Томас Манн / К. Апт. — М., 1972 (ЖЗЛ).

Генрих Манн — Томас Манн : Эпоха. Жизнь. Творчество : переписка, статьи. — М., 1998.

Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна. Мировоззрение и жизнь / И. Дирзен. — М., 1981.

Павлова Н. Типология немецкого романа 1900—1945 / Н. Павлова. — М., 1982.

Русакова А. Томас Манн в поисках нового гуманизма / А. Русакова. — Л., 1969.

Федоров А. Томас Манн. Время шедевров / А. Федоров. — М., 1981.

Глава XXII. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОБЗОР

Символизм и импрессионизм: австрийские варианты. — Артур Шницлер: мастер «малой формы». — Г. фон Гофмансталь: «нерв эпохи».

В XIX в. Австрия, наряду с Великобританией, Францией, Россией, играет заметную роль в раскладе европейских геополитических сил. В 1867 г. Австрия вливается в многонациональную Австро-Венгерскую империю Габсбургов. На рубеже веков это непрочное сколоченное государственное образование феодально-бюрократического типа начинает неотвратно клониться к упадку. После Первой мировой войны потерпевшая поражение империя разваливается. Австрия опять превращается в самостоятельное государство в центре Европы, на этот раз весьма скромное.

«Новая Вена»: рубеж веков. На исходе XIX столетия столица империи Вена обретала статус одного из культурных центров Западной Европы. Вена славилась музыкальными исполнителями и композиторами (И. Штраус, А. Брукнер, Г. Малер, А. Шенберг, А. Берг, А. фон Веберн и др.), отразившими новые веяния в музыкальном искусстве. Новое слово в живописи сказал Г. Климт, глава «Сецессиона» — венского объединения художников. В особой «венской» манере создавали полотна А. Кубин, Э. Шиле, О. Кокошка. Основположник психоанализа Зигмунд Фрейд (1856—1939) почти всю жизнь проработал в Вене. В своих всемирно знаменитых сочинениях «Толкование сновидений» (1900), «Психопатология обыденной жизни» (1901), «Три очерка по теории сексуальности» (1905) и др. он исследовал подсознание и его воздействие на все формы деятельности человека. При этом Фрейд особенно акцентировал сексуальный фактор. Фрейдизм оказал огромное влияние не только на физиологию, психиатрию, психологию, но получил глубокий отзвук в искусстве и литературе.

Важнейшими приметами Вены с ее особым культурным колоритом стали литературные кафе. В кафе встречались писатели, велись дискуссии, читались рукописи. Почти полвека просуществовало кафе «Гриншадтгайль». Особый художественный климат столицы известный австрийский писатель Г. Брех назвал «веселым апокалипсисом Вены» в годы все более усиливавшегося вакуума ценностей.

Символизм и импрессионизм: австрийские варианты

В XIX в. в разных странах Европы сформировались литературные объединения, ориентированные на обновление словесного искусства и укрепление национальной самобытности. В названиях присутствовало «ключевое» слово: «молодая» («Молодая Германия», «Молодая Америка», «Молодая Бельгия», «Молодая Норвегия», «Молодая Швеция»).

В Австрии возникла «Новая Вена» (иногда название переводят как «Молодая Вена»). Расцвет этого литературного объединения европейского масштаба падает на 1890—1900-е годы. Вокруг «Новой Вены» группировался значительный круг литераторов, успешно работавших в разных жанрах, по преимуществу в драматургии, поэзии, критике (Г. Бар, А. Шницлер, Г. фон Гофмансталь).

Популярностью пользовались у младовенцев идеи философа и физика Эрнста Маха (1838—1916). Мах исходил из того, что такие категории, как пространство, время, цвет, звук, запах существуют не объективно, а лишь в человеческих ощущениях. Влияние на литературу Австрии оказала и «философия жизни» Вильгельма Дильтея (1833—1911). Он считал смыслом бытия интуитивное постижение реальности.

Художественный стиль младовенцев близок к импрессионизму. Объект внимания писателей — душа человека, его внутренний мир, впечатления. Отсюда — неприятие строгого академизма, упорядоченности повествовательной манеры и утверждение художественной методологии «венского модерна».

Теоретиком «Новой Вены» был Герман Бар (1863—1934), литературный критик, музыковед и искусствовед. В программной статье «Преодоление натурализма» (1891) он выражает свое неприятие «фотографирования», тщательного описания среды и настаивает прежде всего на воспроизведении «нервного душевного состояния» героя. Импрессионисты считали недостаточно исчерпывающим психологизм реалистических романов. Внутренний мир индивида виделся им неуловимым, изменчивым, противоречивым, складывающимся из «настроений», «впечатлений», «нервозности», «хрупкости», «излома».

Артур Шницлер: мастер «малой формы»

Ощутим вклад в драматургию и новеллистику Артура Шницлера (Arthur Schnitzler, 1862—1931), художника тонкого психологического рисунка, близкого по манере к импрессионистам. Сын врача, медик по образованию, он в молодости занимался врачебной практикой, пока увлечение литературой не взяло верх. В канун Первой мировой войны Шницлер был одним из популярных в Европе драматургов. В России трижды выходили его собрания

сочинений. В его художественной методологии отозвались теории Фрейда: изображение героев, поставленных в «пограничные» ситуации, исследование их подсознания.

Широко известна его новелла «Поручик Густль» (1901). Главный герой — туповатый и недалекий служака, подчиняющий свое поведение кодексу офицерской чести.

У Густля происходит случайная ссора с булочником, человеком недюжинной силы. Булочник грубит Густлю, не давая ему вынуть саблю, и с презрением отзывается об интеллекте поручика. Это повергает Густля в отчаяние, он опасается навлечь на себя позор: он не отплатил обидчику, имея при себе оружие. Густль уже собирается наложить на себя руки, когда узнает, что злосчастный булочник умер от сердечного приступа. Он быстро приходит в себя и вновь становится высокомерным и нахальным.

Шницлер — писатель малой формы как в прозе, так и в драматургии, где он, в частности, разрабатывал жанр одноактной пьесы. Такова его известная драма «Зеленый какаду» (1899), действие которой происходит в театре в канун штурма Бастилии, и жизнь за стенами театра тоже приобретает характер игры. Мотив «жизнь — игра» был очень популярен у литераторов на рубеже веков. Герои Шницлера, — как правило, люди мятущиеся, слабые, раздвоенные, лишённые цельности. Для его поэтики характерны бледные краски, полутона, намеки, подтекст.

Г. фон Гофмансталь: «нерв эпохи»

Среди тех, кто ярко выразил «нововенский стиль» — Гуго фон Гофмансталь (Hugo von Hofmannsthal, 1874—1929), писатель широкого жанрового диапазона: поэт, драматург, эссеист, автор оперных либретто, новеллист. Сторонник «австрицизма», он ратовал за национальную самобытность литературы своей родины. По словам критиков, Гофмансталь стремился запечатлеть «нерв эпохи». Свое кредо он определил так: «Сегодня представляются модными две вещи: анализ жизни и бегство от жизни». Под «анализом жизни» он разумел «пейзаж души художника». «Бегство от жизни» — погружение в мир утонченного, изысканного искусства.

Как и Шницлер, Гофмансталь создает стихотворные пьесы. Герой одной из них, лирической драмы «Глупец и Смерть» (1893), Клаудио влюблен в искусство, в творения классики с такой беззаветностью, что это становится для него заменителем жизни, «телесного» бытия. Подобное мироощущение характерно для многих эстетствующих «младовенцев». Перед смертью герой сурово судит себя: подлинная жизнь прошла мимо него, он не чувствовал ее и сыграл свою роль, как плохой актер. В финале Клаудио произносит такие слова:

Но почему, скажи мне, почему
Прозрел я лишь теперь, с твоим приходом,

И понял, как полна могла быть жизнь,
Промчавшаяся мимо год за годом?

<...>

Да, я готов, вступай в свои права.

И стань мне жизнью, Смерть, коль жизнь была мертва!

(Пер. Е. Баевской)

В другой пьесе, «Смерть Тициана» (1892) — драма великого живописца, который на исходе долгой и плодотворной жизни ощутил мучительную неудовлетворенность своими произведениями.

Для Гофмансталя, вообще, характерен декадентский мотив ухода из жизни: еще одна его драма «Имярек» (1911) имеет подзаголовок «Представление о смерти богатого человека».

Начало XX в. было временем обращения многих писателей Запада к Античности. В мифах они увидели модели ситуаций, имеющих глубинный философский, общечеловеческий смысл. Гофмансталь создает несколько трагедий, представляющих переработки мифологических сюжетов и показывающих беззащитность и обреченность человека перед лицом неотвратимого Рока («Электра», 1903; «Эдип и Сфинкс», 1905; и др.). Совместно со знаменитым немецким режиссером Максом Рейнгардтом Гофмансталь осуществляет постановку софокловской «Электры», интерпретируя ее в духе психоаналитической теории.

Гофмансталь оставил скромное по объему стихотворное наследие. Но и оно позволяет увидеть в нем крупного лирика философского звучания. Считая поэзию первоосновой искусства, он уподобляет ее глубокому колодезю, который хранит невыразимую словами тайну бытия. Для Гофмансталя форма — душа произведения. Форма обладает содержательным смыслом, словом, исполненным музыкальности, можно передать «вещественность» мира, определить «неопределенное».

Как истинный лирик, чуткий к тонким нюансам духовной жизни человека, Гофмансталь не остался глухим к социальным контрастам действительности, чувствуя, что, сплетая свою жизнь с жизнью других, поэт перешагивает за пределы своей судьбы:

Многие судьбы, играючи ими,
С моей судьбой бытие сплетает.
И больше дано мне в этой жизни,
Чем стройное пламя да хрупкая лира.

(Пер. Ю. Корнеева)

Литература

Художественные тексты

Гофмансталь Г. Избранное / Г. Гофмансталь ; сост. и предисл. Ю. Архипова; ред. и коммент. З. Венгеровой. — М., 1995.

Золотое сечение. Австралийская поэзия XIX — XX веков в русских переводах / предисл. О. Михайлова. — М., 1996.

Фрейд З. Психология бессознательного / З. Фрейд ; сост. и авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. — М., 1990.

Шницлер А. Жена мудреца : новеллы и повести / А. Шницлер ; вступ. ст. Р. Самарина. — М., 1967.

Критика. Учебные пособия

Брох Г. Гофмансталь и его время // Вопросы литературы. — 1988. — Июль-август.

Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. — М., 2003.

Затонский Д. В. Австралийская литература в XX столетии / Д. В. Затонский. — М., 1985.

Архипов Ю. Гуго фон Гофмансталь. Поэзия и жизнь на рубеже веков // Гофмансталь Г. Избранное / Ю. Архипов. — М., 1995.

Цвейг С. Вчерашний мир // Собр. соч. : в 10 т. — М., 1997. — Т. 9.

Глава XXIII. **РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ:** **«ТОСКЛИВОЕ НЕБО» ПОЭТА**

Молодой поэт: первые шаги. — Духовное паломничество Рильке: «В меня вошла Россия». — Философская лирика: «Часослов». — «Огюст Роден»: в мастерской скульптора. — Послевоенные годы: новые книги Рильке. — Финал: смерть и бессмертие.

Россия — моя родина, принадлежит к великим и таинственным внутренним убеждениям, которыми я живу...

Р. М. Рильке

Выстраивание писательских «рейтингов» — занятие, конечно, малопродуктивное. И все же, не без основания, называют «большую четверку» европейских лириков рубежа веков: это Александр Блок, Поль Верлен, Эмиль Верхарн и Райнер Мария Рильке.

В России Рильке еще до конца не освоен, не осмыслен, возможно в силу непереводаемости и элитарности¹. Его наследие — стихи, эссе, искусствоведческие труды, роман, дневники, переписка — до сих пор не собрано полностью.

Лирика Рильке пропитана метафорами, символами, религиозно-философскими ассоциациями, и проникнуть в ее мир нелегко. Центральная тема поэта — это человек перед лицом Бога. Человек, заброшенный в Космосе, со своей нерадостной долей, под бездонным небом, которое поэту виделось «тоскливым».

¹ На вопрос о том, как определить поэзию, знаменитый американский поэт Роберт Фрост ответил: «Поэзия — это то, что не существует в переводе».

Жизнь и личность Райнера Мария Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875—1926) многое объясняют в характере его творчества. Он родился в 1875 г. в немецкой семье в Праге, в ту пору входившей в состав Австро-Венгерской империи. Этот город был одним из важных культурных очагов Европы. Отец Рильке был скромным чиновником, который в свое время удачно начал военную карьеру, считавшуюся весьма престижной, но так и не сделал ее, что породило в нем острое чувство ущемленности. Мать будущего поэта принадлежала к обедневшему дворянскому роду, отличалась экстравагантным характером и претензиями на аристократизм. Рильке было девять лет, когда она оставила мужа, которого третиговала как неудачника, и уехала в Вену, чтобы приобщиться к окружению императора. Между ней и сыном сложились непростые отношения; их многолетняя переписка еще не опубликована. Мать, по-видимому, стимулировала литературные занятия Рильке и поощряла его контакты с богатыми покровителями из аристократических кругов.

После нескольких лет учебы в аристократическом учебном заведении отец отдал Рильке в военную школу, пребывание в которой было поэту, с детства склонному к уединению, столь тягостно, что он всю жизнь заглушал воспоминания об этом «злом и жутком пятилетии». Рильке оставил школу по состоянию здоровья. Потом были Торговая школа в Линце, философский и юридический факультеты в университете в Праге, курс лекций, прослушанный в Мюнхене.

Несколько первых сборников, изданных Рильке в 1890-е годы, прошли незамеченными.

Позднее поэт, переработав лучшие стихи этих лет, включил их в сборник «Ранние стихотворения» (1913). В 1897 г. Рильке совершил первый из своих многочисленных во-

яжей — в Италию, эту Мекку высокого искусства, где нередко насыщались эстетическими впечатлениями многие его современники (Р. Роллан, О. Уайльд, Г. Гауптман, Т. Манн и др.).

Жизнь Рильке сложилась таким образом, что он пользовался покровительством поклонников своего таланта, людей состоятельных. Они предоставляли свой кров поэту, у которого фактически не было своего постоянного дома. Это позволяло Рильке вести безбедное существование, не заботиться о хлебе насущном и полностью отдаться творчеству (не приносящему серьезных доходов), погрузиться



Райнер Мария
Рильке

Рис. Б. Клюссовской

в атмосферу искусства и религии, общаться с друзьями-единомышленниками, путешествовать. Безраздельно поглощенный художественной деятельностью, он старался отгородиться от мира общественных страстей. Главным смыслом его существования неизменно оставалась поэзия.

Духовное паломничество Рильке: «В меня вошла Россия»

В жизни Рильке, его духовном росте судьбоносными стали встречи с Россией. Две поездки в Россию поэт считал самым глубоким переживанием, выпавшим на его долю.

Отправиться в Россию его подвигла Лу Андреас-Саломе (1861 — 1937), уроженка Санкт-Петербурга французско-немецкого происхождения, дочь генерала, женщина редкой красоты, высокой образованности. К моменту ее знакомства с Рильке поэту был 21 год, Лу — 35, к тому времени она была замужем за профессором языкознания Ф. К. Андреасом. Чувство поэта было глубоким, всеохватывающим, близким к поклонению. Оно выходило за рамки обычных отношений мужчины и женщины: это была творческая дружба двух ярких личностей. Даже расставшись, они долгие годы поддерживали переписку.

Первая поездка в Россию пришлось на весну 1899 г. Трех путешественников — Рильке, Лу и ее мужа принял Л.Н.Толстой в Ясной Поляне. Это произвело на Рильке неизгладимое впечатление. Он также познакомился с художниками Ильей Репиным и Леонидом Пастернаком, отцом Бориса Пастернака.

Первая кратковременная поездка убедила Рильке в необходимости вновь отправиться в нашу страну. Второму посещению России предшествовала интенсивная подготовка: изучение русского языка, фольклора, истории. Новая поездка, вдвоем с Лу, продолжалась с мая по август 1900 г. Основные этапы пути: визит к «яснополянскому мудрецу»; от него — в «священный град» Киев, далее по Днепру; поездка на Волгу и речной вояж от Саратова до Ярославля, наконец, посещение крестьянского поэта Спиридона Дрожжина.

Рильке жадно впитывает в себя все русское: литературу, живопись, переводит А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова. Пишет несколько стихотворений на русском языке. Поэт отзывается о России как об основе его «жизнепереживания и жизнеспособности».

Поездка в Россию — своеобразное духовное паломничество Рильке. Россия ассоциировалась у поэта с понятиями «Бог», «народ», «природа», она настраивала его на философский лад, помогала понять великое творческое начало бытия: «Дни и ночи на Волге, этом спокойно катящемся море, много дней и ночей...

Здесь заново постигаешь размеры и масштабы. Узнаешь: земля — велика, вода — нечто великое, но прежде всего велико небо. То, что я видел до сих пор, было лишь образом земли, реки и мира. Здесь же все это присутствует само по себе. У меня чувство, будто я созерцал само творение: как мало слов для всебытия, для вещей, данных в масштабе Бога-отца».

Философская лирика: «Часослов»

Напряженные медитации, вдохновленные Россией, отозвались в одном из этапных стихотворных сборников Рильке «Часослов» (1905). В сборнике, насыщенном религиозной проблематикой, три книги: «Об иноческой жизни», «О пути на богомолье», «О бедности и смерти». Его пафос — страстное обращение к Богу. Бог — везде, Он растворен в мире, и лирический герой жаждет слиться с каждой вещью, чтобы обрести Его, но поэт слишком ничтожен и слаб, чтобы приобщиться к Богу. Само бытие — неодолимо трагично. Современная юдоль земных скорбей — это города:

Господь! Большие города
Обречены небесным карам.
Куда бежать перед пожаром?
Разрушенный одним ударом,
Исчезнет город навсегда.

(Пер. В. Микушевича)

В этих каменных склепах «жизнь проходит на задворках» «холодными годами неудач», а люди, даже прощаясь с жизнью, «дивятся, как мир тяжел».

За «Часословом» следуют сборники «Новые стихотворения» (1907) и «Новые стихотворения. Вторая часть» (1908) — свидетельства роста мастерства Рильке. Его стиль становится более метафоричным, а порой и зашифрованным.

В 1910 г. Рильке пишет свое наиболее значительное прозаическое произведение — роман «Записки Мальте Лауридса Бригге». Герой романа — поэт, последний потомок аристократического рода, тонкая, ранимая душа. Он не в состоянии связать свою судьбу с любимой; его мучает страх перед жизнью. В конце концов, Мальте осознает этот страх как обратную сторону некоей высшей силы, данной человеку, но недоступной его пониманию. Но герою недостает мужества вынести тяжесть бытия, и Мальте погибает. Судьбу героя во многом объясняют размышления Рильке: «Художественное созерцание должно... так решительно преодолеть себя, чтобы даже в страшном и, по видимости, лишь отвратительном, увидеть часть бытия, имеющую такое же право на внимание, как и всякое другое бытие... Творческой личности не позволено отворачиваться от какого бы то ни было существования: один-единственный

самовольный отказ лишает художника благодати и делает его грешником».

Рильке живо интересовался современным искусством. В 1902 г. он некоторое время жил в селении Ворпсведе, где работала группа художников-единомышленников, объединенных общей эстетической программой. Он посвятил им этюд «Ворпсведе». В Ворпсведе Рильке знакомится со скульптором Кларой Вестгоф, ставшей его женой. У них рождается дочь Рут. Но брак спустя два года «сходит на нет», как писал сам поэт, признаваясь, что его естественное состояние — это одиночество.

«Огюст Роден»: в мастерской скульптора

Вехой для Рильке стало знакомство с Огюстом Роденом. Приехав в Париж, Рильке становится секретарем Родена и получает возможность наблюдать и анализировать творческий процесс мастера. Так рождается его небольшая, но емкая монография «Огюст Роден» (1903).

Когда художник пишет о художнике, особенно рельефно высвечивается природа творческой деятельности. Рильке показывает, как обогащало Родена внимательное, профессиональное изучение великих книг, прежде всего «Божественной комедии» Данте. Образы Данте открываются Родену в их скульптурной осязаемости. Огюст Роден — скульптор, близкий импрессионизму, сумел выразить движение, накал страстей и эмоций. Но Рильке толковал его творчество по-своему, придавая произведениям Родена почти символическое значение.

Размышления Рильке о Родене — это во многом размышления о самом себе: «Роден был одинок перед тем, как пришла к нему слава. И слава, может быть, лишь усугубила его одиночество. Ибо слава, в конце концов, — только совокупность всех недоразумений, скапливающихся вокруг нового имени».

Изучение творчества Родена дает Рильке понимание такой важной категории его эстетики, как жест. Жесты у Родена запечатлевали страдания, боль, радость, отречение, страсть, отчаяние. В жестах Роден словно аккумулировал всю человеческую историю. Скульптор передавал не портретное сходство, а сущность человека. Создавая своего Бальзака, он акцентировал несокрушимость его творческого духа.

«И вечный труд, покой нам только снится», — наверное, мог бы перефразировать Блока Роден, каким он интерпретирован у Рильке. Вопреки долговому непониманию и неодобрению, Роден не устает творить, повинувшись только внутренней убежденности. В своей книге Рильке представляет воображаемый разговор с Роденом: «— Как Вы прожили Вашу жизнь? И Роден ответил бы: — Хорошо. — Были у Вас враги? — Не в их силах помешать мне работать. —

А слава? — Обязывала меня работать. — А друзья? — Работая, я научился восхищаться ими».

В поисках вдохновения Рильке поистине питал «охоту к переменам мест». Значительную часть времени, помимо пребывания в Париже, он путешествовал и жил в разных частях Европы: на Капри (где виделся с М. Горьким), в замке Дуино на берегу Средиземного моря (где начал сочинять знаменитые «Дуинские элегии»), в Испании, Германии, Алжире, Венеции, Швейцарии и т.д. Первая мировая война глубоко его потрясла и вызвала депрессию. Порвались его связи с друзьями, людьми искусства, оказавшимися по разные стороны фронтов. Философия непричастности поэта к социальной жизни, столь ревностно им отстаиваемая, обнаружила эфемерность перед лицом страдания миллионов людей...

Послевоенные годы: новые книги Рильке

В послевоенные годы Рильке в основном живет в Швейцарии в замке Мюзот. Поэтическое творчество он сочетает с переводами стихов и прозы, эссеистикой и перепиской, в которой зачастую обсуждает с единомышленниками проблемы искусства. Среди переводимых им авторов — А. Жид, П. Верлен, П. Валери. Он пишет стихи и на французском языке (сборник «Сады», 1926).

В 1923 г. выходят две «вершинные» поэтические книги Рильке: «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею». Перед нами — образцы медитативной, философской, религиозной лирики, в основе которой — символика, богатая метафоричность, аллюзии.

Рильке — один из творцов «новой поэзии», в которой трансформируются, переосмысливаются традиционные формы и приемы. Строка «Дуинских элегий» длинная, в ней перемежаются белый и свободный стих. Глубинная тема — одиночество человека, его горестный удел, его бессилие в «необъятной стране жалоб», где даже ангелы — «смертоносные птицы души». Влюбленные не могут познать всей любви, к которой стремятся. Мать, обожая ребенка, обрекает дитя на смерть уже фактом его рождения.

Общей минорной тональностью стихи Рильке вызывают ассоциации со «Скорбными элегиями» Овидия. Вот отрывок из «Элегии четвертой»:

Когда придет зима, деревья жизни?
Мы не едины. Нам бы поучиться
У перелетных птиц. Но слишком поздно
Себя мы вдруг навязываем ветру
И падаем на безучастный пруд.
Одновременно мы цветом и вянем.
А где-то ходят львы, ни о каком
Бессилии не зная, в блеске силы.

(Пер. Микушевича)

Поэт словно выстраивает иерархию горестей, обрушившихся на человека.

С пронзительной болью пишет Рильке о скоротечности жизни, ее неповторимости:

Нет, потому, что здешнее важно, и в нас
Как будто нуждается здешнее, эта ущербность
Не чужая и нам, самым ущербным. Однажды.
Все только однажды. Однажды и больше ни разу.
Мы тоже однажды. Но это
Однажды, пускай хотя бы однажды,
Но мы земные, наверно, неотвратимо.

(Пер. Микушевича)

В «Сонетах к Орфею» Рильке, обращаясь к античному мифологическому образу, «певчому богу», открывает новые грани никогда не оставляющей его темы: поэзия и творчество. Рильке своим Орфеем творит новый мир. Поэзия Орфея, несмотря на все его страдания, как все эллинские искусства, вся эллинская красота, торжествует над небытием.

Финал: смерть и бессмертие

В начале 1920-х годов у Рильке обнаружилась неизлечимая болезнь. Он работал, борясь с недугом. В 1926 г. благодаря Б. Пастернаку происходит его заочное знакомство с Мариной Цветаевой. Поэты обмениваются письмами, исполненными большого духовного накала. Рильке посвящает поэтессе свою последнюю «Элегию».

В декабре 1926 г. Рильке умирает от белокровия. Цветаева отзывается на это печальное известие стихотворным реквиемом «Новогоднее» (1927).

Творчество Рильке высоко оценили современники. Поль Клодель признается в любви к этому «нежнейшему и одухотвореннейшему человеку», который «более всех был навешан чудесными страхами и духовными тайнами».

А крупнейший немецкий поэт Готфрид Бенн свидетельствует: «Этот скромный человек, источник великой лирики... написал стих, который мое поколение никогда не забудет: “Кто говорит о победе? — Выстоять — это все!”».

Взлет австрийской литературы на переломе столетий подготовил ее последующие художественные достижения, в частности в период между мировыми войнами, когда творили такие выдающиеся писатели европейского масштаба, как Франц Кафка, Роберт Музиль, Герман Брох и Иозеф Рот.

Литература

Художественные тексты

Рильке Р. М. Записки Мальте Лауридса Бригге : Роман. Стихотворения в прозе. Письма / Р. М. Рильке. — М., 1988.

Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / Р. М. Рильке. — М., 1994.

Рильке Р. М. Собрание сочинений : в 3 т. / Р. М. Рильке. — М., 2002.

Рильке и Россия. Письма. Дневник. Воспоминания. Стихи / изд. подг. К. Азадовский. — СПб., 2003.

Критика. Учебные пособия

Березина А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке / А. Г. Березина. — Л., 1985.

Карельский А. В. Райнер Мария Рильке // Хрупкая лира / А. В. Карельский. — М., 1999.

Никифоров В. Рильке Р. М. // Зарубежные писатели: биобиблиогр. словарь. — М., 2003. — Т. 2. — С. 267—272.

Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке : пер. с нем / Г. Э. Хольтхузен. — Челябинск, 1988.

Глава XXIV. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОБЗОР

Конец века: становление реализма. — Брет Гарт: писатель одной темы. — Уильям Дин Хоуэллс: «декан американской литературы». — Натурализм: Хамлин Гарленд, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн. — Эмили Дикинсон: пролог «поэтического Ренессанса». — Генри Адамс: воспитание писателя. — «Разгребатели грязи»: уроки Линкольна Стеффенса. — Радикальная традиция: последняя утопия. — Эптон Синклер: американский бунтарь.

Время от окончания Гражданской войны (1865) до завершения Первой мировой войны (1918) — судьбоносная эпоха в истории США, в развитии национальной литературы. Крушение рабства расчищает дорогу для экономического прогресса. Образуются тресты и монополии. Массовая иммиграция, в том числе из России, способствует увеличению производственного, научного и культурного потенциала США. Вместе с промышленным ростом начинают проявляться конфликты между трудом и капиталом.

В истории США есть грань, разделяющая два периода, — конец XIX и начало XX в. Это испано-американская война 1898 г., носившая откровенно агрессивный характер со стороны США. В первое десятилетие нового века важным фактором внутриполитической жизни стали политика реформ и антитрестовское законодательство. К глубоким переменам в жизни страны привело и вступление США в Первую мировую войну. Это событие нашло отражение в литературе в творчестве писателей, так или иначе с ней соприкоснувшихся (Хемингуэй, Фолкнер, Дос Пассос, Фицджеральд).

Рубеж веков — переходная эпоха с точки зрения как в плане исторического развития, так и с точки зрения литературного процесса. Появляются новые философские, социально-политические и эстетические школы и учения. Происходит формирование и укрепление позиций реализма, заявляют о себе натурализм, авангардистские, модернистские течения. Такие писатели, как Г. Джеймс, М. Твен, Д. Лондон, Т. Драйзер, получают международное признание. Своим творчеством они доказали, что Америка способна создать не только материальные, но и художественные ценности.

Проблемы становления национальной литературы США в этот период становятся предметом острой полемики.

«Традиция благопристойности». В последней трети XIX в. весьма влиятельным течением в литературе США оказалось то, что получило название «традиция благопристойности». Задавшее тон после окончания Гражданской войны, оно имело консервативно-охранительную ориентацию. «Традиция благопристойности» была представлена творчеством прозаиков, поэтов, критиков (О. Холмс, Т. Б. Олдрич, Р. Стоддард, Б. Тейлор, Э. Стедмен и др.). Близки к «традиции благопристойности» были и некоторые литераторы старшего поколения, ветераны аболиционистского движения, активные в 1840—1850-е годы (Р. Лоуэлл, Г. Бичер-Стоу, Г. Уиттиер, Г. У. Лонгфелло и др.). После крушения рабства, утратив боевой запал, состарившись, они превратились в респектабельных и авторитарных «мэтров», которых за высокомерие, ученость и элитарность называли «браминами». В основе их эстетики лежало неприятие искусства жизненной правды как «грубого», являвшего собой вызов «хорошему вкусу» и всему «идеальному».

Воззрения «бостонцев» во многом вырастали из убеждения в том, что Америка, в силу исключительности своей исторической судьбы, свободна от большинства социальных контрастов и коллизий, присущих Европе. Оберегая искусство от вульгарности, они, используя свой авторитет в журнально-издательском мире, в сущности, блокировали становление литературы, верной действительности. Отвергая принципы художников-реалистов, «брамины» провозглашали себя хранителями высших эстетических критериев в литературе.

Ударом по «традиции благопристойности» стало выдвижение в 1890-х годах нового поколения литераторов (С. Крейн, Х. Гарленд, Ф. Норрис), во многом разделявших доктрину натурализма в его американском варианте. Внутренней полемикой с «традицией благопристойности» пронизаны многие произведения Марка Твена. Решающий вклад в освобождение американской литературы от «викторианской» и «хоуэллсианской робости и боязливости» (выражение из Нобелевской речи Синклера Льюиса) внес Драйзер. В конце XIX в., вместе с уходом из жизни ее главных апологетов, «традиция благопристойности» стала выдыхаться.

В процессе укрепления реалистических тенденций в литературе США на рубеже веков сыграли определяющую роль несколько факторов. Во-первых, это усвоение художественного опыта выдающихся европейских мастеров, прежде всего русских и французских. Во-вторых, это развитие региональных литературных центров и выдвижение на общеамериканскую арену таких писателей, как Марк Твен и Брет Гарт. В-третьих, это углубление психологи-

ческих исканий в литературе — в творчестве таких писателей, как Г. Джеймс, У. Д. Хоуэллс, а также Э. Глэзгоу, У. Кэсер, Э. Уортон и др. В-четвертых, это выдвижение на исходе XIX в. художников-натуралистов (С. Крейн, Ф. Норрис, Х. Гарленд), эстетическая доктрина которых была, как отмечалось, заострена против «традиции благопристойности». В-пятых, это углубление социальной критики в так называемой «литературе протеста» (Э. Беллами, Э. Синклер, «разгребатели грязи»). Поиски правды жизни в словесном искусстве соединялись с процессом обогащения художественных средств.

Русские классики в США. Трудно переоценить плодотворность уроков, преподанных американским литераторам мастерами европейской литературы, в первую очередь русскими классиками. И. С. Тургенев начал переводиться с 1860-х годов, его романы и рассказы были с энтузиазмом приняты и читающей публикой, и критикой. Среди его первых интерпретаторов и пропагандистов был Генри Джеймс: они были лично знакомы, переписывались. В середине 1880-х годов американцы «открыли» Л. Н. Толстого и примерно тогда же Ф. М. Достоевского. В Толстом видели не только художника слова, но и «учителя жизни». Популярность художественных сочинений и религиозно-философских трудов Толстого в США отражала и взаимный интерес двух народов, их тяготение друг к другу. Об этом писал У. Уитмен в своем «Письме к русскому». Воздействие Толстого испытали реалисты С. Крейн, Ф. Норрис, Э. Синклер, Э. Хемингуэй, Т. Вулф и особенно Т. Драйзер.

В 1880—1890-х годах русские классики переводятся столь активно и пользуются таким спросом у читателей, что в критике даже укоренилось выражение «русское вторжение» (Russian Invasion).

Развитие региональных литературных центров. Укреплению позиций реализма способствовали выходцы из таких региональных литературных центров, как Юг, Средний Запад, Дальний Запад. Их представители привнесли в свои произведения местный колорит. Они активно опирались на фольклорную традицию, а также взяли на вооружение американский юмор. Именно так вошел в литературу Марк Твен, центральная фигура рассматриваемого периода. Классик американской и мировой литературы, он, в отличие от несколько «европеизированных» Джеймса и Хоуэллса, художник не только огромного таланта, но и ярко выраженной национальной самобытности. Местный колорит присутствует в «Калифорнийских рассказах» Брета Гарта, имевших общеамериканский резонанс.

Многообразие реализма в конце XIX в. В конце века реализм предстает в тематическом и стилевом разнообразии. Классиком американской прозы считается Уилла Кэсер (Willa Cather, 1873—1947), удостоенная при жизни высоких литературных наград. Широко из-

вестны ее романы: «О, пионеры!» (1913), «Моя Антония» (1918; рус. пер. 1982), в центре которых судьбы иммигрантов, выходцев из Европы, в частности из Скандинавии, которые тяжелым трудом осваивают земли Запада, продвигают фронт к тихоокеанскому побережью. Проникновенно описывает она родную природу, работу на земле. В числе героев Кэсер — люди искусства, задыхающиеся в атмосфере мещанского равнодушия и голого практицизма. Об этом повествует знаменитая новелла «Похороны скульптора» (1905).

Исключительно велика роль Генри Джеймса, романиста, эссеиста, критика, в развитии психологического реализма. В центре литературного процесса в последней трети века находится Уильям Дин Хоуэллс, автор популярных романов, публицист, критик, поборник жизненной правды в искусстве (хотя и понимаемой несколько ограниченно).

Многокрасочный мир, населенный пестрым сонмом клерков, бродяг, продавцов, коммивояжеров, фермеров и др., возникает в новеллистике О'Генри (O'Henry, 1862—1910). В своих лучших новеллах, отмеченных изяществом формы, фантазией, сюжетной изобретательностью, О'Генри во многом противостоял штампам «традиции благопристойности».

Реализм, окрыленный романтикой, явил своим творчеством **Джек Лондон**, открывший широкому читателю столь импонирующий ему тип героя: сильного, мужественного, стойкого в экстремальных обстоятельствах.

Заметной фигурой был и **Амброз Бирс** (Ambrose Bierce, 1842—1914), новеллист, сатирик, в своих «Рассказах о военных и штатских» (1891) предвосхитивший батальную прозу С. Крейна, Дж. Дос Пассоса и Э. Хемингуэя. Пороки современного общества вызывали у него пессимистические настроения, вносили в его стилистику желчь, сарказм.

Вклад в развитие реализма внесли талантливые писательницы Эдит Уортон и Элен Глэзгоу. **Эдит Уортон** (Edith Wharton, 1861—1937) — автор серии романов, посвященных преимущественно жизни высшего общества. Одним из лучших ее произведений считается повесть «Итэн Фром» (1911), позднее инсценированная. Интересным художником была **Элен Глэзгоу** (Ellen Glasgow, 1874—1945), перу которой принадлежат многочисленные романы из жизни Юга («Глас народа», «Поле битвы», «Роман о простом человеке» и др.). Произведения Глэзгоу отличаются глубиной социального анализа, психологизмом, склонностью к сатирическому заострению.

Брет Гарт: писатель одной темы

Путь в литературу. Прозаик, поэт, журналист, Брет Гарт (Francis Bret Harte, 1836—1902), один из популярных в свое время авторов, по-прежнему притягивает читателей, особенно юных.

Будущий писатель рос книгочеем, с юных лет сочинял стихи. В 13 лет он бросил школу, стал подрабатывать конторщиком. В 1854 г. Брет Гарт переезжает в Калифорнию, что стало решающим обстоятельством его биографии: за несколько лет до этого там началась «золотая лихорадка», и в этот благословенный край со всех концов Америки устремились золотодобытчики, рабочие, лавочники, искатели приключений, авантюристы — те, кому позднее суждено будет стать героями знаменитых бретгартовских новелл и повестей. Как и некоторые его соотечественники, Брет Гарт пришел в литературу из гуши жизни, перепробовав немало профессий: был и школьным учителем, и воспитателем в частных домах, и горняком, и наборщиком в типографии. Затем стал работать хроникером в провинциальной прессе, где наряду с небольшими заметками печатал и серьезные материалы.

Славу Брету Гарту принесли его «Калифорнийские повести», среди которых такие хрестоматийные произведения, как «Изгнанники Покер Флета», «Компаньон Теннесси», «Браун из Калавераса», «Миггс» и др. В этих произведениях, отмеченных местным колоритом, региональной калифорнийской спецификой, присутствовали «сквозные» персонажи, переходившие из одной новеллы в другую. Это возница дилижанса Юб Билл, фольклорный герой, кладезь забавных историй; профессиональный игрок Джек Гемлин, способный на великодушные поступки. Они по праву вошли в историю американской литературы.

«Калифорнийские повести» образуют тематически и стилистически цельный цикл. В них Брет Гарт уклоняется от героизации и идеализации своих персонажей, от популярного культа пионеров, первопроходцев, осваивавших Дальний Запад. Его старатели, игроки, завсегдатаи салунов, продажные женщины — люди колоритные, своеобразные, способные и на доброту, и на бессердечие. Нередко, оказавшись на «дне» общества, они сохраняют человечность.

Писатель — мастер резких мазков, неожиданных, парадоксальных сюжетов. Неотесанный сельский простак оказывается весьма искусным бизнесменом, умеющим обвести вокруг пальца прожженных дельцов («Человек из Солано»). Картежник и шулер Джим Гемлин отказывается от личного счастья, благосклонности красивой женщины, не желая подводить друга («Браун из Калавераса»). Важное место у писателя занимают образы детей («Трое бродяг из Тринидада», «Язычник Ван Ли»). С горечью он пишет о том, как мир детства отравляют расовые предрассудки, рожденные мифом о «белом превосходстве». Жертвами становятся маленький индеец Джим в первом из рассказов, китайчонок Ли — во втором.

Демонстрирует Брет Гарт и искусство анималиста, с большой теплотой и достоверностью описывая животных и их повадки. Та-

ковы медвежонок из новеллы «Малыш Сильвестра» и несчастная бездомная собака из очерка «Ребячий пес».

Самобытна и бретгартовская художественная манера; его тяготение к гротеску, парадоксу, сгущению красок придает его персонажам и сюжетным ситуациям выразительность и рельефность.

Повести и новеллы, запечатлевшие образ Калифорнии и ее людей, превращают Брета Гарта, «регионального» литератора, в художника общеамериканского масштаба. В 1871 г. он покидает Тихоокеанское побережье и переезжает на Восток, где находились в то время главные культурные центры страны. Однако Брет Гарт, как оказалось, был писателем одной темы. Оторвавшись от родной почвы, уехав на Восток, он продолжал писать о золотоискательстве, при этом откровенно повторялся, продуцируя бледные копии своих прежних героев. Среди немногих удачных произведений был его роман «Габриэль Конрой» (1876; рус. пер. 1966).

Брет Гарт теряет друзей, критика становится к нему все холоднее и враждебнее. В 1878 г. он покидает Америку, работает консулом сначала в Германии, потом переезжает в Глазго. Терзаемый тяжелой болезнью, одинокий, он не расстается с пером до последнего часа и угасает вдали от родины в Лондоне.

В России всегда были популярны его «золотоискательские повести», читателям импонировал одушевлявший их дух романтики и приключений.

Уильям Дин Хоуэллс: «декан американской литературы»

Рядом с Генри Джеймсом, которому посвящена специальная глава, достойное место занимает его друг Уильям Дин Хоуэллс (William Dean Howells, 1837 — 1920). В отличие от Джеймса, покинувшего США в качестве добровольного экспатрианта, Хоуэллс, прозаик, критик, эссеист, был не только писателем, но и активным участником литературной и общественной жизни, пользовавшимся высоким авторитетом. Сын типографского работника, с пяти лет помогавший отцу, он принадлежал к новоанглийской культурной прослойке с ее рафинированностью и ориентацией на художественные образцы Старого Света. С 15 лет Хоуэллс работал в газете, без особого успеха сочинял стихи.

Романы Хоуэллса «Их свадебное путешествие» (1872), «Случайное знакомство» (1873), «Предвзятое заключение» (1875) близки к эстетике «традиции благопристойности». Их тематика — любовные коллизии в среде состоятельных американцев, коротающих время на курортах или в заокеанских вояжах. В этих романах Хоуэллс заявляет о себе как тонкий стилист, мастер пейзажа, искусный, хотя весьма сдержанный, в духе викторианских принципов, знаток женской психологии. С конца 1870-х годов тематика его романов заметно обогащается, в них усиливаются критические

мотивы. Таков его роман «Возвышение Сайлеса Лафэма» (1885) — история честного дельца старой закалки, не способного конкурировать с беспринципными нуворишами.

Время острых социальных конфликтов в Америке — середина 1880-х годов — оказалось переломным и для Хоуэллса. В ноябре 1887 г. в обстановке массовой истерии, яростных нападок на «анархистов» и «террористов» Хоуэллс, литературный мэтр, писатель кабинетного склада, направил в редакцию газеты «Нью-Йорк трибюн» письмо с протестом в связи с публичной казнью шести рабочих лидеров в Хеймаркете. Для американцев выступление Хоуэллса имело не меньшее значение, чем позднее знаменитое «Я обвиняю!» Э. Золя. События в Хеймаркете способствовали отходу Хоуэллса от «ничтожных литературных фетишей». Он знакомится с социалистическими теориями в их реформистском, «фабианском» варианте, начинается его дружба с Э. Беллами и участие в движении его сторонников, так называемых национализаторов.

Теория и практика реализма. Начиная с 1870-х годов Хоуэллс, во многом опираясь на художественный опыт европейских мастеров (Э. Золя, Г. Ибсена, Дж. Верга, Б. Бьернсона), формулирует свою концепцию реализма, делая акцент на обыденном, повседневном. Она была заострена против «традиции благопристойности» и эпигонского романтизма. Влиятельный и плодовитый критик, Хоуэллс сначала был поклонником И. С. Тургенева, а затем и Л. Н. Толстого; последнему он посвятил более двух десятков статей и заметок. Толстой был для него примером художника-реалиста и правдоискателя, укрепившего Хоуэллса в убеждении, что искусство призвано отстаивать нравственные ценности, служить человечеству.

В серии романов, называемых критикой «экономическими» или «нью-йоркскими», написанных в конце 1880-х — начале 1890-х годов: «Энни Килберн» (1889), «Превратности погони за богатством» (1890), «В мире случайностей» (1893), отразился новый социальный опыт Хоуэллса. Переехав из Бостона в Нью-Йорк, растущий мегаполис, средоточие социальных контрастов и противоречий, писатель выходит за рамки чисто семейных коллизий; в поле его зрения оказывается конфликт богатства и нищеты. В «Превратностях погони за богатством», наиболее значительном романе этого периода, обладающем, по словам одного из критиков, «толстовской панорамностью», Хоуэллс показывает противостоящих друг другу старую денежную аристократию и радикалов, представителей художественной интеллигенции; воротил большого бизнеса и бедняков Ист-Сайда. В «нью-йоркских» романах Хоуэллса складывается новый для него тип героя, отчасти навеянный чтением Толстого: Энни Килберн, Бэзил Марч и Конрад — выходцы из состоятельных слоев, озабоченные горестной

судьбой бедняков. Здесь Хоуэллс стоит у истоков той темы морального, нравственного прозрения героя, которая позднее зазвучит в американской литературе XX в.

Утопическая диалогия. Вслед за Э. Беллами Хоуэллс в утопической диалогии «Путешественник из Альтрурии» (1894) и «Сквозь игольное ушко» (1907) обращается к проблеме общественного переустройства, основанного на христианско-социалистических началах. В первом романе акцент сделан на критике современных порядков. В отличие от Беллами Хоуэллс изображал будущее не как экономическую систему, а как воплощение морально-этического идеала. Во второй части диалогии, художественно более бледной, центр тяжести перенесен на описание утопической страны Альтрурии, в которой реализуется принцип «кто не работает, тот не ест», господствуют альтруизм и взаимопомощь.

В книгах Хоуэллса, выступавшего поборником реализма, правды в искусстве, осязатимы взгляд на правила хорошего тона, тяготение к умеренным краскам, сдержанность в изображении любовных отношений. В 1920—1930-е годы в пылу полемики в защиту нового реализма его творчество несправедливо было объявлено чуть ли не синонимом «викторианской робости» и «джентильности». В дальнейшем этот взгляд был пересмотрен, и был отмечен выдающийся вклад Хоуэллса в историю литературы США.

Натурализм: Хамлин Гарленд, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн

Последнее десятилетие уходящего века, 1890-е годы — примечательное время для американской словесности, когда заявляет о себе новое поколение писателей (Х. Гарленд, С. Крейн, Ф. Норрис, Дж. Лондон, Э. Синклер, Т. Драйзер). Для них была очевидна узость реализма хоуэллсовского типа, в известной мере скованного господствующими в обществе условностями.

На исходе XIX в. получила распространение пришедшая из Франции натуралистическая доктрина. В концепции человека чрезмерно акцентировалось его биологическое, физиологическое начало, фаталистическая зависимость от среды. Большое внимание уделялось изображению тяжелых социальных условий, «дна» общества, нищеты, алкоголизма как проявления дурной наследственности. Натуралистов отличали фатализм и пессимизм, с ними в литературу пришли новые герои, обитатели трущоб, уличные женщины, безработные — персонажи, неприемлемые для «респектабельной» беллетристики. Вместе с тем натурализм в Америке имел национальную окраску и очевидную полемическую направленность против литературы апологетического, украшательского толка, пуританских запретов и табу. Вступление в литературу писателей, отстаивавших в теории и на практике натуралистическую

доктрину, вызвало, естественно, резкий отпор поборников «традиции благопристойности», которые упрекали «золаистов» чуть ли не в апологии «грязи» и «антиэстетизма».

Хамлин Гарленд. Первые плоды натуралистического подхода дали о себе знать в творчестве Хамлина Гарленда (Hamlin Garland, 1860—1940), сына бедного фермера, с детства познавшего нужду и лишения. В истории литературы США осталось его произведение — книга «Главные проезжие дороги» (1891). Это правдивое описание нелегкой фермерской доли. Книга наглядно оспаривала расхожие ложноромантические легенды, воспевавшие героев Запада. Как литературный критик Гарленд сформулировал теорию «веритизма», вобравшую в себя как реалистические, так и натуралистические тезисы. В сборнике критических статей «Разрушающиеся идолы» (1894) он полемизирует с «бостонской школой», ратует за развитие истинно «американского духа» в искусстве, за отражение местного колорита, региональных, «почвенных» элементов.

Фрэнк Норрис. С критикой ложноромантических штампов вступил на литературную стезю Фрэнк Норрис (Frank Norris, 1870—1902). Эстетическая программа Норриса, реалистическая в своей основе, содержит натуралистические тезисы. Писателю были свойственны биологизм в трактовке характеров, несколько прямолинейный детерминизм.

Художественные позиции Норриса представлены в его посмертном сборнике «Ответственность романиста» (1903). В нем он выступил как поборник социально-активного искусства, причем особую роль отводил писателю, мастеру крупной эпической формы. Он считал, что литератор обязан откликаться на вызовы времени, ставить проблемы, актуальные для его страны. Америка, как был убежден Норрис, нуждается в достойном ее великом словесном искусстве. Одним из первых он сформулировал концепцию «великого американского романа» — масштабного произведения общенациональной значимости, способного с необходимой полнотой художественно выразить самую суть жизни в США.

Реализацией эстетических теорий Норриса стало его лучшее произведение — знаменитый роман «Спрут» (1901), первая часть неоконченной трилогии «Эпос пшеницы». Впечатляюще показывает Норрис отчаянную, перерастающую в вооруженное сопротивление борьбу калифорнийских фермеров во главе с Магнусом Дерриком против безжалостного «спрута», железнодорожного треста, присваивающего себе фермерскую землю, что ведет к разорению тружеников. Резко негативно обрисованы хозяева треста Шельгрим и Джерард, а также банкир и спекулянт Берман. Он погибает в финале, засыпанный в трюме пшеницей: этот эпизод символизирует у Норриса неистребимость природных сил самой жизни.

Смерть в тридцатидвухлетнем возрасте оборвала работу Норриса над трилогией. Он успел оставить незавершенной вторую часть — роман «Омут» (1903) о спекуляциях на Чикагской бирже. Третья часть — роман «Волк» остался ненаписанным.

Стивен Крейн. Среди натуралистов «первого призыва» выделяется фигура Стивена Крейна (Stephan Crane, 1871 — 1900). Высокоодаренный прозаик, блестящий новеллист, он умер от туберкулеза, не дожив до 30 лет. Тем не менее Крейн оставил внушительное наследие, которое сыграло значительную роль в истории американской литературы.

Как и многие его соотечественники, Крейн начинает с газетной работы в Нью-Йорке. Одновременно он пробует силы и в беллетристике. С первых шагов заявляет о себе как о приверженце правды в искусстве, будучи ориентирован на Л. Н. Толстого и таких своих соотечественников, как У. Д. Хоуэллс и Х. Гарленд. Сторонник натурализма, Крейн выходит за его узкие рамки. Свое эстетическое кредо Крейн выразил так: «Человек приходит в этот мир, наделенный зрением, и он не отвечает за то, что он видит, но он ответственен за то, насколько безупречна его совесть».

С первых произведений в творчестве Крейна обозначились три главные темы: жизнь городских трущоб, трагедия войны, обездоленность детей. Известность пришла к нему с выходом в свет повести «Мэгги, девушка с улицы» (1893), которая стала литературной сенсацией, близкой к скандалу.

В центре повести — история Мэгги Джонсон и ее брата Джими, живущих в бедном районе Бауэри. Соблазненная молодым человеком, который затем ее бросил, выгнанная матерью из дома, Мэгги, чистая от природы, становится уличной женщиной. Это «ремесло» ее угнетает; не в силах противиться своему падению, она добровольно уходит из жизни.

Тема трущоб была продолжена Крейном в повести «Мать Джорджа» (1896) и в ряде новелл.

В истории литературы США остался роман Крейна «Алый знак доблести» (1895), имеющий подзаголовок: «Эпизод американской Гражданской войны». У Крейна батальные сцены даны с точки зрения не военачальника, а рядового участника, новобранца Генри Флеминга, который добровольно пошел в армию, мечтая о боевой славе. Крейн достоверно передал чувства героя: острый стыд, преодоление слабости, привыкание к опасности. Хемингуэй, участник нескольких войн, не терпевший ложной героики, включил этот роман в свою антологию «Люди на войне» (1942), подчеркнув: «Это одна из лучших книг в нашей литературе... По цельности книга Крейна не уступает великим поэмам». Джозеф Конрад считал автора «Алого знака» литератором, более других способным к сопереживанию.

Крейн был одним из первых в США мастеров военного репортажа. Его искусство баталиста закрепилось в корреспонденциях, которые он посылал с греко-турецкой (1897) и испано-американской (1898) войн. Крейн проявил себя и как мастер психологической новеллы (сборник «Раны под дождем», 1900). Хемингуэй, ценивший Крейна, выделял такие его рассказы, как «Шлюпка» и «Голубой отель».

Среди тем новеллистики Крейна — жизнь детей («Его новые варежки», «Стыд», «Смерть и дитя»), драматизм провинциального быта («Чудовище»). Безвременная кончина Крейна не позволила ему в полной мере реализовать талант. Тем не менее он успел заявить о себе как оригинальный мастер. Для его поэтики характерны лаконизм, емкий, напряженный стиль, использование внутреннего монолога, импрессионистических деталей, лиризм. Крейн — своеобразный провозвестник «новой прозы». Он предугадал художественные искания американских прозаиков XX в.

Эмили Дикинсон: пролог «поэтического Ренессанса»

На фоне впечатляющих «прорывов» в прозаических жанрах американская поэзия казалась бледной и маловыразительной, будучи представлена эпигонами романтизма. Между тем рядом со стареющим Уитменом, поэтом мощной интонации и ораторского пафоса, жила и писала скромная Эмили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830—1886). Она «втайне зарабатывала себе бессмертие», потому что при жизни практически не печаталась и была почти неизвестна. После ее смерти в архиве поэтессы были обнаружены рукописи 1800 стихотворений, обработка и издание которых заняли около ста лет.

Дочь известного юриста, Эмили Дикинсон почти всю жизнь провела на родине в городке Амхерсте в штате Массачусетс. У нее не было ни семьи, ни детей, она жила с родителями, последние 25 лет обрекла себя на добровольное одиночество. Дикинсон была поэтессой Божьей милостью, человеком ранимым, тонко чувствующим, склонным к самоанализу, Она очень глубоко и очень лично воспринимала поэтическое слово. Ее стихия — поэтическая миниатюра. При этом, как истинный художник, она умела разглядеть в малом и частном большое и значительное.

Одна из главных тем ее поэзии — любовь. В ее стихах и страсть, и внутреннее горение, и сдержанность, плод жесткой самооценки, желание завуалировать свои чувства. Поэзия Дикинсон — это намек, подтекст, недосказанность и вместе с тем жажда счастья, растворение в любимом: «Где ты, там мой дом». Крайняя субъективность соединяется с открытостью, обращенной к другим людям.

Это — письмо мое Миру —
Ему — от кого ни письма.

Стихи Дикинсон оригинальны и по содержанию, и по форме. Это своеобразный калейдоскоп настроений, впечатлений, зарисовок, озарений, афористических сентенций. Ее миниатюры — не более 20 строк, зачастую связаны с зашифрованными фактами ее биографии. Для Дикинсон характерно использование верлибра, ассонансов, неточных рифм, перебоев ритма. С помощью этих средств ей удается глубоко передать дисгармонию мира, его трагедийность.

В течение почти четверти века после кончины Дикинсон в американской поэзии не появлялось ничего значительного. Однако в канун Первой мировой войны начался ее бурный подъем. В 1912 г. в Чикаго стал издаваться журнал «Поэтри». Вокруг него группировались молодые таланты, те, кто поднял знамя «новой поэзии», отмеченной демократизмом и духом исканий. Р. Фрост, К. Сэндберг, Э. Паунд, Т. С. Элиот, В. Линдсей и другие выступали широким фронтом, художественно осваивая разные сферы жизни, демонстрируя разные стили, формы и манеры. Редактора журнала Гарриэт Монро вдохновляла вера в то, что «новая поэзия» в Америке перестает быть Золушкой в семье других искусств и жанров в Америке.

И это предсказание сбылось. Критика называет эпоху примерно между 1912 и 1926 гг. «поэтическим Ренессансом». Продолжатель уитменовской традиции Карл Сэндберг (1878—1967) входит в большую литературу сборником «Стихи о Чикаго» (1916), провозгласив себя поэтом-урбанистом, певцом людей труда. С книг «Воля мальчика» (1913) и «К северу от Бостона» (1914) начинается слава Роберта Фроста (1874—1963), запечатлевшего сельскую Новую Англию, тонкого лирика и философа. Социально-критическая тенденция проявилась в знаменитой, имевшей огромный успех, книге стихов Эдгара Ли Мастерса (1868—1950) «Антология Спун Ривер» (1915), включавшей 250 стихотворных эпитафий жителей маленького городка на Среднем Западе.

Со стихами и кантатами, рассчитанными на эстрадное исполнение, выступал Вэчел Линдсей (Vachel Lindsay, 1879—1931), поборник «новой поэзии», автор сборников «Генерал Уильям Бутс идет на небо» (1913) и «Конго» (1914), в которых искусно использованы мотивы негритянского фольклора. В 1910-е годы начинает свой путь Т. С. Элиот (1887—1965), поэт, критик, драматург, один из мэтров модернизма. Выдающимся явлением «поэтического Ренессанса» стало творчество Эзры Паунда (1885—1972), одного из лидеров авангардизма и модернизма в англоязычной поэзии, художника мощного, оригинального таланта и трагической, непростой судьбы. Сущность мировидения и эстетики Паунда можно определить формулой «элитарное бунтарство». Осуждая

западную цивилизацию, Паунд уезжает в Италию, где становится сторонником «корпоративного государства» Муссолини. Его профашистская поэзия в годы Второй мировой войны стала темной страницей в биографии этого поэта-модерниста, человека огромного таланта.

Генри Адамс: воспитание писателя

Одной из этапных книг рубежа веков стало мемуарно-автобиографическое сочинение Генри Адамса «Воспитание Генри Адамса». Отметим, что автобиографический жанр неизменно играл исключительную роль в литературе США. И это объяснимо: в американском обществе всегда ощущался интерес к жизни тех, кто добился успеха, «сделал себя».

Генри Адамс (Henry Adams, 1838—1918), прозаик, эссеист, историк, принадлежал к одному из самых известных семейств страны. Среди его предков были два президента США, политики, видные дипломаты.

Генри Адамс, питомец престижного Гарвардского, а также Берлинского университетов, несколько лет провел с отцом в Европе, а вернувшись в США, живя в Вашингтоне, находился в центре политической жизни, которая вызывала у него нарастающее неприятие.

Преподаватель, автор фундаментальных исторических трудов, он проявлял твердую приверженность демократическим идеалам, которые воплощали для него американская революция и Томас Джефферсон. Ученый и литератор, Адамс сочетал исследовательскую работу с художественным творчеством, выпустив в 1880 г. роман «Демократия».

Сложные философские проблемы, вырастающие из отношения человека к окружающему миру, были поставлены Генри Адамсом в его главном сочинении — автобиографии «Воспитание Генри Адамса» (1907). Книга имела подзаголовок «Исследование многообразия XX века», что указывало на ее аналитический характер. Термин «воспитание» употреблен здесь в широком значении. Речь шла об итогах жизненного опыта, о формировании чувств и убеждений героя. Книга Адамса — «мемуарная» разновидность «романа воспитания». Жизнь героя вписана в широкий исторический контекст. Повествование отвечает знаменитой формуле Герцена «история в человеке». Рассказ о своей жизни Генри Адамс доводит примерно до 1905 г. В автобиографии отразились главные внешние факты жизненного пути писателя: детство и учеба в Гарварде, дипломатическая работа в Европе, журналистика, многолетняя преподавательская деятельность и годы научной работы.

Адамс — интеллектуальный отшельник, он одинок, отчужден в современном обществе. Он не столько участник политической

жизни, сколько ее наблюдатель, критически мыслящий комментатор. В своей судьбе Адамс видел отражение нравственного тупика, в котором оказались многие американские интеллектуалы — его современники. Машины, научный прогресс, как он полагал, губительны для духовного развития индивида.

Коренное противоречие современной цивилизации раскрывается Адамсом в главе «Динамо-машина и Святая Дева». Динамо-машина была для Адамса «символом бесконечности», чудовищем, воплощавшим некую бездушную силу. Дева Мария олицетворяла вечное стремление человека к внутренней высшей гармонии.

Книга Адамса — классика американской литературы. Скептически относясь к техническому прогрессу, Адамс предвосхитил некоторые проблемы XX в., порожденные мировыми войнами и созданием оружия массового уничтожения.

«Разгребатели грязи»: уроки Линкольна Стеффенса

Яркое явление начала 1900-х годов — движение «разгребателей грязи». Термин ввел в обиход президент Теодор Рузвельт, выступивший в 1906 г. перед группой политиков с упреками в адрес журналистов, поставщиков броских разоблачений.

В конце XIX в. в США произошла революция в издательском деле: на смену малотиражным литературным изданиям пришли массовые, иллюстрированные журналы («Макклюрс», «Космополитен», «Эврибодиз», «Арена» и др.). Эти первые образцы СМИ отличались броской, живой подачей материала, были ориентированы на самые широкие слои читателей с их тягой к сенсациям, скандалам, разоблачениям. На их страницах нашли место публикации «разгребателей», которые стали практиковать особый жанр журналистского расследования, закрепив такую публицистическую форму, как проблемный очерк.

В начале 1900-х годов Америка была ошеломлена публикациями группы энергичных и смелых журналистов, выступивших против коррупции и злоупотреблений во всех сферах общества.

«Макрейкеры» широким фронтом атаковали общественные пороки и язвы. Каждый из журналистов имел свою сферу интересов. Айда Тарбелл (1857—1944), автор двухтомного труда «История Стандарт Ойл», предала гласности махинации, послужившие источником несметных богатств американских нефтяных королей. Рей Станнард Бейкер сделал достоянием общественности дела продажных «рабочих вождей», профбоссов, вступавших в сговор с хозяевами и предававших интересы рабочих. В серии материалов Дэвида Грэма Филлипса «Предательство сената» были обнародованы факты, из которых явствовало, что «народные избранники» подкармливаются большим бизнесом, интересы которого они лоббируют. Впечатления от этих разоблачений сравнивали с зем-

летрясением в Сан-Франциско в 1906 г. В шоковое состояние поверг читателей Сэмюэл Хопкинс Адамс, когда в цикле статей «Великий американский обман» сообщил о бесстыдных фальсификациях при изготовлении лекарств.

От макрейкеров не укрылись такие явления, как торговля «живым товаром», изнурительный труд детей на фабриках, продажа для принудительного труда заключенных частным лицам и компаниям, спекуляции на бирже, жертвами которых стали многочисленные держатели акций. Подобные «открытия» находили живой отклик, поскольку затрагивали непосредственные интересы людей — тех, кто попадал в сети финансовых махинаторов, пользовался медицинскими лжепрепаратами, питался недоброкачественными продуктами.

«Разгребатели грязи» стимулировали проведение ряда важных законодательных мер, их называли «пресс-агентами реформизма». Движение «макрейкеров» принесло благотворные плоды. Пресса доказала, что она действительно является в демократическом обществе «второй властью».

Линкольн Стеффенс и «макрейкеры». Признанным лидером «макрейкеров» был публицист Линкольн Стеффенс (Lincoln Steffens, 1866—1936), которого называли американским журналистом номер один. Сын богатого бизнесмена, Стеффенс получил первоклассное образование в престижных университетах США и Германии. Слава пришла к нему осенью 1902 г. после публикации в журнале «Макклюрс» знаменитой статьи «Дни Твида в Сент-Луисе». Стеффенс первым обратил свой разоблачительный пафос против одной из позорных язв американского общества — коррупции, продажности, которые, как раковые метастазы, поразили государственную муниципальную систему. Очерки Стеффенса позднее составили его первую публицистическую книгу с крылатым заголовком «Позор городов». Стеффенс прочно укоренил в политическом лексиконе термин «система». Он придал ему социальный, обобщающий смысл, имея в виду продажность, ставшую в стране «постоянно действующей нормой». В очерке «Борьба Фолка за Миссури» он высказал истинное афористическое суждение: «Всякий раз, когда я стремился доискаться до источников политической коррупции городской верхушки, потоки грязи разливались в самых неожиданных направлениях и проникали в сплетения вен и артерий так глубоко, что не было такой части политического организма, которая осталась бы незараженной».

Стеффенс-публицист стал заметной общественно-политической фигурой.

«Макрейкерство» было важной фазой в эволюции Стеффенса. Он прошел долгий и во многом поучительный путь. В 1910-е годы некоторое разочарование в эффективности реформизма привело

его к размышлениям об иной, революционной альтернативе. В 1915—1916 г. Стеффенс дважды посещает охваченную крестьянским восстанием Мексику. Весной 1917 г., вскоре после падения царизма, он совершает первую поездку в Россию. В феврале 1919 г. Стеффенс вторично приезжает в Россию, встревоженный известиями о «красном терроре».

Стеффенс встречается в Кремле с В. И. Лениным, доказывающим необходимость жесточайших мер, которые были, по словам кремлевского вождя, «временным отклонением» от стратегической линии большевиков. В. И. Ленин произвел впечатление на Стеффенса как сильный и дальновидный политический лидер. Вернувшись в США, Стеффенс суммирует свои впечатления крылатой фразой: «Я видел будущее, и оно пробивает дорогу». Стеффенс (как и некоторые его коллеги) пребывал в эйфории первых послереволюционных лет в России.

В 1923 г. Стеффенс третий раз посещает СССР и во время шестинедельной поездки наблюдает обнадеживающие плоды провозглашенного Лениным нэпа.

«Автобиография»: история в человеке. В историю литературы Стеффенс вошел как выдающийся мемуарист, автор «Автобиографии» (1931). Опираясь на опыт своих предшественников (Б. Франклина, М. Твена, Г. Адамса и др.), Стеффенс создал впечатляющую панораму историко-культурного развития США в конце XIX — начале XX в., соединив мастерство стилиста с пронизательностью аналитика.

В «Автобиографии», состоящей из пяти частей, представлен богатый материал: юные годы писателя в Калифорнии, работа Стеффенса в газетах Нью-Йорка, макрейкерство, Первая мировая война, поездки в Мексику и Россию, Версальская мирная конференция, послевоенная Европа и др. По мере движения к современности расширяется общественная панорама и несколько смещается на второй план сам повествователь, человек, не приемлющий «интеллектуальный склероз». В «Автобиографии» даны портреты политических лидеров, хорошо знакомых Стеффенсу: Т. Рузвельта, В. Каррансы, В. Вильсона, А. Керенского. При этом симпатии мемуариста отданы Ленину, который видится ему «капитаном корабля», в то время как президент Вильсон — «простым моряком».

«Автобиография» написана ясным, порой афористичным языком, пером философа, моралиста, художника. В ней чувствуется дыхание времени, тревожной атмосферы кризиса 1929 г. и поры депрессии. В этих условиях Стеффенс провозглашает свой вывод, популярный в то время: «Старый либерализм умер...» Реформистскому пути Стеффенс противопоставляет революционный путь Ленина. Опыт истории, однако, показал, что путь к прогрессу лежит не через насилие, а через мирные реформы.

К середине 1930-х годов для многих, в том числе и для Стеффенса, становится очевидным, что реформистский «новый курс» Рузвельта способен вывести страну из кризиса. Публицистика Стеффенса начала 1930-х годов свидетельствует о его симпатии к Советской России, о приверженности идеям коммунизма, который понимался им, как и многими левыми, несколько абстрактно, как некое воплощение социальной справедливости. Начавшиеся вскоре сталинские «чистки» и репрессии побудили многих левых писателей на Западе расстаться с радикальными иллюзиями.

Линкольн Стеффенс вошел в историю литературы как мемуарист; он был одним из кумиров радикальной интеллигенции, сыном своего времени, прозрения и заблуждения которого должны рассматриваться в широком историческом контексте.

Радикальная традиция: последняя утопия

Рубеж веков — важная веха в развитии радикальной традиции, весьма органичной для литературы США. Ее социальная почва — выступления фермеров, стачки рабочих, а также социалистическое движение, которое стало влиятельным политическим фактором в начале 1900-х годов.

Эдуард Беллами: путешествие в будущее. Огромный успех выпал на долю утопического романа Эдуарда Беллами (Edward Bellamy, 1850—1898) «Взгляд назад» (1888). Развивая традицию социальной утопии, восходящей к Платону и Томасу Мору, Беллами конструировал «вторую реальность», т.е. идеальный общественный порядок, что соединялось у него с критикой господствующей в США экономической системы.

Герой романа Джулиэн Уэст, состоятельный бостонец, очнувшийся в 2000 г. после 113 лет летаргического сна, становится изумленным свидетелем торжества «новой цивилизации». Уэсту открылись многие абсурдные черты прошлого, в котором он жил. В новом же мире, описанном с обстоятельностью, восторжествовал принцип экономической справедливости. Воплотился лозунг: «От каждого по труду, всем поровну». Средства производства переданы в руки государства, техника достигла сказочного уровня, вместо губительной, как полагал Беллами, конкурентной борьбы восторжествовали отношения братства и взаимопомощи; преодолено противоречие между физическим и умственным трудом; вводится всеобщее образование; искореняется нищета. Достижение подобного благоденствия стало плодом мирного пути развития и разумных реформ. Автор отклонял революционное насилие как метод тех, кого он называл «сторонниками красного флага».

Роман стал не только литературным событием, но и вызвал беспрецедентный общественный резонанс: многочисленные приверженцы теорий Беллами объявили его «новым пророком». В США стали создаваться клубы Беллами, появилась партия национали-

заторов, вознамерившихся провести в жизнь его концепции: всеобщую национализацию и огосударствление промышленности, железных дорог и т.д. Наряду с книгами, развивавшими идеи Беллами, увидели свет и полемически заостренные утопические романы, в которых социалистический строй изображался в негативно-карикатурном виде как царство обезличивания и бесхозяйственности.

В романе многим виделось четкое изложение простого и продуктивного плана, который был едва ли не панацеей от социально-экономических бед. Правда, с самого начала стало видно, что Беллами исходит из прямолинейного детерминизма, рассматривая индивида как пассивный продукт среды, игнорируя сложность и противоречивость человеческой природы. Подобно многим утопистам и реформаторам XIX в., Беллами не предвидел способности капитализма к реформированию, совершенствованию и развитию в рамках демократической процедуры. Да и само будущее у Беллами несло скучноватые черты уравниловки.

От утопии к антиутопии. Роман Беллами был одним из последних масштабных произведений утопического жанра. XX век положил конец утопии, идеологической и литературной. Ее сменил новый жанр — антиутопия. Она уже рисовала удручающие результаты от претворения в жизнь неких спасительных прожектов. Одной из всемирно прославленных антиутопий стал роман Дж. Оруэлла «1984». Жанр антиутопии получил развитие и в литературе США: яркий пример тому — роман С. Льюиса «У нас это невозможно», некоторые произведения К. Воннегута, высмеивающие технократические утопии.

Эптон Синклер: американский бунтарь

1900 — 1910-е годы — время заметных успехов социалистического движения в США; оно не могло не отозваться в творчестве ряда писателей. У. Д. Хоуэллс называл себя социалистом; активную роль в социалистическом движении играл Джэк Лондон. Социалистическую «закалку» получили в молодости поэт К. Сэндберг, будущий Нобелевский лауреат сатирик С. Льюис, «отец» американской драмы Ю. О'Нил, публицист и документалист Джон Рид, автор знаменитой книги «Десять дней, которые потрясли мир».

Ярким представителем радикальной, социалистической традиции был Эптон Синклер (Upton Sinclair, 1878 — 1968), книги которого при его жизни переводились на десятки языков и читались во всем мире.

За 70 лет творческого пути, предельно активного и насыщенного, Синклер обращался ко всем сферам американской жизни, выступал практически во всех жанрах: писал романы, драмы, повести, памфлеты, газетные статьи, пропагандистские трактаты, со-

циологические эссе, биографии и автобиографии, киносценарии, составлял антологии. В его архиве свыше полумиллиона страниц рукописей; его эпистолярное наследие с трудом поддается учету: можно говорить о десятках тысяч писем. Среди его адресатов до 1300 деятелей политики и литературы, науки и искусства. В их числе Франклин Делано Рузвельт и Уинстон Черчилль, Альберт Эйнштейн и Ромен Роллан, Анри Барбюс и Сергей Эйзенштейн, Бернард Шоу, Герберт Уэллс и множество других.

Синклер во многом отличался от привычного типа литератора. Специфика его творчества определялась открытой тенденциозностью его книг, их пропагандистской установкой. Бернард Шоу полагал, что Синклер — «писатель-борец, с социальным подходом», для которого перо — оружие, а «литературные приемы интересны не сами по себе, но как средство донести до читателя свои идеи».

Первые пробы пера Синклера относятся к 15-летнему возрасту, когда он принимается за поденную литературную работу, чтобы оплатить учебу; пишет бульварные повести и рассказы, которые печатают невзыскательные дешевые издания.

Широчайшая известность приходит к Синклеру после выхода романа «Джунгли» (1906), который стал событием не только литературной, но и общественной значимости. Это был образец «литературы протеста», «роман-бомба», который по произведенному впечатлению сопоставим с «Хижинкой дяди Тома» Бичер-Стоу.

В центре романа — горькая доля семьи литовских эмигрантов, приехавших в США и ставших объектом безжалостной эксплуатации. Трагична участь главного героя Юргиса Рудкуса, рабочего на чикагских бойнях; безработного; бродяги, попавшего в тюрьму; затем люмпена, перебивающегося случайными заработками. Его жена Уна умирает во время преждевременных родов. Полуторогодовалый сын Антанас, оставшийся без присмотра, тонет в уличной грязи. Дом отобран за неуплату взносов. Горька судьба и родственников Юргиса. Мария вынуждена продавать себя, чтобы помочь сестре Эльжбете и ее голодным детям. Сын Эльжеты Кристофер, не получив медицинской помощи, умирает; другого ее сына Станиславоса загрызли наводнившие трушобы крысы.

В центре романа — описание страшных чикагских боен: рабочие трудятся в тяжелейших антисанитарных условиях, порой разделывают туши павших животных, используется в «деле» зараженный туберкулезом скот, поскольку он быстро набирает жир; несвежее мясо идет на приготовление колбас и консервов. Иногда в мясе попадаются дохлые крысы. Поражала не только натуралистически воспроизведенная технология производства на бойнях. В романе возникла пугающая картина того промышленного рабства, которое писатель увековечил беспощадной метафорой — «джунгли».

Шокирующий документальный материал, собранный Синклером и «интегрированный» в ткань романа, вызвал бурную реакцию у читателей. Синклер сетовал по поводу того, что он целил

в «сердце» читателей, а попал в желудок: более всего их возмутила антисанитария на производстве. Была создана специальная сенатская комиссия, расследовавшая положение на чикагских бойнях.

Джек Лондон назвал «Джунгли» «“Хижиной дяди Тома” рабов наемного капитала». Лев Толстой, получив в Ясной Поляне роман с дарственной надписью автора, записал в дневнике: «Удивительная книга. Автор — знаток жизни рабочих. Следовало бы издать по-русски».

После «Джунглей». Книга о чикагских бойнях и последовавшие за ней произведения Э.Синклера, написанные в той же документально-публицистической манере, с наглядностью явили сильные и слабые стороны социологического романа. Созданию книг-расследований предшествовала подготовительная работа: писатель превращался в репортера, «разгребателя грязи», накопителя фактов, бьющих в выбранную цель.

Как борец за справедливость Синклер был нетерпеливым и порывистым. Подобно чуткому сейсмографу, он отзывался на первые толчки общественных потрясений. Его симпатии и антипатии высказывались обычно решительно и открыто; присутствовали в его книгах и сентиментальность, и мотив мученичества жертв социальной несправедливости.

Как правило, главные герои в романах Синклера запечатлены в движении, в процессе освобождения от иллюзий и обретения нового миропонимания. При этом в трактовке характеров Синклер исходил из прямолинейно понятого принципа детерминизма: его герои иллюстрировали определенные социальные силы, группы, равно как и действие экономических законов. Это приводило к заметной схематизации образов, к преобладанию в них социально-классовых черт, к нивелировке индивидуально-личного.

Знаменательно, что наряду с социологическим романом Синклера привлекал и другой тип романа, выдержанного в романтическом духе, с уклоном в семейно-моральную проблематику: «Дневник Артура Стерлинга», «Самюэл-искатель», «Испытания любви», «Сильвия», «Замужество Сильвии». Однако, несмотря на увлекательный сюжет, в этих произведениях Синклер не был столь оригинален, как в «Джунглях». Намечается в его творчестве и публицистическая линия. На первых порах он выступает как реформатор, предлагающий наивные схемы перестройки общества в духе либерализма и христианского социализма (например, в трактате «Индустриальная республика» (1907), посвященном Уэллсу).

Но всего более убедительным был Синклер там, где он переходил из мира романтики и отвлеченно-умозрительных конструкций на почву реальности и выступал как обличитель. Эту линию продолжает роман «Король Уголь» (1917), в котором реальные исторические события — забастовка в Колорадо в 1914 г. — художественно переосмысливаются. Как и в «Джунглях», Синклер конк-

ретен в воспроизведении производственных процессов, на этот раз шахтерского труда. Его симпатии отданы рабочим, жертвам «наемного рабства». Происходящее показано не только прямо, но и во многом опосредственно, через восприятие главного героя Хала Уорнера, фигуры для Синклера новой: это не ищущий интеллигент и не страдающий пролетарий, а богач, который отходит, пусть временно, от своего класса, проникается сочувствием к трудящимся. Знаменательно, что в «Короле Угле» пролетарии уже не жертвы, подавленные нуждой, а люди, способные отстаивать свои права.

Эптон Синклер был фигурой, характерной для Америки. Своей жадной социальной справедливости, пылом реформатора он напоминал пионеров американского социализма, фурьеристов, вдохновителей первых общин и утопических колоний. Это отмечал Джеральд Лондон в своем отзыве о романе «Джунгли», сопоставив его с романом «Взгляд назад» Беллами: у последнего он увидел «прекрасные теории», а у Синклера — «пот, кровь, стоны и слезы».

В. И. Ленин еще в 1915 г. отозвался об Э. Синклере как о «социалисте чувства», «без теоретического образования». После окончания Первой мировой войны путь Э. Синклера продолжался еще полвека. Он отозвался на события в России в 1917—1918 гг. романом «Джимми Хиггинс» (1919), принял участие в антифашистском движении. Историческая панорама Европы между двумя мировыми войнами запечатлена в его десятитомной серии романов о Лэнни Бадде.

В целом рубеж веков оказался важнейшим этапом в истории литературы США. Марк Твен, а также У. Уитмен, Г. Джеймс, Дж. Лондон, Т. Драйзер выдвинулись уже как фигуры международно-значимые. Судьбе было угодно, чтобы на самом переломе веков родились писатели левого ряда, целое созвездие! С. Фицджеральд, Дж. Дос Пассос (1896), У. Фолкнер (1897), Э. Хемингуэй (1899), Т. Вульф (1900), Дж. Стейнбек (1902), Э. Колдуэлл (1903), Р. П. Уоррен, Дж. Фаррелл (1904), Т. Уайер (1905) и др. Их юность и молодость падает на 1910-е годы, а высшие творческие достижения на двадцатилетие между двумя мировыми войнами, которое поистине стало «золотым веком» для американской литературы.

Литература

Художественные тексты

Адамс Т. Воспитание Генри Адамса / Т. Адамс ; послесл. А. Н. Николюкина, коммент. В. Олейника. — М., 1988.

Американская повесть / сост. и предисл. А. Старцева. — М., 1991. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Американская новелла XIX—XX вв. : в 2 т. / сост. и предисл. А. Старцева. — М., 1958.

Гарт Б. Собрание сочинений : в 6 т. / Б. Гарт ; предисл. А. Старцева. — М., 1966.

Крейн С. Алый знак доблести : рассказы / С. Крейн. — М.; Л., 1962.

О'Генри. Избранное : в 2 т. / О'Генри ; сост. и предисл. А. Зверева. — М., 1994.

Синклер Э. Джунгли / Э. Синклер. — М., 1956.

Хоуэллс У. Д. Возвышение Сайласа Лафэма. Гость из Альтрурии : эссе / У. Д. Хоуэллс ; сост., вступ. ст. и коммент. Г. Злобина. — М., 1990. — (Сер. «Б-ка лит-ры США»).

Критика. Учебные пособия

Васильевская О. В. Творчество Стивена Крейна / О. В. Васильевская. — М., 1997.

Гиленсон Б. А. Социалистическая традиция в литературе США / Б. А. Гиленсон. — М., 1975.

Гиленсон Б. А. Судьба Линкольна Стеффенса // Новая и новейшая литература. — 1985. — № 6.

Гиленсон Б. А. Традиция благопристойности // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.

История США : в 4 т. — М., 1995.

Левидова И. М. О'Генри и его новеллы / И. М. Левидова. — М., 1973.

Литературная история Соединенных Штатов : в 3 т. — М., 1978—1979. — Т. 2, 3.

Писатели США : краткие творческие биографии. — М., 1990.

Сохряков Ю. И. Русские имена в литературном процессе США XX века / Ю. И. Сохряков. — М., 1969.

Старцев А. И. Брет Гарт и его калифорнийские золотоискатели // От Уитмена до Хемингуэя. — М., 1972.

Толмачев В. М. Натурализм // Энциклопедия литературных терминов и понятий. — М., 2002.

Глава XXV. ГЕНРИ ДЖЕЙМС: ДОБРОВОЛЬНЫЙ ЭКСПАТРИАНТ

Первые шаги в литературе: американец за границей. — Повести: два шедевра. — Романы: «Женский портрет». — Последнее двадцатилетие: поздняя манера. — Теоретик и критик: уроки мастера.

Психологические мотивы человеческого поведения, на мой взгляд, дают блестящие возможности для живописи словом; выразить их сложность — такая задача способна вдохновить на титанический труд.

Г. Джеймс

Безоглядно преданный искусству, человек нелегкой судьбы, Джеймс внес существенный вклад в развитие психологического реализма. Он был американцем, прожившим большую часть жизни

в Англии, при этом англичане считали его американским писателем, американцы — английским. На самом деле он принадлежал всему англоязычному миру, являя собой «билитературный» феномен, к которому можно также отнести Т.С.Элиота, В. Набокова.

При жизни Джеймс не был особенно популярен. Погруженный в мир литературных интересов, он считался «писателем для писателей». Глубина его произведений, изящество формы, разнообразие стиливых приемов притягивали критиков и литературоведов. Вообще же новизна Джеймса, его значение были оценены по-настоящему в XIX в. Он во многом опередил свое время, сделавшись одним из предшественников «новой прозы», авторов такого масштаба, как Фолкнер, Хемингуэй, Фицджеральд.

Наследие Джеймса — это более четырех десятков романов и повестей, более сотни новелл, томá критики.

Первые шаги в литературе: американец за границей

Генри Джеймс (Henry James, 1843—1916) был уроженцем Нью-Йорка, сыном религиозного философа, лектора и писателя Генри Джеймса-старшего (1814—1882), поддерживавшего дружеские отношения с Р.У.Эмерсоном, Х.Грили и другими видными деятелями культуры США. Старший брат писателя Уильям Джеймс стал крупнейшим философом, одним из отцов прагматизма, и ученым-психологом. Ранние годы будущий писатель провел за границей, учился в Женеве, Лондоне, Париже. Отец хотел, чтобы сыновья стали «гражданами мира», не были чужды духовных ценностей разных народов, владели иностранными языками. Джеймс учился также в юридической школе при Гарвардском университете. Когда разразилась Гражданская война, братья писателя сражались на стороне северян, Уильям получил ранение. Джеймс не мог служить в армии из-за перенесенной серьезной травмы.

В 1860-е годы он начинает профессионально заниматься литературой, в 1864 г. публикует свою первую книгу «Трагическая ошибка». В ранних произведениях Джеймс не был вполне оригинален, сказывалось влияние Диккенса, Готорна, Ирвинга. Но он быстро вышел на самостоятельную дорогу. В это время Джеймс живет в Кембридже, в штате Массачусетс, но с 1866 г. большую часть времени проводит за границей — в Англии, Франции, Италии; с 1876 г. его постоянное местожительство — Лондон, хотя время от времени он наведывается в Америку.

Джеймс являл тип интеллектуала, почти не соприкасавшегося с грубой реальностью. Он был материально обеспечен и тяготился вульгарным, как он считал, практицизмом своих соотечественников и их глухотой к искусству, что в конце концов привело его к добровольной экспатриации, отрыву от родины, национальной почвы. Однако незадолго до смерти он признавался одной поэтес-

се, так же, как и он, уехавшей из США: «Не повторяйте моей ошибки. Я отрезал себя от Америки, которой я принадлежу».

Джеймс: писатель и человек. Джеймс никогда не был женат. Человек одинокий, он всего себя отдавал литературному творчеству. Полвека продолжался его творческий путь, все это время он самозабвенно трудился, хотя и не пользовался при жизни признанием у широкого читателя. Помимо работы практически во всех художественных жанрах Джеймс оставил множество критических статей, эссе, путевых очерков, рецензий, а также мемуары и «Записные книжки» (опубл. в 1984 г.). Плодом интенсивного общения с коллегами по перу стало обширное многотомное эпистолярное наследие. Как художник слова флореровского типа Джеймс не уставал работать над стилем и формой своих произведений, одним из первых среди американских писателей он начал анализировать и сам творческий процесс, его закономерности. Он затрагивал эту проблему не только в критических трудах, но и в своих художественных произведениях, героями которых неслучайно, конечно, были писатели, живописцы, люди искусства.

Джеймс был свидетелем важнейших исторических событий в жизни Европы и Америки, но они почти не нашли отзвука в его книгах. Гражданский пафос, «ангажированность» писателя, по его убеждению, были противопоказаны искусству слова. Исследуя психологию людей, их внутреннюю жизнь, их переживания, он стремился запечатлеть вечные моральные ценности и нравственно-этические коллизии. При этом нельзя забывать: Генри Джеймс описывал достаточно узкий, верхний слой американского и европейского общества. Типичные герои писателя — аристократия, состоятельная интеллигенция, люди искусства, далекие от материальных забот. Герой Джеймса — это человек, который задумывается о своем месте в жизни, о смысле и цели своего существования.

Повести: два шедевра

В художественных произведениях Джеймса преобладают следующие мотивы и темы: столкновение европейской и американской традиций, преломившееся в судьбах американцев в Старом Свете; конфликт художника с его окружением; внутренние коллизии, связанные с творческим трудом; «пилигрим», ищущий пристанища. Плодом первого путешествия писателя в Европу стал сборник рассказов, так и названный «Пламенный паломник» (1869).

В творчестве Г. Джеймса очерчиваются два периода: «европейский», охватывающий почти три десятилетия (с начала 1870-х до конца 1890-х годов), период поздней манеры (с конца 1890-х до смерти писателя в 1916 г.).

В обширном прозаическом наследии Джеймса выделяются две жанровые группы произведений, в которых он достигает наивыс-

шего мастерства: повести и романы (хотя и как новеллист он достаточно интересен).

Г. Джеймс внес особый вклад в развитие психологической повести¹. Среди лучших образцов этого жанра — «Дейзи Миллер» (1879), «Письма Асперна» (1888), «Лжец» (1889), «Ученик» (1892), «Брук-смит» (1892), «Узор ковра» (1896), «Поворот винта» (1898) и др.

Обычно Джеймс уклоняется от традиционной манеры от первого лица и вводит фигуру повествователя. Для него было важно не только «зеркально» отразить действительность в ее объективной данности, но и пропустить ее через призму восприятия определенного лица, рассказчика, очевидца, наблюдателя, показать его точку зрения, его видение реальности.

«Дейзи Миллер». В ряде произведений (в повестях «Юджин Пикеринг», «Осада Лондона», «Мадам де Мов», «Пандора» и др.) писатель обратился к теме, вызвавшей у него повышенный интерес: раскрытие характера американки, ее «загадки». Особенно ярко эта тема раскрыта в повести «Дейзи Миллер». В американской критике высказывалось предположение, что «Дейзи Миллер» могла быть навеяна чтением повести Тургенева «Ася». Речь идет не о прямом влиянии, а о взаимодействии двух художественных систем, поскольку тема «Соотечественники за границей» приковывала внимание как русского, так и американского писателя.

Завязкой в обеих повестях является встреча повествователя с соотечественниками. Семья Миллеров путешествует по Европе. Повествователь Уинтербуорн знакомится с ними: это мать, ее 9-летний сын Рэндольф и дочь Дейзи (буквально это имя означает: «маргаритка»). Брат Дейзи не без гордости отзывается о сестре: она «настоящая американка».

Уинтербуорна привлекают в Дейзи простодушие, естественность и, конечно, красота. Иногда она кажется ему «типичной сумасбродкой». Подчиняясь только внутреннему чувству, чуждая холодной расчетливости, Дейзи не приемлет чопорных правил «хорошего тона»; к ужасу своей матери она, например, отправляется с Уинтербуорном на прогулку к Шильонскому замку. Через несколько месяцев Уинтербуорн встречает ее в Риме. Здесь она — предмет пересудов «порядочного» общества, поскольку рискнула появиться на людях вместе с красавцем итальянцем Джованелли, выходцем из простой семьи. Друзья и знакомые убеждены, что юная леди «зашла слишком далеко» в своей интриге с поклонником.

¹ Повесть — жанр промежуточный. Она меньше романа, но больше новеллы. От последней повесть обычно отличается большей протяженностью действий во времени, более основательной разработкой характеров и сюжета. Американские литературоведы выделяют близкую к роману повесть — «малый роман» (short novel) и близкий к новелле «длинный рассказ» (longshort story). Образцы повестей мы находим и в XIX в. (Торо, По, Твен, Крейн и др.) и особенно в XX в. (Фолкнер, Стейнбек, Хемингуэй, Райт, Т. Вулф и др.).

Прогулка по ночному Колизею в сопровождении Джованелли оказывается для героини роковой, она заболевает римской лихорадкой и умирает. Уинтербуорн возвращается в Женеву.

Новизна повести — в многогранном, сложном характере главной героини. Дейзи Миллер не соответствовала мифу об «идеальной американке», который укореняла «традиция благопристойности».

Повесть «Дейзи Миллер» была неоднозначно принята соотечественниками писателя. Редактор одного из американских журналов повесть отклонил, поскольку усмотрел в ней «очернение образа молодой американки». Читатели же повести разделились на две полярные группы: «дезимиллеристов» и «анти-дезимиллеристов». Тем не менее повесть способствовала решительному росту популярности Генри Джеймса. Сегодня американские критики ставят образ Дейзи Миллер в ряд с такими открытиями американской литературы, как Эстер Принн, Билли Бадд, Гек Финн, Джей Гэтсби.

«Письма Асперна». Эта не менее прославленная повесть входит в круг произведений, в которых освещается неизменно заботившая Г. Джеймса тема творческого человека, его роли в жизни общества, его психологического облика, судьбы его произведений. Автор стремился ответить на вопрос: в какой мере правомерно вторжение во внутренний мир писателя, в его отношения с другими людьми, в его право на тайну личной жизни?

Толчком к написанию повести послужила реальная история, случившаяся с неким капитаном Силсби, поклонником великого поэта-романтика П. Б. Шелли (1792—1822). Узнав, что у Клер Клермонт, возлюбленной Шелли, тогда уже пожилой женщины, хранится переписка Шелли и Байрона, капитан Силсби снял комнату в ее доме, чтобы после смерти Клермонт завладеть письмами. После кончины Клермонт ее наследницей стала племянница, уже немолодая, одинокая женщина. Она согласилась отдать письма Шелли капитану лишь при условии, что Силсби женится на ней.

Повествование строится как рассказ от первого лица. Повествователь — безымянный охотник за литературными раритетами, издатель, биограф, литературный критик. Он преклоняется перед великим поэтом-романтиком Джеффри Асперном, в котором угадываются черты и Байрона, и Шелли. Повествователь признается, что обладает «темпераментом издателя», «испытывает влечение к старине — пусть несколько особого рода».

В основе сюжета повести — приезд героя в Венецию, где он и надеется завладеть письмами кумира и его портретом. Они хранятся у Джулианы Бордеро, которая живет одна со своей племянницей Тиной Бордеро, старой девой. Стремясь реализовать свой план, герой тщательно его скрывает, не выдает своих намерений.

Когда-то «божественная Джулиана» была любима «божественным Асперном». Теперь она — старуха. Повествователь под видом американского путешественника поселяется в доме Джулианы, которая сдает ему комнату за более чем внушительную сумму. Джулиана догадывается, каковы намерения постояльца, и желает, запросив за письма большие деньги, в итоге обеспечить Тину. Развертывается своеобразная игра, где каждый ищет свою выгоду. Повествователь, готовый, по его словам, «на любую подлость», прибегает к уловкам и хитростям, чтобы добыть письма. Он старается привлечь на свою сторону и доверчивую Тину. Однажды он проникает в кабинет Джулианы, роется в ее вещах. Джулиана застаёт его за этим постыдным занятием и бросает: «Гнусный писака». В этот момент герой впервые видит под уродливым зеленым козырьком, который носит Джулиана, как удивительно сверкают ее глаза. В них отблеск ее былой красоты. Глаза, которые любил «божественный Асперн».

За сюжетными перипетиями повести проступают размышления автора о природе искусства, о прекрасном, о жизни, о нравственных коллизиях совести и долга. В жизни все преходяще, лишь великое искусство вечно. Когда-то Джулиана была пленительной девушкой, музой поэта. Но Джулиана увяла. И не только внешне: ведь она готова вести некрасивый торг по поводу продажи портрета Асперна. В повести важную роль играет мотив контраста. Когда-то вдохновлявшая Асперна Джулиана пытается отрицать факт наличия у нее писем поэта. Для героя-повествователя стремление Джулианы извлечь выгоду из знакомства с Асперном подобно «фальшивой ноте».

Искусство оказывается сопряженным с низменными, корыстными побуждениями. Алчность коллекционера, убивающая подлинно научный интерес, вступает в противоречие с нормами морали. Жертвой оказывается третий участник драмы. Тина Бордеро, несчастная одинокая женщина, проникается чувством к повествователю, не желая замечать, что тот использует ее в своих интересах. Но в ней живет и чувство долга по отношению к тетушке.

Умирая, Джулиана, обладающая деспотичной волей, внушает племяннице, что ей позволительно отдать письма повествователю лишь в обмен на его согласие стать ее родственником, т. е. на ней жениться. Испуганный непредвиденной перспективой, герой удаляется. Во время следующего визита выясняется, что Тина, встретившая героя с нарочитой холодностью, уничтожила бесценные письма. Ее поступок психологически мотивирован: затаенные надежды не оправдались, а письма теперь не нужны.

В повести Г. Джеймс предстает как мастер тонкого психологического рисунка: действующие лица даны во всей сложности их психологического облика, каждая ситуация предполагает различные трактовки.

Теоретик романного жанра, Джеймс был и его выдающимся практиком. Процесс написания шел параллельно с осмыслением этого процесса. В романах воплотились главные проблемы и темы, волновавшие Джеймса, характерная для него типология героев, мировидение и жизненная философия писателя. О них он писал в программной работе «Искусство романа».

В 1875 г. Джеймс оставляет Америку и с тех пор почти постоянно живет в Европе. На родине ему неудобно, самый дух страны (а это был печально известный по одноименному роману М. Твена «позолоченный век»), культ обогашения, спекулятивная горячка, господство торгашеских идеалов — все это представлялось Джеймсу не совместимым с миром высокой литературы, утонченных интеллектуальных интересов.

«Родерик Хадсон». Европейский период творчества Джеймса открывается романом «Родерик Хадсон» (1875), в центре которого столь значимая для Джеймса фигура человека искусства.

Одаренный американский скульптор уехал в Рим. Там он плодотворно трудится, сблизившись с группой увлеченных искусством молодых людей. Родерик Хадсон — художник ранимый, чрезмерно эмоциональный; творческая активность чередуется у него с периодами апатии. В Италии Хадсон знакомится с Кристиной Лайт: его увлечение этой красивой женщиной настолько глубоко, что он практически оставляет свои занятия искусством. Мать Кристины находит для дочери богатого жениха. Хадсон уезжает в Швейцарию и здесь через некоторое время опять встречает свою возлюбленную. Она с мужем. В Хадсоне пробуждается прежнее чувство. Он следует за Кристиной, но погибает в горах при не вполне ясных обстоятельствах. Возможно, это было самоубийство, хотя не исключен и несчастный случай.

За этим романом последовали другие, в которых Джеймс разрабатывает излюбленные темы и ситуации: «Американец» (1877), «Вашингтонская площадь» (1881), «Женский портрет» (1881; рус. пер. 1981, 1984), «Принцесса Казамассима» (1886). Героиня последнего романа — Кристина Лайт, знакомая читателю по «Родерику Хадсону». Джеймс в этом произведении отзывается на актуальные для тех лет социально-политические проблемы. Он изображает деятельность революционеров-подпольщиков анархистского толка в Лондоне.

«Женский портрет» и женщины Джеймса. Это произведение выделяется на фоне других образцов романного жанра, созданных Генри Джеймсом. Сам писатель любил свой роман, называл его большим, грандиозным и даже выражал надежду на то, что роман его обессмертит. Писатель определял тему романа как историю молодой женщины, бросающей вызов судьбе. Как уже отме-

чалось, Джеймс, может быть одним из первых в литературе США, показал себя как мастер изображения женской психологии.

Думается, Джеймс не прошел мимо опыта столь ценимого им Тургенева. По аналогии с «тургеньевскими девушками» можно говорить о «женщинах Джеймса».

В романе «Женский портрет» Джеймс продолжил тему повести «Дейзи Миллер», исследуя американский характер в его женском варианте. Прототипом главной героини романа и повести «Дейзи Миллер» послужила кузина писателя Мэри Темпл, которая была постоянным гостем в семье Джеймсов в пору детства и юности. Полагают, что она была единственной любовью Г. Джеймса. Рано умершая Мэри была одаренной, тонко мыслящей, с независимым характером.

Само название романа подчеркивает содержащееся в нем обобщение. Главная героиня — это центр произведения: к нему сходятся все нити, все сюжетные линии. Романист создает портрет Изабеллы Арчер, выявляя разные грани ее характера, который раскрывается во взаимоотношениях с другими персонажами. Конечно, это роман о женской судьбе, этому посвящено несметное число произведений. Удел молодой девушки, как это обычно показывалось, — замужество, удачное или, напротив, неудачное. При этом героиня нередко играла пассивную роль: выбирала не она, выбирали ее. Она полагалась на волю случая, дарящего ей избранника. В романах «викторианского» типа, в произведениях в духе «традиции утонченности» финалом повествования становился звон свадебных колоколов. О том, что происходило после брака, умалчивалось. Адюльтер в духе Бальзака, Флобера или Мопассана у англоязычных авторов считался предосудительным. До романов Драйзера, вызвавших протесты ханжей, оставалось еще несколько десятилетий.

В романе «Женский портрет», как это нередко бывало у Джеймса, действие разворачивалось в Европе, в светской среде людей состоятельных, не обремененных трудом, которые путешествуют, наслаждаются комфортом и живут в мире утонченных переживаний. В этой атмосфере и оказывается главная героиня, американка Изабелла Арчер. Ее привозит в гости из Америки в Англию, в богатую усадьбу Гарденкорт тетушка миссис Тачит. Молодая, красивая, обаятельная Изабелла в центре внимания. У нее поклонники — богатые, с самыми серьезными намерениями, свободные от семейных уз и материальных забот, как и положено в классических романах. Будь героиня Джеймса стереотипной «идеальной американкой», она бы, не мучаясь сомнениями, сделала удачную партию, и на этом сюжет романа оказался бы исчерпан.

Однако Джеймс предложил новую, нетрадиционную концепцию женского характера, а это определило психологические перипетии произведения. Изабелла умна, пытлива, вольнолюбива,

исполнена «неутомимой жажды знаний» и потребности обогащать свой интеллект. Но главное, она независима. Это проявляется не только в поступках, но и в суждениях, мировосприятии героини, что придает ей тот шарм, который в сочетании с ее природной красотой делает ее столь притягательной. Оказавшись в светском обществе, она опутана разного рода условностями и правилами «хорошего тона». Изабелла вовсе не собирается их нарушать, тем более кого-то шокировать. Но главное для нее — иметь возможность выбора. При этом ею движут не материальные расчеты, но чувства, стремление встретить духовно близкого человека. Для нее замужество не только respectable положение в обществе, не только бытовой комфорт, но и счастье в высоком смысле этого слова. Счастье как цель человеческого существования.

Эту жизненную позицию Изабелла отстаивает в пору своей бедности. Она укрепляется в ней, когда становится материально независимой (старик Тачит по настоянию своего сына, кузена Изабеллы Ральфа, оставляет ей в наследство солидную сумму). Деньги всесильны, и прежде всего потому, что позволяют стать выше неблагоприятных обстоятельств, не подчиняться им.

В итоге Изабелла отказывается от предложения лорда Уорбертона, старого друга семьи Тачитов, чем повергает в изумление своих великосветских знакомых. Не отзывается она и на преданную любовь своего соотечественника, юноши Каспара Гудвуда, человека небедного. Получив в Америке отказ, он не мирится с неудачей и отправляется за Изабеллой.

Героиня сама делает выбор. И на этот раз ее подводит наивность, а возможно, и неопытность. Светская львица мадам Мерль, ловкая интриганка, покорившая Изабеллу своими безупречными манерами, знакомит ее со своим бывшим любовником Гербертом Озмондом, вдовцом, художником-дилетантом, человеком с «сомнительными доходами». Озмонд, имеющий виды на деньги Изабеллы, очаровывает ее мнимой изысканностью, загадочной позой интеллектуального отшельника и проницательного знатока искусства. Изабелла выходит замуж за Озмонда к немалому удивлению своих светских знакомых, считающих ее избранника «невыразительным».

В браке с Озмондом Изабелла испытывает разочарование, крах иллюзий. Этот мнимо романтический персонаж оказывается мелким эгоистом, который не только присваивает финансовые средства Изабеллы, но и стремится ее саму морально поработить. Он портит жизнь и собственной дочери Пэнси (матерью которой оказывается мадам Мерль), которую отправляет в монастырь. Невзгоды семейной жизни с Озмондом не повергают Изабеллу в отчаяние, она обретает новое видение мира, который полон «радости, неисчерпаемых возможностей, простора для действия». Но вместе с тем она не решается на разрыв с мужем, как это делает ибсеновская Нора. Она исполнена чувства долга перед тем, кого «взяла в мужья перед всем светом». Ее удерживает и привязанность к падчерице Пэнси.

Роман завершается открытым финалом. Героиня спешит из Италии в Англию к смертному одру своего кузена Ральфа. Чувствуя себя обреченным из-за тяжелой болезни, Ральф добровольно отказывается от семейной жизни, безответно и преданно любит Изабеллу, проявляя удивительное великодушие. Героиня встречает Гудвуда, который, питая к ней страстное чувство, умоляет ее остаться с ним. Изабелла просит его подождать и возвращается в Рим к Озмонду.

Писатель дает понять: это не капитуляция героини — начинается новый этап в ее судьбе. Правда, подобная концовка не всеми была одобрена.

Роман Джеймса «Женский портрет» надо оценивать исходя из особенностей историко-литературного процесса в Англии и США на исходе XIX в. Современный читатель не сможет не заметить, как далеко ушло словесное искусство со времени Джеймса в воспроизведении человеческих отношений и сферы любви. Сегодня легко обнаружить у Джеймса многословие, недостаточный драматизм, то, что писатель обходит плотскую сторону любви, а его герои, свободные от материальных забот, путешествующие и ведущие светские беседы в гостиных, даже в своей порочности остаются «благопристойными». Все это так. Но для своего времени Джеймс был во многом новатором, он прокладывал путь развитию психологической прозы, обогащению литературной техники. Это объясняет пусть и завышенную характеристику Грэма Грина, писавшего, что Джеймс был «таким же великим в истории романа, как Шекспир в истории поэзии».

Последнее двадцатилетие: поздняя манера

С конца 1890-х годов с выходом романа Джеймса «Пойнтонская добыча» (1897) намечается переход к новому творческому этапу, продолжавшемуся примерно два десятилетия. Критики называют его временем поздней манеры Джеймса. В это время выходят его романы «Крылья голубки» (1902), «Послы» (1903), «Золотая чаша» (1904), ряд повестей, большое число критических статей, в том числе предисловия, которые он пишет ко второму прижизненному изданию своих сочинений (1907—1909).

Последние годы Джеймса были омрачены уходом из жизни многих близких людей, прежде всего брата Уильяма. После вступления Англии в войну он принял британское подданство (1915), однако завещал, чтобы его прах после кремации был похоронен в Америке. К Джеймсу применимы слова, сказанные им о Флобере, этом «образце романиста»: «Его жизнь от начала и до конца была историей его литературных усилий».

Для произведений Джеймса позднего периода характерны усложненная форма, стилевые эксперименты, символика и аллегории, напряженный интерес к тончайшим движениям челове-

ской души. Предмет внимания Джеймса не столько окружающая героев жизнь, материальная среда, сколько ее преломление, отражение в индивидуальном сознании, восприятии. Правда, иногда поиски новых форм и средств выражения становились у позднего Джеймса самоцелью при достаточно узком, камерном содержании. Это, конечно, делало его книги несколько «элитарными», «литературными». Тем не менее в глазах современников он являл собой мастера, «мэтра», владеющего всеми тайнами повествовательного искусства. Джеймс считал, что проникновение в психологию человеческой души — главная писательская цель. Но если в творчестве великих мастеров XIX в. эта задача решалась через открыто осуществленный психологический анализ, если создатель романов и повестей выступал в роли «всеведущего автора», который прямым текстом все объяснял читателю о своих героях, то Генри Джеймс сделал шаг вперед в своей художественной методологии. От рассказа-комментария он перешел к показу, к тому, что называют драматургическим методом (которым блестяще владел Тургенев).

Джеймс стремился через внешнее — через поступки, манеры высказываний, выражение лица — сказать о внутреннем состоянии героя. Его поиски в области психологического романа оказали влияние на развитие этого жанра в XX в., на литературную технику многих писателей.

Теоретик и критик: уроки мастера

Джеймс-критик. Почти все американские писатели — Ирвинг и Купер, Лонгфелло и Эмерсон, Готорн и Уитмен — размышляли о природе литературного творчества. В истории литературно-эстетической мысли значимы эссе и трактаты Эдгара По о природе новеллы, сущности поэзии. Неумоимо трудился на критической ниве друг Г. Джеймса У. Д. Хоуэллс. И все же Генри Джеймс решительно выделяется среди писателей-соотечественников как по объему, так и по значимости оставленного им литературно-критического наследия. Работа Джеймса-критика шла параллельно с художественным творчеством: Джеймс судил о литературном процессе изнутри. Его статьи, обзоры, предисловия столь многочисленны, что могли бы составить самостоятельное собрание сочинений. Джеймс надеялся стать американским Сент-Бевом. Его отличали не только тонкость и профессионализм оценок, но и широчайшая эрудиция.

Во времена Джеймса романтизм предстал обычно в бледных сочинениях его эпигонов. Жизнь требовала утверждения принципов реалистического искусства; эту задачу и взял на себя Джеймс. Его статьи на литературные темы составили книгу «Французские поэты и романисты» (1879), а также программные сборники «Ис-

куство прозы» (1885), «Будущее романа» (1899), «Новый роман» (1914) и др.

Важнейшим аспектом методологии Джеймса-теоретика была «саморефлексия», анализ собственного литературного опыта. Он писал предисловия к отдельным томам собрания своих сочинений, разъясняя и комментируя свои замыслы, высказывал суждения по общим вопросам литературы. Особенно значимы в этом плане предисловия к таким романам, как «Американец», «Женский портрет», «Принцесса Казамассима», «Послы», к ряду повестей, вошедших в прижизненное собрание сочинений (1907—1911). Благодаря Джеймсу в США вырос престиж литературной критики. Он ознаменовал новую фазу в ее развитии.

Теория романа. Писатель-реалист, Джеймс внес значительный вклад в разработку теории романа, прежде всего его психологической разновидности — романа, позволяющего запечатлеть «жизнь сердца» (Стендаль), внутренний мир личности. Трудно переоценить значение его работ, посвященных романному жанру, ведь фактически на протяжении почти всего XIX в. господствующим в США оставался «малый жанр», новеллистический (Ирвинг, Готорн, Эдгар По, Твен, Брет Гарт).

В программной статье «Искусство прозы» (1884) Джеймс обождал значение романной формы: он полагал роман выражением личного, «непосредственного впечатления от жизни» и определял ценность полнотой этого впечатления. Роман призван передать «воздух реальности», создать «иллюзию жизни». Он «материя, живая и движущаяся», как любой другой организм; «в ходе его развития будет обнаружена взаимосвязь всех его частей», — считал Джеймс. Для Джеймса значимы не теоретические дефиниции — «романтический роман», «бытовой роман», «роман характеров», «роман положений», а достижение органического единства формы и содержания, а следовательно, верность жизни. Характеры немислимы вне событий, а события — вне характеров. Романы могут быть либо хорошие, либо плохие. Единственный вопрос, заслуживающий обсуждения, — это уровень мастерства. Джеймс уделял особое внимание так называемой точке зрения. Для него было крайне существенно мастерство, с которым создана вещь; он писал о «религии исполнения».

Все это не означает, что Генри Джеймс игнорировал содержательную сторону романа. На этот счет он высказывался с очевидной определенностью, ограждая себя от упреков в недооценке «идеи содержания романа или картины». «Они имеют, — подчеркивал он, — с моей точки зрения, огромное значение, и, если бы я мог сотворить молитву, в ней содержался бы призыв к художнику как можно более обогащать идеи своего произведения». Джеймсу претят фальшь, сентиментальные стереотипы, неприменный хеппи-энд — счастливый конец, угодный читательским

вкусам. Главное — свобода художника, значимость его опыта. «Иван Тургенев, — отмечал Джеймс, — написал рассказ о глухонемом крестьянине — трогательную, личную, но простую историю, маленький шедевр... Он задел струну живой жизни, он взглянул в лицо действительности и одержал победу».

«Дом со множеством окон». Джеймс постоянно размышлял над искусством повествования. Здесь он во многом опередил свое время, заглядывая в будущее. В частности, он разработал принцип «многосубъектного сознания», связанного с воплощением точек зрения нескольких рассказчиков, которые могут по-разному воспринимать одну и ту же картину. В предисловии к роману «Женский портрет» он писал: «В доме литературы имеется не одно, а множество окон, — число их, впрочем, не может быть установлено, каждое прорезано или еще будет прорезано на обширном фасаде в силу потребностей индивидуального восприятия».

Очень важным для Г. Джеймса был опыт французской литературы — Флобера, Мопассана, Золя. Одним из первых в США он обосновал значимость наследия Бальзака (статья «Урок Бальзака»). Стремясь взять на вооружение художественные достижения Старого Света, Джеймс был одним из наиболее «европеизированных» американских писателей.

Джеймс и Тургенев. Г. Джеймс был наряду со своим другом У. Д. Хоуэллсом в числе первых американских писателей, пропагандировавших в США русскую литературу, и прежде всего Тургенева, которому он посвятил четыре статьи. Первая — «Иван Тургенев» — была построена как рецензия на повести «Вешние воды» и «Степной король Лир», с которыми Джеймс, не знавший русского языка, познакомился в немецком переводе. В статье, в частности, отмечалось: «Тургенев — один из немногих взыскательных к себе художников. Оговоримся сразу: он велик не обилием написанного, а мастерством. Его стихия — пристальное наблюдение». Тургенев прочел рецензию и ответил Джеймсу благодарственным письмом. Между ними завязалась переписка, а затем в 1875—1876 гг. они встречались в Париже, у них сложились дружеские отношения. Следующей работой Джеймса стала рецензия на роман «Новь». Затем он опубликовал еще две основательные работы о Тургеневе. В своей характеристике русского писателя Джеймс делал акцент на своеобразии его манеры, в основе которой «драматургический метод».

Долго живя в Европе, Джеймс болезненно ощущал свой отрыв от родной почвы; Тургенев также подолгу находился за границей, но при этом сохранял прочные связи с Россией. «Его гений был для нас голосом тех неведомых нам масс, — писал Джеймс, — о которых приходится теперь говорить все чаще». Джеймс не прошел мимо художественного опыта Тургенева; считается, например, что в его романе «Женский портрет» ошутимо

влияние тургеневской «Нови». Расхожей в литературных кругах сделалась пронципальная реплика английского писателя Джорджа Мура: «Джеймс поехал в Европу и стал читать Тургенева, а Хоуэллс остался дома и стал читать Генри Джеймса».

«**Возрождение Джеймса**». В 40-е годы XX в. началось возрождение интереса к произведениям Джеймса (James Revival). Он сделался исключительно популярен, причем не только у читателей, но и у критиков, нашедших в его наследии благодарнейший материал для филологических исследований. Литература о его творчестве — «джеймсиана» — поистине бескрайняя и пополняется все новыми трудами. По словам критика Р.Блэкмура, «богатство чувств, запечатленных в его книгах, их отточенная форма стали неотъемлемой частью читательского и писательского опыта». Среди тех, кто признавал значение Джеймса, были англичане Дж. Конрад, В. Вулф, Г. Грин, Дж. Джойс, американцы Г. Стайн, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй; последний считал, что Джеймса следует постоянно перечитывать.

В России переводы произведений Джеймса появились в 1870-е годы. Затем после довольно длительного перерыва с начала 1970-х годов возобновились интенсивное изучение Джеймса и публикации его произведений.

Литература

Художественные тексты

Джеймс Г. Повести и рассказы / Г. Джеймс. — Л., 1983.

Джеймс Г. Избранные произведения : в 2 т. / Г. Джеймс ; предисл. А. Зверева. — Л., 1979.

Джеймс Г. Женский портрет / Г. Джеймс ; послесл. М. Шерешевской. — М., 1984. — (Сер. «Лит. памятники»).

Критика. Учебные пособия

Анциферова О. Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса : От истоков к свершениям / О. Ю. Анциферова. — Иваново, 1998.

Анциферова О. Ю. Русская литература и художественные искания американских писателей конца XIX века (Г. Джеймс, У. Д. Хоуэллс, С. Крейн) / О. Ю. Анциферова. — Иваново, 2000.

Блэкмур Р. П. Генри Джеймс // Литературная история Соединенных Штатов Америки : в 3 т. — М., 1977—1979. — Т. 3.

Елистратова А. А. Вильям Дин Хоуэллс и Генри Джеймс // Проблемы истории литературы США. — М., 1964.

Морозова Т. Л. Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции американской литературы XX века и современность. — М., 1982.

Николюкин А. Н. Американские писатели как критики / А. Н. Николюкин. — М., 2000.

Селитрина Т. Л. Джеймс и проблемы английского романа (1880—1890-е годы) / Т. Л. Селитрина. — Свердловск, 1989.

Селитрина Т. Л. Проблематика и поэтика романов Г. Джеймса 1890-х годов / Т. Л. Селитрина. — Уфа, 1992.

Урнов А. Литература и движение времени : из опыта англо-американской литературы XX века / А. Урнов, Д. Урнов. — М., 1978.

Глава XXVI. **МАРК ТВЕН: СУДЬБА «КОРОЛЯ СМЕХА»**

Путь в большую литературу: от Сэма Клеменса к Марку Твену. — В начале 1870-х: социальная тема. — Автобиографическая трилогия: «эпос детства». — «Приключения Гекльберри Финна»: книга, из которой «вышла вся американская литература». — Путешествие в прошлое: история и современность. — Поздний Твен: от юмора к сатире. — Твен-художник: «король смеха». — Твен и XX век: судьба наследия.

При всей своей нищете люди владеют одним, бесспорно могучим оружием. Это смех... Перед смехом ничто не устоит.

М. Твен

В истории многих литератур есть художники слова, которые с удивительной полнотой вобрали в себя дух, менталитет, характер, культуру народа. К Марку Твену, как к немногим его соотечественникам, приложимо понятие «национальный гений». Его называли «Линкольном американской литературы». Уже при жизни Марк Твен стал фигурой легендарной, почти мифологической.

Глубинная твеновская тема — это Америка, ее судьба, ее пути. «Я глубоко убежден, что будущий историк Америки не может обойтись без Ваших книг, так же как историк Франции — без политических трактатов Вольтера», — так с пророческой пронительностью писал Твену Бернард Шоу.

Путь в большую литературу: от Сэма Клеменса к Марку Твену

Ганнибал: малая родина. Подлинное имя Марка Твена (Mark Twain, 1835—1910) — Сэмюэл Ленгхорн Клеменс. Он родился в 1835 г. в семье Джона Маршалла Клеменса в деревушке Флорида штата Миссури. Отец Твена, человек образованный, держал бакалейную лавку, но на торговой ниве не преуспел, считался неудачником. Между отличавшимся суровостью отцом и сыном отношения не сложились. Значительно ближе будущему писателю была мать, рыжеволосая красавица Джейн Клеменс.

В 1838 г. Клеменсы перебрались в городок Ганнибал в штате Миссури, что на правом берегу Миссисипи; позднее он был описан под именем Санкт-Питерсберг в романах о Томе Сойере и Геке Финне.

После кончины отца 12-летний Твен оставил школу и был вынужден зарабатывать на жизнь. Это был удел многих американцев, тех, кого называют *self-made man*. Юноша, в котором уже смутно бродили литературные импульсы, несколько лет провел «на колесах» в качестве кочующего наборщика в разных городах страны.

В свободное время Твен запоем читал, испытывая неодолимую тягу к сочинительству. Наконец кочевой, неустроенный быт, постоянные скитания стали ему в тягость.

Миссисипи: лоцманские годы. Заветным желанием Твена было сделаться лоцманом на Миссисипи. Его взял к себе в ученики один из признанных авторитетов лоцманского дела Горас Биксби, у которого будущий писатель прошел неоценимую выучку. Видимо, там, на Миссисипи, родился литературный псевдоним писателя Марк Твен, что означает «мерка два» — это был обычный возглас лоцмана. Твен отдал Миссисипи четыре года: два года он был учеником, а еще два самостоятельно плавал на больших пароходах, изучив реку вдоль и поперек на протяжении почти двухсот миль. В 1861 г. с началом Гражданской войны он был мобилизован в армию южан, но пробыл в ней около трех недель, так как заболел. К 1858—1861 гг. относятся и его первые литературные опыты.

Невада и Калифорния: журналистский и литературный дебют. Оставив армию, Твен подался в Неваду, где его старший брат Орион служил секретарем губернатора штата. Там Твен в течение примерно полугода работал на серебряных рудниках. Обогатиться ему не удалось, но он продолжал приобретать другое богатство — знание жизни.

В середине 1862 г. Твен приступает к сотрудничеству в выходящей в городке Вирджиния-сити газете «Территориэл энтерпрайз». Как журналист Твен считал, что его функция — распространять правду, достоверную информацию, искоренять ошибки и предрассудки, помогать образованию людей, возбуждать потребность в реформах, повышать уровень общественной морали и нравственности. Это, конечно, не означало, что Твен благодушно верил в то, что вся журналистика вдохновлена такой высокой миссией. В его сочинениях немало язвительных, иронических выпадов в адрес недобросовестных газетчиков. И сегодня актуальны слова Твена: «В современном обществе печать — это колоссальная сила. Она может создать и испортить репутацию любому человеку».

Но Твен не был бы писателем-демократом, приверженным ценностям американской си-



Марк Твен

стемы, если бы он игнорировал положительные стороны прессы. У серьезной газеты есть такие прекрасные качества, как правдивость, смелость, нетерпимость ко лжи, — а это необходимо для здорового гражданского общества.

Твен также освоил профессию лектора. Лекторами считались популярные в США мастера импровизированного, нередко окрашенного юмором устного рассказа, выступающие перед аудиторией. Приемы и манера лектора оказали влияние на стиль Твена-писателя.

В Калифорнии Твен, журналист и репортер, стал пробовать свои силы и как беллетрист. В 1865 г. он начинает печататься в местных литературных журналах «Золотой век» и «Калифорниец». В Калифорнии Твен вошел в местное литературное общество, наиболее значимой фигурой которого был Брет Гарт. Там сошлись пути двух знаменитых писателей, начались их дружеские отношения, осложненные соперничеством и завершившиеся разрывом.

В отличие от своих маститых современников Г. Джеймса и У. Д. Хоуэллса, имевших университетскую гуманитарную подготовку, Твен непосредственно осваивал народную жизнь — быт фронтисменов, рабочих, лесорубов, горняков. Известность Твена началась с публикации юмористического рассказа «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса» (1865).

Работа журналистом в Неваде, а затем в Калифорнии, безусловно, профессионально обогатила Твена. И все же поденный труд начинал его утомлять, нарастала потребность выйти за рамки журналистской деятельности. В 1867 г. Твен приезжает в Нью-Йорк, где издает томик своих рассказов и фельетонов. К этому времени он успел обратить на себя внимание на Востоке, который считался американским культурным очагом, но явно нуждался в притоке свежих сил, а главное — самобытных талантов.

В российском твеноведении закрепилась традиция выделять три основных периода в творчестве писателя: первый — с середины 1860-х годов до начала 1880-х годов; второй — с начала 1880-х годов до середины 1890-х; третий — последние полтора десятилетия жизни Марка Твена.

В ранних произведениях Твен выступает как художник, использующий наиболее самобытные элементы национального юмора. Он был органично связан с фольклором американского Запада, который бытовал в условиях фронта.

Среди комических персонажей фольклора доминировало несколько устойчивых «масок»: это доморощенный философ-янки, ловкий, изворотливый хвостун из пограничной глухомани; наконец, менестрель — белый, загримированный под черного, исполнитель негритянских мелодий, песенок-шуток. Особой популярностью пользовался «хвостовской юмор», в основе которого — принципы гротеска, карикатуры. В дальнейшем юмор фронта

сближается с реалиями обыденной жизни. Складывается такая его форма, как анекдот, который фактически охватывает все стороны жизни людей.

Ранние рассказы. В 1860—1870-е годы Твен написал самые знаменитые свои рассказы. В 1865 г., обобщая свой опыт в очерке «Об искусстве рассказа», он писал: «Юмористический рассказ — это жанр американский... Эффект, производимый юмористическим рассказом, зависит от того, как он рассказывается, тогда как воздействие комического рассказа и анекдота зависит от того, что в нем рассказано».

Твеновские юмористические миниатюры искрятся остроумием, фантазией, в них присутствует жизнерадостная стихия комизма, бурлеск, пародия. Это мир, исполненный бурного веселья, взрывов энергии. Сиамские близнецы ведут себя как скандалисты; покойник, восстав из гроба, усаживается рядом с кучером, чтобы в последний раз увидеть друзей; отправляясь в рай, герой вступает в состязание со встретившейся ему кометой. Ничего подобного не знала американская литература. Каноны, штампы, правила хорошего тона рушатся, побежденные жизнерадостным смехом Твена. Обладая мощной фантазией, способностью к самым неожиданным ассоциациям, Твен умеет выстроить остроумнейший рассказ буквально из ничего («Мои часы», «Разговор с интервьюером», «Режьте, братцы, режьте» и др.). Не случайно образцы твеновского юмора входили в репертуар артистов, звучали со сцены. Но за казалось бы алогичными ситуациями и коллизиями — серьезное социальное содержание: объектами осмеяния становятся и невежество журналистов («Как я издавал сельскохозяйственную газету»), и ожесточенная конкуренция на ниве свободной печати («Журналистика в Теннесси»), и фабрикация фантастического компромата как средства предвыборной борьбы («Как меня выбирали в губернаторы»). В этих рассказах Твен демонстрирует арсенал приемов, заложенных в американском юморе: гротеск, шарж, сгущение красок, комическое преувеличение, нарочито серьезный тон при изложении смешных вещей. Эти приемы, а также всепронизывающая ирония стали с той поры основными чертами самобытного твеновского стиля.

«Простаки за границей». Вскоре после переезда в Нью-Йорк Твен получает лестное предложение — в качестве корреспондента газет «Альта Калифорния» и «Нью-Йорк трибюн» отправиться на пароходе «Квакер-сити» в туристический вояж по Европе. Впервые Твен увидел Старый Свет. Путешественники побывали во Франции, в Италии, в Греции и Турции, в Северной Африке. Проплыв по Черному морю, сделали остановку в Крыму и Одессе. В Ливадийском дворце в Крыму американцы были приняты императором Александром II. От имени соотечественников Твен составил приветственный адрес царю, в котором выражал бла-

годарность России за отношение к северянам в Гражданской войне.

Книга «Простак за границей» (1869) открыла серию произведений Твена документально-очеркового характера. «Простак за границей» относится к жанру путевого дневника, так называемого «травелога». Впрочем, у Твена, далекого от литературных канонов, мы не находим эту форму в ее чистом виде: дневник путешественника сочетается с историческими экскурсами, публицистическими отступлениями, анекдотами и комическими эпизодами.

Основная тема книги — сопоставление Европы и Америки, Старого и Нового Света, двух культур, двух цивилизаций, ведь сравнение — лучшая форма познания. Эта тема органична для американской литературы, трудно назвать писателя, который бы к ней не обращался. Ее разрабатывали В. Ирвинг и Ф. Купер, Г. У. Лонгфелло и Н. Готорн и, конечно же, такие современники Твена, как Г. Джеймс и У. Д. Хоуэллс. Сопоставляя европейцев и американцев, они стремились понять, в какой мере должен быть усвоен опыт Старого Света и в чем самобытность «американского пути».

В книге Твена отразилась оптимистическая атмосфера послевоенной Америки. Интересна фигура главного героя, «простака», «американского Адама», человека, по-детски непосредственного, комически простодушного. Твеновский «простак», сталкиваясь с памятниками старины в Европе, обнаруживает обезоруживающую неосведомленность, задает «детские» вопросы. Старый Свет представляется ему едва ли не кладбищем разнообразных реликтов и раритетов. Но в глазах Твена наивность героя в области культуры компенсировалась тем, что писателю так импонировало: энергией и американским здравым смыслом. Простак считал Европу вчерашним днем, а исторические перспективы связывал с Америкой, с Новым Светом, олицетворявшим надежду мировой цивилизации.

В начале 1870-х: социальная тема

Годы в Хартфорде. Во время путешествия на «Квакер-сити» Твен подружился с Чарльзом Ленгдоном, сыном Джарвиса Ленгдона, миллионера, углепромышленника, одного из самых влиятельных людей Америки. Твен познакомился с семьей Чарльза, отцом и сестрой Оливией, хрупкой красивой девушкой. В 1870 г. состоялась свадьба Твена и Оливии. Год спустя молодожены переехали в Хартфорд (штат Коннектикут) — культурный центр на востоке США. Здесь Твен входит в круг местной элиты, поддерживает контакты с писателями Гарриет Бичер-Стоу, Чарльзом Уорнером, священником Джозефом Твичелом.

Семейная жизнь Твена была вполне благополучной. Хотя его первенец, Ленгхорн, появился на свет слабым и вскоре умер, но родились три дочери: Сюзи, Джин и Клара, которых Твен безумно любил.

Твен в глазах своих соотечественников был воплощением успеха, американского мифа. Значительным было влияние на него Оливии, женщины тонкой, образованной, с отчетливо выраженными пуританскими эстетическими ориентирами. Оливия была своеобразным домашним цензором Твена, редактировала его тексты, выбрасывая из них все «грубое», что могло быть вызовом канонам «джентильности».

Однако оценивая судьбу Твена в «контексте Ленгдонов», надо помнить и другое: и отец семейства, и его домочадцы были убежденными аболиционистами, и это положительным образом повлияло на Твена, человека с «южным» воспитанием.

«Налегке». Первая книга Твена, написанная в Хартфорде, — «Налегке» (1872). Это документальное повествование о его двухгодичном пребывании в Неваде.

Книга открывалась подробным описанием путешествия Твена с братом Орионом на Дикий Запад. Твен и его приятель Хигби, увлеченные серебряным «бумом», жаждут найти месторождение драгоценного металла и разбогатеть. Они живут в поселке горняков, спозаранку спешат в горы, перелопачивают тонны руды в надежде увидеть воделенные золотые и серебряные блески. Но в итоге терпят неудачу.

В книге Твен предстает художником, обладающим фотографической памятью и острой наблюдательностью, показывая читателю огромное количество подробностей, эпизодов, лиц. Но здесь Твен уже не репортер, а мастер слова. За юмористической манерой повествователя обнажаются отнюдь не смешные стороны старательского быта.

«Позолоченный век». С 1870-х годов Твен начинает задумываться над проблемами, связанными с американской общественной системой. Закономерно, что после книги, посвященной невадским годам, Твен обратился к современной Америке. Его первый роман «Позолоченный век» (1873) имел подзаголовок «Повесть наших дней». Твен писал не один, а в соавторстве с Чарльзом Дадли Уорнером (1829—1900), к тому времени уже известным писателем. Уорнер значительно уступал Твену в оригинальности и таланте, что определило заметную неровность книги. Роман состоит из двух частей (63 главы); материал между соавторами был разделен примерно поровну.

Роман сложен по композиции, в нем несколько сюжетных линий, позволяющих очертить широкую панораму общественно-политической жизни Америки в начале 1870-х годов. Самое запоминающееся и интересное в книге — это сатирические сцены и

образы, в которых чувствуется почерк Твена-юмориста, уже склонного к сатире.

Перу Твена принадлежат два наиболее выразительных персонажа, которых можно отнести к безусловным художественным открытиям. В них отразился «позолоченный век» с его иллюзиями и спекулятивной горячкой.

Первый — полковник Селлерс. Его прототип — дядя Твена Джеймс Лемптон, неисправимый фантазер. Он поглощен мечтами об успехе, которые едва ли соотносятся с реальностью. Ему кажется, что вот-вот он ухватит птицу удачи, приобретет миллионы и благодетельствует все человечество, и конкретно — своих родственников. Но на практике его проекты оборачиваются тем, что семья Селлерса вынуждена влачить полунищенское существование и «кормиться» уверениями полковника в том, что вареная репа и холодная вода — диетическое и в высшей степени калорийное питание.

Второй персонаж — сенатор Дильворти, крупномасштабная фигура многоопытного и циничного политика, рядящегося в одежды «слуги народа». Дильворти — человек бессовестный, квинтэссенция пороков американской политической кухни, демагог, пользующийся простодушием своих избирателей. Планы Дильворти однако терпят крах благодаря вмешательству сенатора, наделенного говорящей фамилией Нобл (благородный). Хотя Дильворти уличен в подкупе, он выходит сухим из воды.

Один из важных эпизодов романа — строительство несуществующего города Наполеона и законопроект о финансировании негритянского университета. В романе несколько красноречивых сцен, обнажающих «механику» законотворческой работы, выгодной финансовым кругам. Твен демонстрирует критический подход к некоторым сторонам американского образа жизни, но критицизм писателя проистекает из глубинной веры в демократические принципы. Твен ценил предприимчивость, энергию и оптимизм соотечественников.

«Великая революция в Питкерне» (1879). В этом рассказе писатель обращается к новой для себя сфере литературной утопии, а точнее — антиутопии.

Сюжетная схема антиутопии служит Твену для реализации его тезиса: ловкие демагоги, ниспровергатели и реформаторы, обещаая всеобщее благоденствие, лишь надевают на общество новую узду.

«Старые времена на Миссисипи». После романа «Позолоченный век», насыщенного политической злободневностью, Твен в небольшой очерковой книге «Старые времена на Миссисипи» (1875) пробует силы в мемуарной прозе. Он обращается к прошлому, к довоенной поре своей жизни.

В повести важен образ Миссисипи — ключевой для всего твеновского космоса. «Огромная Миссисипи, величавая, великолепная

Миссисипи в милю шириной, катит свои воды, сверкая на солнце: на другом берегу — густой лес». Подобных пейзажных зарисовок реки, пленяющих поэтичностью, немало в этой книге писателя.

Твен переносится в пору своей молодости. Сбывается его мечта: он попадает на свой первый пароход «Поль Джонс», где знакомится с нелегкой профессией лоцмана.

«Работа — самая величайшая радость в мире», — признается Твен близким людям. В этом — жизненная философия Твена и его писательское кредо. Твен — до мозга костей американец, который высоко ставит смекалку, трудолюбие своих соотечественников. В книге присутствует романтическое начало: любовь к труду соединена с любовью к природе, олицетворяющей свободу. Это придавало особую притягательность профессии лоцмана.

Автобиографическая трилогия: «эпос детства»

В середине 1870-х годов намечается переход Твена к новому этапу художественного развития. Главное его достижение — трилогия: «Приключения Тома Сойера» (1876), «Жизнь на Миссисипи» (1883) и «Приключения Гекльберри Финна» (1884). В ней с наибольшей полнотой отразились его видение жизни и художественная методология. Всего оригинальнее он оставался в воспроизведении эмоциональных ощущений, поступков, живых впечатлений, свободных ассоциаций. Это давалось Твену лучше, чем строгая композиция и философские умозаключения. Твена называли «человеком детства». Детство было дорого писателю, связывалось с независимостью, свободой, близостью к природе. Острая ностальгия по детству никогда не покидала Твена.

«**Приключения Тома Сойера**». Романы о Томе Сойере и Геке Финне, ставшие настольными книгами для поколений подростков, автобиографичны. Но как бы ни были точны воспоминания Твена, они обогащены его писательской фантазией. В «Томе Сойере» проявились замечательные черты твеновского стиля: юмор, лиризм, фантазия.

Уже первая часть трилогии явила новое слово в литературе. Твен полемически заострил свой роман против фальшивой уныло-назидательной детской беллетристики, в которой в духе «джентильной» традиции фигурировали «хорошие» и «плохие» мальчики и девочки. По меткому определению одного из критиков, дети в нравоучительных книгах были так же похожи на реальных малышей, как выпотрошенные цыплята на витрине магазина на желтые комочки, весело бегающие на зеленой лужайке. Пародией на «хорошего» мальчика стал образ Сиды, сводного брата Тома Сойера. Еще ранний Твен пародировал фальшивые стереотипы, насаждавшиеся в книжках для воскресных школ, — в «Рассказе о дурном мальчике» (1865) и «Рассказе о хорошем мальчике» (1875).

В «Томе Сойере» Твен отталкивается от конкретных фактов. В городе Санкт-Петербурге легко угадывается Ганнибал 1840-х годов, еще до Гражданской войны. В тете Полли — черты матери Твена. Том Сойер имеет прототипами сразу трех мальчиков — знакомых Твена; этот образ отчасти автобиографичен.

Том с его типично американским именем — живой, шаловливый подросток, деловитый и одновременно, как и свойственно его возрасту, фантазер и романтик. Твен воспринимает мир широко открытыми, наивными глазами своего героя. События пропущены через восприятие Тома, его подростковый менталитет. А потому, казалось бы, тривиальные эпизоды (окраска забора Томом или появление щенка в церкви во время проповеди, разговор с Гекком о дохлой кошке или удалении у Тома молочного зуба) приобретают важное значение. И взрослый мир видится по-детски: он скучный, пресный, состоящий из запретов.

Включение читателя в мир детства достигается во многом благодаря «эффекту присутствия». Опуская экспозиционные описания, Твен с первых же строк романа погружает читателя в атмосферу книги. Мы как бы находимся рядом с Томом, который спасается от придирок и нотаций тети Полли, дает коту Питеру лекарство, скучает во время проповеди в церкви, томится на уроках.

Поэтика романа. В заголовке романа не случайно присутствует слово «приключения». Здесь очевидна переключка с английским романом XVIII в. (Дефо, Филдинга, Смоллета), который импонировал Твену даже в большей мере, чем современная проза. В романе о Томе Сойере непросто вычленишь четкий сюжет, интригу. Искусство композиции не является сильной стороной Твена. Произведение выстроено как цепь эпизодов, иногда даже беспорядочных; именно такое построение в наибольшей степени соответствует детскому сознанию Тома, его непоседливости, импульсивному темпераменту. Вместе с тем в череде событий все же прочерчиваются три главные истории, которые постоянно перебиваются не связанными с ними эпизодами: это рассказ о детской наивной любви Тома к Бекки Тэчер (подобного чувства еще никто до Твена не описывал); рассказ об убийстве на кладбище, о поисках клада. Сама калейдоскопичность эпизодов и сцен — своеобразное зеркало «алогичности» детского сознания, его обаятельной непосредственности.

Значительный пласт романа составляют детские диалоги, очаровывающие читателя подлинностью воспроизведения живой детской речи.

«Жизнь на Миссисипи»: гимн великой реке. В 1882 г. Твен совершил путешествие по Миссисипи. Он не был на этой реке почти четверть века — с середины 1850-х годов. На этот раз Твен путешествовал как прославленный писатель, «национальное достоя-

ние», окруженный всеобщим вниманием, и даже встретил паром, названный в его честь, — «Марк Твен».

Итогом поездки стала книга «Жизнь на Миссисипи», оригинальная, хотя и неровная, аналогов которой еще не было в американской литературе. Это произведение, в основе которого лежит очерково-документальное начало. Оно свойственно Твену, тяготеющему к свободной, импровизационной форме.

В предисловии Твен подчеркнул общенациональную масштабность и значимость выбранной тематики: «Бассейн Миссисипи — остов нации. Река подобна живому организму — со своим нравом, мощью, энергией... перед нами жизнь реки и людей, с ней связанных». Во время плавания от Сент-Луиса до Нью-Орлеана Твен убеждается, как потускнела прежняя романтика жизни на реке, романтика лоцманской профессии. Анекдоты, разного рода истории из «речной жизни», описания прибрежных городов перемежаются весьма критическими зарисовками южных нравов, яростной вражды между аристократическими семьями. Этот мотив получил развитие в «Геке Финне», в эпизодах феодальной свары между Гренджерфордами и Шефердсонами.

Когда в 1944 г. был выпущен полный текст книги «Жизнь на Миссисипи», выяснилось, что в прижизненном издании книги в ней были купированы отдельные куски, даже целые главы.

«Приключения Гекльберри Финна»: книга, из которой «вышла вся американская литература»

«Приключения Гекльберри Финна» (1884) не только высшее достижение Твена-художника, но и произведение, ставшее мировой классикой. Этот роман — один из ключевых в истории американской литературы, в нем были разработаны многие ее темы и мотивы. В процессе работы над романом, которому Твен отдал почти десять лет труда, углубилось мировоззрение писателя, расширился его художественный и жизненный опыт.

В «Томе Сойере» место действия — заштатный провинциальный городок. В «Геке Финне» дана емкая американская панорама. Сюжет романа позволил включить в повествование широкие картины жизни, пеструю галерею характеров. Роман можно считать также «эпосом дороги». Это своеобразное путешествие, движение героя по дороге жизни, в пространстве и времени, классическим образцом которого является «Дон Кихот» Сервантеса.

У Твена «дорогой» становится Миссисипи, средством передвижения — плот, на котором плывут Гек и Джим. Грязные, «словно болото», прибрежные городки, где разворачиваются главные приключения героев, предстают как средоточие социальных проблем и далеки от того образа идиллической Америки, который возник в книге о Томе Сойере.

Углубляется и психологизм Твена: в «Томе Сойере» повествование ведется от третьего лица, в «Геке Финне» — от лица протагониста, что позволяет не только прочувствовать события, но и более тонко обрисовать внутренний мир героя.

Образ Гека Финна, сорванца, находчивого, деятельного и смышленного, врезается в память читателя. Его имя обрело нарицательный характер. Гек — одна из незабываемых классических фигур в американской литературе. Приключения Гека, если сравнить их с приключениями Тома Сойера, серьезнее и драматичнее.

В основе живой, увлекательный сюжет. События происходят примерно за 10—15 лет до крушения рабства: это объясняет главную сюжетную коллизию романа. С первых же страниц намечается глубинная тема свободной, вольной жизни, раскрывающаяся в сюжетных перипетиях романа. Судьбу Гека определяет поведение его отца, горького пьяницы, в описании которого Твен не щадит мрачных красок.

Отношение между сыном и отцом, заточившим Гека в свою хижину, которая превращается в подобие тюрьмы, накаляются. Геку не остается ничего иного, как, инсценировав собственное убийство и ограбление, укрыться на острове Джексон.

Новый поворот сюжета — судьбоносная встреча Гека с негром Джимом, который сбежал от сердобольной вдовы Уотсон: ее «гуманность» не устояла перед суммой восемьдесят долларов, предложенной за чернокожего.

Гек и Джим спускаются на плоту по течению, Гек и Джим надеясь доплыть до реки Огайо, а затем добраться до свободных штатов. Гека не останавливает страх: ведь он помогает беглому рабу. Спасая Джима, он чувствует порой стыд, его «грызет совесть», он называет себя негодяем и подлецом. Он пишет письмо вдове Дуглас, чтобы «очиститься от грех», но потом рвет его. Он не предаст Джима, даже если из-за этого ему уготовано «гореть в аду».

События, происходящие по мере движения плота вниз по реке, приоткрывают темные, зачастую трагические стороны американской действительности: едва ли не каждый эпизод вносит что-то новое в понимание Геком жизни. Так герой знакомится с казальсь бы ушедшими в прошлое нравами «южной» аристократии, заставляющими вспомнить феодальные распри на почве мести. Утонченные Гренджерфорды вот уже многие годы втянуты в незатихающую вражду с не менее знатным родом Шефердсонов.

Безобидный старик Боггс, «первый дурак во всем Арканзасе», позволяющий себе безвредную болтовню по адресу всесильного местного аристократа, полковника Шерборна, расплачивается за это жизнью. Этот и другие эпизоды — печальное напоминание о «южных» нравах, о том, что насилие органично вписано в образ жизни американцев. Еще одна удручающая деталь, не укравшая-

ся от Твена, — засилье многочисленных преступников и мошенников. Герои чудом спасаются от шайки грабителей.

Красноречив эпизод, когда на плоту находят прибежище два укрывающихся от разъяренной толпы проходимца: молодой выдает себя за герцога, старый — за французского короля. Гек присутствует на религиозном собрании, где «король» дурачит наивных людей. После серии приключений Гек ускользает от жуликов, но он вновь теряет Джима.

«Королю» и «герцогу» удастся продать за сорок долларов негра Джима фермеру, всучив ему фальшивые объявления о том, что человека, нашедшего беглеца, ожидает двухсотдолларовое вознаграждение. Но, как часто бывает в приключенческих историях, Джима выручает счастливый случай. Когда два приятеля, Гек и Том, затевают запутанную, в духе детективных сюжетов, операцию по вызволению запертого в сарае Джима, выясняется, что Джим уже освобожден согласно завещанию мисс Уотсон.

Роман требует внимательного чтения: Твен умеет наполнить казалось бы случайную деталь значительным социальным смыслом. Например, между белыми женщинами происходит следующий диалог по поводу взрыва на пароходе: «Господи, помилуй! Кто-нибудь пострадал? — Нет, мэм. Убило негра. — Ну, это вам повезло. А то, бывало, что и ранит кого-нибудь». Какая меткая характеристика «южного» менталитета!

Значение романа. Роман о Геке Финне — свидетельство укрепления реалистических принципов в американской литературе.

В богатом литературном контексте тех лет художественный мир Твена уникален. Прежде всего, Гек Финн стал открытием романиста. Сама дружба белого подростка и черного раба символична — это пример подлинных человеческих отношений, опровержение тезиса о несовместимости людей разного цвета кожи. Как бы ни были патетичны аболиционистские призывы в американской литературе XIX в., но ничего равного книгам Твена в художественно-эстетическом плане она не создавала. Общение с Джимом стимулировало духовный и нравственный рост Гека.

Художественным открытием стал и образ Джима. Твен избежал сентиментальности, идеализации черных невольников как благородных страдальцев, что было присуще аболиционистской литературе: его герой необразован и опутан суевериями, но его отличают великодушие и человеколюбие, он мечтает скопить денег и выкупить семью из рабства.

Психологический портрет Джима обретает дополнительную рельефность благодаря тому, что Твен использовал негритянский диалект штата Миссури. Новаторство Твена — в сочности языка, в стихии просторечия.

«Приключения Гекльберри Финна» заключают твеновскую трилогию, романы которой объединены образом великой реки. В трилогии Твен по-своему отзывается на глубоко ощущавшуюся писателями США потребность понять Америку, ее характер, ее душу.

Знаменательно, что Твен еще не раз обращался к образам своих героев, полюбившихся миллионам читателей во всем мире. В 1894 г. он выпустил своеобразное продолжение трилогии — повесть «Том Сойер за границей». Два года спустя писатель опубликовал небольшую повесть «Том Сойер — сыщик», построенную как пародия на популярный детективный жанр.

Непреходящее значение последнего романа трилогии подчеркнул Эрнест Хемингуэй в метком высказывании, приведенном в его книге «Зеленые холмы Африки»: «Вся американская литература вышла из одной книги — “Гекльберри Финна” Марка Твена». Эта мысль перекликается с известным мнением Ф. М. Достоевского о том, что вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели». И действительно, в «Приключениях Гекльберри Финна» были намечены многие коренные мотивы, ситуации и темы, которые в дальнейшем получили развитие у писателей США.

Путешествие в прошлое: история и современность

«**Пешком по Европе**». Завершив «Приключения Тома Сойера», Твен в 1878 г. с женой и двумя маленькими дочерьми в сопровождении своего друга, хартфордского пастора Джозефа Твичела совершил вояж в Европу, продлившийся около пяти месяцев. Путешествие было описано в книге, которую Твен озаглавил «Пешком по Европе» (1880). Твен стал объективнее, серьезнее, стал отходить от гротесковых ситуаций в духе «Простаков...» Но и в этой книге сверкают веселые искры твеновской иронии и насмешки. «Пешком по Европе» — образец травелога, хотя с героями не происходит каких-либо экстраординарных происшествий. Книга содержит живую и полезную информацию, демонстрирует наблюдательность Твена, его феноменальную зрительную и эмоциональную память. Избегая эксцентрического сгущения красок, писатель сравнивает Европу и Америку, разные стороны их жизненного уклада и традиции. Касается он и некоторых исторических событий, в частности Великой французской революции, осуждая яacobинский террор и «чернь в красных колпаках».

«**Принц и нищий**». В 1882 г. Твен создает повесть «Принц и нищий», шедевр, по праву относимый к классике детской литературы. Это был первый шаг на почву «чистой» истории, которая притягивала Твена: писатель с увлечением «перелопачивал» разнообразную специальную литературу. Он сопоставлял «век нынешний» и «век минувший». Художник, приверженный демократическим ценностям, народовластию, был бескомпромиссно нетерпим к любым сторонам феодального миропорядка как системы, основанной на неравенстве людей, насилии и произволе. Отсюда и его нападки на тех, кто, по его не всегда справедливому мнению,

романтизировал и идеализировал Средневековье, прежде всего на Вальтера Скотта.

Твен проявил искусство и фантазию в построении сюжета, основанного на многократно апробированном в мировой литературе мотиве двойничества. Мы находим его, например, у Плавта, Шекспира. По словам Ю. К. Олеси, автора книги «Ни дня без строчки», Твен явил «одно из лучших сюжетных изобретений в мировой литературе», достойное занимать место в «первой десятке».

Привычная для Твена нечеткость композиции на этот раз обернулась гармоничностью, геометрическим противопоставлением сцен и эпизодов, реалий, относящихся к двум мирам — миру нищеты и миру роскоши. Перипетии сюжета подчеркивают писательскую сверхзадачу: «Я хочу дать близко почувствовать всю жестокость законов этого времени, показать, как король сам становится жертвой иных из своих законов, а действие других видит собственными глазами».

Вместе с тем, обратившись к истории, Твен оставался в рамках художественной методологии, знакомой по автобиографической трилогии: оба главных героя повести были детьми, мир виделся их глазами. В поведении героев — немало черт, характеризующих детскую психологию. Абсурдность и жестокость средневековых законов раскрываются через призму «естественного» детского сознания. Логикой сюжета Твен подчеркивает природное равенство людей: дети Том Кенти и Эдуард быстро находят общий язык. Поменявшись одеждой, а потом и «ролями», юные герои поставлены в совершенно непривычные для себя обстоятельства. Твен остроумно обнажает нелепость придворного этикета и условностей, принятых при королевском дворе, бессмысленность обрядности, замешанной на рабелепии.

Центр внимания писателя — принц. Он оказывается в семье Тома Кенти во Дворе Отбросов. Его унижают, бьют, считают самозванцем. К счастью, рядом с принцем — молодой благородный дворянин Майлс Гендон. Скитаясь по Англии, принц знакомится с «дном» общества, с жертвами насилия и произвола. Перед нами Англия в пору царствования безжалостного и сумасбродного Генриха VIII, печально прославившегося своим «кровавым законодательством».

На протяжении повести герои претерпевают серьезную духовную эволюцию. Принц в роли нищего проникается сознанием несправедливости, царящей в его королевстве. Том Кенти в обретенном высоком положении демонстрирует милосердие. «Пусть же отныне воля короля будет законом милости, а не законом крови!» — провозглашает он.

Повести свойственно притчевое, сказочное начало. И как положено в сказке, все разрешается вполне благополучно. Принц

возвращается в Букингемский дворец. Испытания облагородили Эдуарда. «По тем жестоким временам царствование Эдуарда VI было на редкость милосердным и добрым», — подводит итог писатель.

Твен и социальные конфликты 1880-х годов. 1880-е годы, пора высокой творческой активности Твена, совпали с обострением общественно-политической ситуации в стране. Набирало силы рабочее движение. Твен не остался глух к социальному брожению. В марте 1886 г. он произнес в Хартфордском клубе свою речь «Рыцари труда — новая династия», где изложил свою политическую философию. Текст этого выступления пропылился в архиве писателя почти 70 лет и был обнародован лишь в 1957 г. Эта речь была откликом на деятельность влиятельной в 1880-е годы рабочей организации «Благородный орден рыцарей труда». Впервые Твен с открытостью высказался о социальном неблагополучии в Америке. Вместе с тем он остался убежденным сторонником демократической процедуры и принципов всеобщего избирательного права, оппонентом насильственных действий социалистов, коммунистов и анархистов. Позднее, особенно в начале 1900-х годов, когда в США сделалось весьма влиятельным социалистическое движение (в рядах которого находились Дж. Лондон, Э. Синклер, которому симпатизировали У. Д. Хоуэллс, К. Сэндберг), Твен неизменно от него дистанцировался.

«Янки при дворе короля Артура»: жанр, герой, сюжет. Накаленная атмосфера 1880-х годов отозвалась и в знаменитом романе Марка Твена «Янки при дворе короля Артура» (1889). Оригинальность Твена в том, что он синтезировал в этом романе разные художественные жанры. Присутствует в нем и приключенческое социально-утопическое начало: реалистическая наглядность отдельных эпизодов соединена с фантастикой. Своей решительной идеологической «заданностью» «Янки...» вызывает ассоциации с философскими повестями эпохи Просвещения: Твен созвучен традициям «века Разума».

В авторском предисловии сформулирована задача повествователя: не только обличить «грубые законы и обычаи», но и поставить под сомнение само «божественное право королей» распоряжаться судьбами подданных.

Замысел романа возник в середине 1880-х годов, когда Твен ознакомился с известным рыцарским романом Томаса Мэлори «Смерть Артура».

Знаменателен был выбор героя, рядового американца, воплощающего наиболее яркие черты национального характера. Хэнк Морган — олицетворение здравого смысла и сметливости. Его отец — кузнец, дядя — ветеринар, сам он перепробовал множество профессий, пока не поступил на оружейный завод. Янки — мастер на все руки: «ружья, револьверы, пушки, паровые котлы,

паровозы, станки. Я умел сделать все, что только может понадобиться, любую вещь на свете».

Сюжет романа определяется фантастической ситуацией: во время ссоры с неким молодцом по имени Геркулес Янки получает удар по голове, теряет сознание, а придя в себя, узнает, что он попал в 528 г., в эпоху легендарного короля Артура.

На страницах произведения действует немало хорошо знакомых по рыцарским романам артуровского цикла персонажей: король Артур, королева Гиневера, фея Моргана, рыцари Ланселот, Галахад, волшебник Мерлин и др. Все они — шаржированы. Рыцарские нравы, ценности и обычаи, вера в чудеса и магию — смешны и абсурдны, с точки зрения прямодушного, прагматичного Янки, носителя здравого смысла XIX в.

«Деромантизация» Средневековья достигается пародийностью. Твен иронизирует над безвкусыными стилистическими «перлами» рыцарских романов, над апологетикой похвальных деяний хрестоматийных персонажей с мечом и забралом.

Заброшенный в артуровский век, Янки не только проявляет неиссякаемую энергию и деловитость, но и реализует технические знания: благодаря ему благу людей Средневековья служат пар, машины, другие технические достижения. Сделавшись первым министром у короля Артура, он отменяет наиболее нелепые законы и обычаи, реформирует отсталое средневековое общество, в котором процветают паразитизм верхов, насилие, угнетение, кастово-сословное неравенство и множество других пороков.

К р и т и к а ф е о д а л и з м а. Янки на самом деле и есть истинный рыцарь, великодушный и бескорыстный, совсем не похожий на тех декоративных персонажей в картонных доспехах, которых живописала литература сентиментально-романтической ориентации. В романе ярко выражено сатирическое начало. Янки приобщает рыцарей к делу, заставляет быть коммивояжерами, торговать галантерейными изделиями. О королях и дворянстве без обиняков говорит, что они «люди ленивые и бесполезные». Не менее резок Твен в отношении служителей культа. Твен не атеист, но он дает понять, что в среде церковников есть люди корыстолюбивые и нечистые на руку.

«В стране, где есть ранги и касты, человек — всегда только часть человека», — грустно констатирует Янки. Он считает, что памятники следует воздвигать не королям, а таким изобретателям, как Гуттенберг, Уатт, Аркрайт, Уитни, Морзе, Стефенсон, Белл.

Концепция народовластия. Для Янки, да и для самого Твена, дорога к процветанию и социальной справедливости зиждется на двух основаниях: равенстве людей и технико-экономическом прогрессе. В романе это доказывается не только художественными средствами; «политической экономии шестого века»

Твен посвящает отдельную главу. Янки озабочен проблемой цен, заработной платы, реальной ситуацией на рынке труда. «Переломив хребет странствующему рыцарю», Янки «выставляет девятнадцатый век напоказ шестому». В финальной части романа Твен рисует общество социальной справедливости так, как он его понимал, т. е. демократический правопорядок республиканского типа. Однако проекты Янки встречают яростное противодействие феодальных сил, прежде всего волшебника Мерлина, воплощения коварства и зла. Силы неравны. На стороне Янки всего пятьдесят два юноши: это представители молодого поколения, ориентированные на будущее. Выступление Янки и его сторонников заканчивается поражением. В лагерь Янки проникает волшебник Мерлин и погружает его в сон на целых тринадцать веков.

Роман — «сказка артуровских времен» — оказался актуален для современного Твену общества, в котором в руках отдельных лиц сконцентрировался внушительный капитал, а следовательно, и власть. Соотечественники улавливали прозрачные намеки на тех новоявленных хозяев жизни, которых именовали «королями» и «баронами» в сфере нефтяной и угледобывающей промышленности, биржевого и банковского бизнеса.

Книга о Жанне д'Арк. Книги Твена, посвященные исторической тематике, образуют цикл из трех сочинений, связанных между собой общим предметом изображения: это средневековая Европа. Последний в этом триптихе — роман о подвиге Жанны д'Арк, написанный в 1893—1895 гг.

В своей интерпретации образа французской героини Твен был близок к Шиллеру, автору трагедии «Орлеанская дева». «Она была крестьянка. Этим все сказано. Она вышла из народа и знала народ», — писал он.

В книге «Личные воспоминания о Жанне д'Арк» (1896) документально-историческая фактура была облечена в мемуарную форму: колорит эпохи подчеркивался фигурой повествователя, вымышленного лица, сьерра Луи де Конта. Жанна — «героическое дитя Франции», «благородный ребенок, самый невинный, самый обаятельный, самый любимый, рожденный за многовековую историю человечества». Само явление Жанны — в известной мере чудо в череде исторических событий, своеобразный вызов законам Средневековья. Поэтому она не могла избежать участи жертвы безжалостного порядка вещей. Твен награждает Жанну всеми мыслимыми добродетелями и откровенно ее идеализирует. Вместе с тем нарочитая идеализация главной героини была своеобразной формой неприятия «негероических» современников. По признанию Твена, книга писалась «ради любви». Возможно, что эта влюбленность Твена в собственную героиню обусловила наличие мелодраматизма и сентиментальности в трактовке ее образа.

Примерно с середины 1890-х годов в творчестве Твена намечается новое направление, знаменующее заключительный этап его художественных исканий, продолжавшийся до кончины писателя в 1910 г. Заметно меняется стилистика Твена: юмор уступает место горькой сатире, в писательской палитре появляются невеселые краски: желчь, горечь, ядовитая ирония.

Среди причин этого изменения творческого почерка были личные. Судьба безжалостна к стареющему Твену, который раньше казался ее баловнем, эталоном американского успеха и семейного благополучия. Один за другим уходят из жизни люди, которых Твен любил: старшая дочь Сюзи (1896), старший брат Орион (1897), жена Оливия (1904), младшая дочь Джин (1909). В 1894 г. обанкротилось принадлежавшее Твену издательство. Кроме того, писатель потерял сбережения — около 200 тысяч долларов, — вложенные в типографский линотип. Твен оказался в долгах. Стало сдавать здоровье. В это время на одну из газетных «уток» он отозвался телеграммой с гениальной остротой: «Слухи о моей смерти преувеличены».

«По экватору». В конце XIX в. все рельефнее стали вырисовываться негативные стороны колониальной политики европейских держав. И это не ускользнуло от внимания Твена. В 1895—1896 гг. он совершил длительное кругосветное путешествие, побывал в Африке, Индии, Австралии, Тасмании и других странах. Итогом этого вояжа стала третья книга его путевых очерков «По экватору» (1897). В отличие от предшествующих книг подобного жанра («Простаки за границей» и «Пешком по Европе»), ориентированных на историко-бытовые и географические реалии, на этот раз Твен делает акцент на злободневных политических проблемах.

«Человек, который совратил Гедлиберг». В последние десятилетия, несмотря на возраст, Твен не снижает творческой активности. Но общая тональность его книг, как уже отмечалось, меняется. Роман «Американский претендент» (1892), а также повесть «Простофиля Вильсон» (1894) — свидетельства того, что взгляд писателя на американскую жизнь исполнен скептицизма. Современная цивилизация видится ему «скверной и убогой, полной жестокости, тщеславия, низости и лицемерия».

Творчеству Твена всегда было присуще притчевое, философское начало, особенно в его произведениях на историческую тему («Принц и нищий», «Янки при дворе короля Артура»). Таков и его «Человек, который совратил Гедлиберг» (1899) — рассказ-притча, принципиально значимый для писателя на заключительном этапе его пути. Философия позднего Твена окрашена в мрачные, пессимистические тона. Рассказ насыщен иронией, желчью и гротеском. Гедлиберг — символ фальшивой добродетели, ибо

«считается честным и самым безупречным городом во всей ближайшей округе».

Обнажению двуличия служит оригинальный сюжет — очередное воплощение неистощимой твеновской фантазии.

Однажды в Гедлиберге обидели некоего приезжего, и тот вознамерился отомстить горожанам, причем весьма нетривиальным способом. Он решил совратить сразу «весь Гедлиберг» и в качестве неодолимого искушения избрал мешок с золотыми монетами, подброшенный в дом стариков Ричардсов. Согласно записке, присовокупленной к означенному подношению, деньги надлежало отдать жителю города, когда-то великодушно выручившему одного проигравшегося игрока, подарив ему в трудную минуту двадцать долларов. Теперь этот игрок желает отблагодарить своего благодетеля, который должен быть узнан по словам, сказанным на прощание игроку. Слова — в запечатанном конверте.

Писатель прозрачно намекает, что Гедлиберг — это американское общество в миниатюре. Богатство, деньги — эмблемы успеха, и перед ними пасуют все расхожие понятия о нравственности и морали.

Сообщение о мешке с золотыми монетами публикуется в местной газете. Одновременно в дома девятнадцати знатнейших и «неподкупнейших» жителей Гедлиберга подбрасываются записки, содержащие фразу, якобы сказанную игроку: «Вы не такой уж и плохой человек. Ступайте и постарайтесь исправиться». Расставляющий ловушку исходит из безошибочного соображения: перед такой наживкой не устоит никто. Расчет верен. «Столпы общества», получившие подброшенную приманку (банкир Пинкертон, фабрикант Паркнесс и другие респектабельные граждане), поддались соблазну приписать себе великодушный поступок. Во время торжественного собрания девятнадцать человек предъявляют свои «права» на мешок золота и подвергаются прилюдному посрамлению. Деньги же оказались всего лишь позолоченными бляхами. Единственно честными людьми предстали бедняк бродяга Холидей и старики Ричардсы. С города «был сорван последний лоскут его былой славы». В итоге Гедлиберг переименовывается. Из его девиза «Не введи нас во искушение» изымается частица «не», в результате чего он стал звучать как «Введи нас во искушение». Судьба города подытожена в заключительной фразе, по-твеновски ироничной: «Он снова стал честным городом, но держит ухо востро, — теперь его так легко не проведешь».

«Таинственный незнакомец». Рассказ Твена о Гедлиберге внутренне сопряжен с другим его поздним произведением — повестью «Таинственный незнакомец». Общее в них — это введение таинственного персонажа, совращающего людей миражом богатства. В повести «Таинственный незнакомец» загадочный пришелец, вторгающийся в дела людей, прямо называет себя Сатаной. За причудливыми перипетиями сюжета проступает символическо-аллегорический план.

Повесть осталась незаконченной. Начало работы над ней относится к концу 1890-х годов, опубликована она была в 1916 г.; имеется три различные ее редакции.

В повести отразились невеселые размышления Твена о человеке и его природе, о морали, о путях исторического развития. Иносказательность произведения подчеркивается тем обстоятельством, что действие развернуто в средневековой Австрии, на исходе XVI столетия, в маленькой деревушке Эзельдорф (что буквально означает «ослиная деревня»). Обитатели Эзельдорфа — главные представители феодального общества: священник, астролог, судья, ростовщик, слуга князя, члены комиссии по борьбе с ведьмами и др. Три главных действующих лица — это дети: Теодор Фишер, от лица которого ведется повествование, и его друзья Николас и Сеппи. Они встречаются таинственного незнакомца, обладающего магическими способностями. Тот признается им, что его зовут Сатана, но для всех остальных он — Филипп Траум (эта фамилия означает «видение»). Вместе с Сатаной Теодор Фишер совершает путешествие в пространстве и времени. Сатана открывает мальчику историю человечества, представляющую собой череду преступлений.

«Войны, войны, опять войны и снова войны по всей Европе, во всем мире», — читаем мы в повести. По словам Сатаны, они развязывались либо во имя частных династических интересов, либо для подавления того народа, который был слабее других. Люди доверяются «крикунам», апологетам войны, и «линчуют» честного человека. Развивая проблематику рассказа о Гедлиберге, Твен вкладывает в уста Сатаны рассуждения о том, что «страсть к золоту лежит в основе всякого зла», что оно — «древнейший соблазнитель».

С точки зрения Сатаны, жизнь человечества — «постоянный обман», ибо людей обволакивают «фальшивые представления и иллюзии», в то время как реальность — «только видение, только сон», «выдумка».

Сатане принадлежат слова о силе смеха. Это — сердцевина эстетического кредо Твена: «При всей своей нищете, люди владеют одним бесспорно могучим оружием. Это — смех. Сила, деньги, доводы, мольбы, настойчивость — все это может оказаться бесполезным в борьбе с властвующей над вами гигантской ложью».

Памфлеты. На рубеже веков Твена все острее стали волновать агрессивные тенденции во внешней политике США. Так, в испано-американской войне 1898 г. США разгромили отсталую Испанию и захватили Кубу, сделав ее своим протекторатом. В это время получает распространение понятие «империализм» как определение экспансионистской имперской политики.

В начале 1900-х годов Твен публикует серию обличительных публицистических произведений. В памфлетах, этой новой для себя

жанровой разновидности, писатель затрагивал «больные вопросы» современного ему общества. Для придания им большей убедительности Твен включал в текст документальный материал, фрагменты газетных статей, докладов, статистические выкладки.

На жестокое подавление западными державами восстания в Китае в 1900 г. Твен отзывается знаменитым памфлетом «Человеку, ходящему во тьме». «Ходящие во тьме» — это «темные» китайцы и «нецивилизованные» народы, которых вознамерились облагодетельствовать западные миссионеры, действовавшие под эгидой общества «Дары цивилизации». На практике же «дары» оборачивались самым беззастенчивым грабежом и насилием.

Дискриминацию и угнетение черных американцев Твен осудил в памфлете «Соединенные Линчующие Штаты» (1901). Возмущает Твена и «бум» официального, окрашенного в милитаристские тона лжепатриотизма, активизация милитаристских амбиций США. С горечью сообщает писатель о «подвиге» генерала Фанстона, который с помощью ловкого обмана проник в убежище лидера филиппинских повстанцев Агинальдо и, перебив часть охраны, захватил его в плен (памфлет «В защиту генерала Фанстона»). Возвращаясь к теме «священного огня патриотизма», Твен напоминал: победы на бранном поле, подвиги одних означают смерть, разорение других, нередко ни в чем не виновных («Военная молитва», 1905).

Но не только американские проблемы заботят Твена: в поле его зрения неизменно оказывались события в России. Он был среди тех американцев, которые твердо и последовательно выступали против царского деспотизма. В письме С. М. Степняку-Кравчинскому, писателю-народнику, издававшему в США журнал «Свободная Россия», Твен выразил моральную поддержку противникам царизма.

События русской революции 1905 г. лишь укрепляют Твена в этих настроениях. В речи «Русская республика», произнесенной в 1906 г. на банкете в честь приехавшего в США Горького, он декларирует свою солидарность с «развернувшимся в России движением за освобождение страны». В памфлете «Монолог царя» (1905) Твен резко негативно отзывается о личности и политике Николая II.

Прием саморазоблачения персонажа убедительно использован им в памфлете «Монолог короля Леопольда» (1905) — страстном обличении колониализма. Опираясь на документальный материал, Твен показал, как бельгийский монарх Леопольд II под флагом «цивилизаторской» и «реформаторской» миссии в Африке занимался разграблением несметных природных богатств Конго.

Как и многие писатели, Твен вел записные книжки: всего их насчитывают от 30 до 40. По своей значимости для исследователей и читателей с точки зрения понимания творческой лаборатории

писателя записные книжки Твена могут быть сопоставлены с «Записными книжками» Чехова.

Заметно, как в записях Твена с годами накапливается горечь и разочарование в Америке, современниках, человеческой природе вообще. Подобные мысли — своеобразный комментарий к его творчеству на заключительной фазе. Вот некоторые из них: «В шкуре каждого человека таится раб»; «Только мертвые имеют свободу слова»; «Нет ни одного права, принадлежащего человеку, которое не было бы продуктом насилия»; «Правда — величайшая драгоценность, нужно ее экономить».

«Автобиография». Важнейшим делом для позднего Твена стала работа над «Автобиографией». Она велась с 1906 г. По грустному признанию писателя, он писал уже «из могилы». Вместе с тем сам жанр был для него органичным: автобиографическое начало пронизывает все его творчество.

В «Автобиографии» Твен не придерживается хронологического принципа: он отталкивается от эпизода, колоритной детали, конкретного лица, легко перемещаясь из одной эпохи в другую. Уже после смерти писателя твеноведы расположили надиктованный текст в хронологической последовательности.

В мозаике портретных этюдов и зарисовок современников мелькают заметные фигуры: друг Твена священник Джозеф Твичел; государственные секретари США Джон Хей и Элиу Рут; босс демократов Нью-Йорка Уильям Твид (имя которого стало синонимом коррупции); английский журналист Уильям Стед; миллионеры Гульд и Рокфеллер. Окрашенные юмором анекдотические эпизоды и ситуации перемежаются минорными интонациями, воспоминаниями о смерти матери, ранней кончине дочери Сюзи, об уходе из жизни старшего брата Ориона. Вместе с тем, живописуя современные ему политические нравы Америки, Твен допускает резкие инвективы по адресу тех, кто олицетворяет американскую плутократию и большой бизнес.

Смерть Твена: «вечная улыбка мудрости». В 1905 г. Твену исполнилось 70 лет. Этот юбилей был пышно отмечен литературной общественностью. Писатель обрел статус живого классика, стал легендарной фигурой, национальным достоянием.

В 1908 г. Твен покидает Хартфорд и переезжает в новый дом в небольшом городке Реддинге, в штате Коннектикут. Между тем у него развивается сердечная болезнь, и силы неумолимо тают. Состояние писателя ухудшается после неожиданной кончины в декабре 1909 г. дочери Джин.

В начале 1910 г. Альберт Пейн, секретарь Твена, увозит слабого писателя на Бермудские острова, но улучшения не наступают. 21 апреля 1910 г. писатель скончался.

Смерть Твена вызвала поток откликов и на родине, и за ее пределами. «Марк Твен умер, но его характер, сердце и ум живут

в его трудах — счастливое наследство, оставленное людям на все времена» — это мнение одного из современников.

«Умер смех» — такой статьей отозвался на печальное событие А. Куприн, писавший, что Твен был наделен «вечной улыбкой мудрости».

Твен-художник: «король смеха»

Жизненный опыт Марка Твена сыграл неоспоримую роль в утверждении принципов художественной правды. Его требованием было «оставаться верным действительным фактам, характеру явления и подавать его в деталях». Все его творчество питалось личными впечатлениями. Он переменял в молодости немало профессий. Твен прекрасно знал Америку, разные ее регионы. Не менее досконально была известна ему Европа: он четырнадцать раз пересекал Атлантику, подолгу жил в Лондоне, Вене, Париже, Берлине, Флоренции и других городах. Его принимали короли и самые влиятельные люди. Нередко вилла, на которой он останавливался, становилась чуть ли не филиалом американского посольства, куда прокладывали тропу многочисленные визитеры.

Литературно-критические взгляды. В отличие от своих маститых коллег по писательскому цеху Генри Джеймса и многолетнего друга Уильяма Дина Хоуэллса, активно работавших в критике, Твен с его самобытным талантом нечасто откликался на литературные темы. Он не был эрудитом по части изящной словесности, зато с увлечением читал работы по истории.

Своеобразие эстетической позиции Твена определялось тем, что, будучи реалистом в широком смысле, он не принимал те черты романтической поэтики и стилистики, которые ассоциировались у него с сентиментальностью, «слащавостью», мелодраматизмом. Эти негативные черты он полемически заострял, «сгущал». В известных статьях «Литературные грехи Фенимора Купера» и «Еще о литературных грехах Фенимора Купера» Твен не без полемического запала «каталогизирует» «прегрешения» автора «Кожаного Чулка», которые видятся ему в мелодраматизме, многословии, «водянистости», «красноречии». Те же «грехи» обнаруживал Твен у других романтиков — Лонгфелло, Колриджа и автора «Айвенго»; он порицал «вальтерскоттовскую болезнь».

«Инстинктивный реализм». Аксиоматично, что стиль — это человек. У.Д. Хоуэллс так отзывается о Твене: «Он писал, как думал, как думают все — не придерживался логики, несвязно, без оглядки на то, что было сделано раньше и что должно следовать».

Художественный метод Твена иногда называют «инстинктивным реализмом». Автор «Гека Финна» должен быть включен в мощную сатирико-юмористическую традицию мировой литера-

туры, которую представляют Аристофан и Лукиан, Ювенал и Рабле, Свифт и Филдинг, Байрон и Гейне, Гоголь и Щедрин.

Но при этом Твен, возможно, самый «американский» из писателей США. С юных лет впитал он художественную культуру Дикого Запада, традицию устного рассказа, грубоватого народного просторечия, специфического «необработанного» юмора фронтира. Добавим к этому стилистику газетной юмористики, приемы журналиста. Это было ядро, первооснова его писательской методологии, которая, конечно, шлифовалась, совершенствовалась и обогащалась, преломляясь в тех разнообразных жанрах, которые опробовал для себя Твен: юмористический рассказ, комическая зарисовка, путевой очерк, роман, повесть, философская притча, памфлет. Приемы эти оттачивались также благодаря многолетней практике Твена-лектора.

Юмор. Художественное мировидение Твена определял юмор, который питался его наблюдательностью, фантазией, способностью схватывать комическую сторону жизни. Из многих юмористов Запада всемирно знаменитым стал только Твен. Сочетая в себе практичность и эмоциональность, Твен тонко и проникновенно воспринимал окружающий мир, его контрасты, пороки, его абсурдность. Поэтому юмор писателя часто перерастает в сатиру. «Все человеческое грустно, — говорил он. — Сокровенный источник юмора не радость, а горе. На небесах юмора нет». Юмор и насмешка призваны не только веселить, но и исправлять человеческие слабости и недостатки.

Гуманизм. Склонность к насмешке уживалась у Твена с глубокой способностью к состраданию. Этого человека, познавшего головокружительный успех, славу, богатство, ранило любое проявление несправедливости и жестокости. Гуманистические и трагические ноты пронизывают произведения Твена, например повесть «Путешествие капитана Стормфилда в рай», особенно те главы, где речь идет о печальных попутчиках главного героя, которые рассказывают свои грустные жизненные истории, совершая фантастический полет в загробный мир. В «Рассказе собаки» Твен ведет повествование от лица четвероногого друга. Сколько боли в том эпизоде, когда родившегося щенка уносят в лабораторию, подвергают смертельному эксперименту.

Один из излюбленных приемов Твена — это остроумное смешение стилей. Рассказ может вестись в возвышенном ключе с использованием патетики, библейской терминологии, которые перемежаются «низким», вульгарным просторечием.

Другой прием Твена — внешняя невозмутимость повествователя, когда речь идет о вещах, явно комичных или просто абсурдных. Он смешит, сохраняя полную серьезность.

В числе его приемов — мистификация: события, выдуманные писателем, подаются как достоверные, документально подтверж-

денные. Прием пародии, вырастающий из комического обыгрывания какого-либо художественного факта, произведения, литературного явления, — один из самых действенных у Твена. Он присутствует то в явной, то в скрытой форме во многих его сочинениях.

Твен и XX век: судьба наследия

Несмотря на всемирную известность, Твен много писал «в стол», не надеясь увидеть некоторые рукописи напечатанными при жизни или не рискуя отдать их издателям из-за резко критической интонации. Объем извлеченных их архива незавершенных произведений Твена составляет внушительную цифру — до 15 тысяч страниц.

С 1970-х годов исследовательская работа в области твеноведения приняла широкий размах. Стали печататься «канонические» тексты его сочинений, которые сопровождались ценным исследовательским аппаратом.

Американская «твениана» огромна. Уже в год смерти писателя (1910) вышла книга его друга и советчика Уильяма Дина Хоуэлса «Мой Марк Твен: Воспоминания и критика».

Вехой в развитии «твенианы» стала работа известного критика, представителя историко-культурной школы Ван Вик Брукса «Пытка Марка Твена» (1920). Брукс преувеличивает негативное влияние Оливии, а писателя представляет «пленником» в стане богачей, «капитулировавшим» перед ними, скованным всяческими респектабельными «табу», а потому якобы не раскрывшим во всей полноте свой талант. Другой твеновед, Бернард де Вотто, высказывал в книгах «Америка Марка Твена» и «Марк Твен — потухший вулкан» противоположную Бруксу точку зрения. Он считал, что стихия юмора и смеха наиболее органична для твеновского художественного таланта и мировосприятия.

Практически с первых шагов Твен нашел в России благодарных и заинтересованных читателей. С начала 1870-х годов имя Марка Твена (оно сначала транслитерировалось как Туэйн, Туайн) стало постоянно появляться на страницах русской периодики, в том числе провинциальной.

Еще при жизни Твена в 1896—1899 гг. вышло собрание его сочинений в 22 томах; за ним последовали два других, в том числе 28-томное.

Известно, что Твен питал интерес к России, встречался с И. С. Тургеневым, его внимание привлекла книга С. М. Степняка-Кравчинского «Подпольная Россия». В 1906 г. произошла памятная встреча Твена и М. Горького на банкете, устроенном в Нью-Йорке в честь русского писателя. Остался снимок: Горький рядом с Твеном, а также словесный портрет Твена, сделанный

Горьким: «У него на крупном черепе великолепные волосы — какие-то буйные языки белого холодного огня. Из-под тяжелых, всегда полуопущенных век виден умный и острый блеск серых глаз, но когда они взглянут прямо в твое лицо, чувствуешь, что все морщины в нем измерены и навсегда останутся в памяти этого человека».

Русские критики верно уловили разные грани глубоко национальной самобытности Твена. С точки зрения Аркадия Аверченко, он был воплощением «здорового смысла», характерного для его соотечественников. Среди первых глубоких критиков, пропагандистов и переводчиков Твена был К. Чуковский, для которого «духовная сила Твена произрастала из его необычайного слияния с народом». Богатейший спектр приемов Твена-рассказчика, очеркиста, пародиста, юмориста, сатирика не прошел мимо внимания таких русских писателей, как Аверченко, Маяковский, Булгаков, Ильф и Петров.

Научное изучение его творчества началось в 1930-е годы; пионером российского твеноведения был А. Старцев (1909—2005).

Вместе с тем в интерпретации Твена нередко сказывалась политическая конъюнктура, общий идеологический климат в стране: так, в конце 1940—1950-х годов, во время «холодной войны» в Твене прежде всего видели «обличителя американского империализма».

Этапом в развитии отечественного твеноведения стало издание в 1959—1961 гг. 12-томного собрания сочинений писателя (под редакцией А. Елистратовой, М. Мендельсона и А. Старцева).

Наследие Твена с годами открывается нам своими новыми гранями и аспектами. Об этом напоминал Фолкнер: «Марк Твен был первым подлинным американским писателем, и все мы его наследники, продолжатели его дела».

Литература

Художественные тексты

Твен М. Собрание сочинений : в 12 т. / М. Твен. — М., 1959—1961.

Твен М. Собрание сочинений : в 8 т. / М. Твен; предисл. А. Старцева. — М., 1980.

Критика. Учебные пособия

Балдицын П. В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы. — М., 2004.

Гиленсон Б. А. История литературы США / Б. А. Гиленсон. — М., 2003.

Гиленсон Б. А. Марк Твен: судьба «короля смеха». — М., 2007.

Зверев А. М. Мир Марка Твена / А. М. Зверев. — М., 1985.

Левидова И. М. Марк Твен : библиогр. указ. — М., 1974.

Марк Твен в воспоминаниях современников / сост. А. Н. Николюкин. — М., 1994.

Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы : сб. статей. — М., 1987.

Мендельсон М. О. Марк Твен / М. О. Мендельсон. — М., 1964.

Ромм А. С. Марк Твен / А. С. Ромм. — М., 1977.

Старцев А. И. Марк Твен и Америка / А. И. Старцев. — М., 1985.

Глава XXVII. ДЖЕК ЛОНДОН: РЕАЛИЗМ, ОДУХОТВОРЕННЫЙ РОМАНТИКОЙ

«Человек, сделавший себя»: рождение писателя. — Новеллистика: пафос мужества. — Джек Лондон — социалист: «Железная пята». — «Мартин Иден»: судьба писателя. — Поздний Лондон: драма писателя.

Писатель должен всегда держать руку на пульсе жизни, а она даст ему его собственную рабочую философию, при помощи которой он, в свою очередь, станет оценивать, взвешивать, сопоставлять и объяснять миру жизнь. Именно эта печать личного взгляда на вещи и известна под названием индивидуальности.

Дж. Лондон

В истории мировой литературы есть счастливые художники, которые обладают магическим воздействием на читателей, становятся нашими духовными спутниками, выражая внутреннюю потребность читателя, прежде всего молодежи, в романтике и героике. Такие художники увлекают нас не только своими книгами, но и личной судьбой. Их отличает неразрывность мысли и действия. Они становятся мифом, легендой. Такими писателями являются Байрон, Сент-Экзюпери, Хемингуэй; к ним справедливо причислить и Джека Лондона. Он прожил недолгую жизнь, всего 40 лет. Его творческий путь, начавшийся со стремительного взлета, продолжался примерно 17—18 лет. За этот срок он сумел оставить 60-томное наследие, разнообразное по жанрам, но неравноценное по художественному уровню.

«Человек, сделавший себя»: рождение писателя

Детство и юность. Жизнь Джека Лондона (Jack London, 1876—1916) была столь же искрометной, увлекательной, как и его книги. Его судьба кажется уникальной даже для Америки, где юные годы многих писателей нередко становились чередой приключений: вспомним о Мелвилле, Брете Гарте, Твене. Судьба Д. Лондона — иллюстрация американского успеха, восхождение энергичного самоучки, «человека, сделавшего себя», к вершинам богатства и славы. Не случайно биография Джека Лондона — предмет внимания литературоведов в не меньшей мере, чем его сочинения.

Наверно, неординарность его личности и судьбы была во многом predetermined характером его родителей. Лондон родился в 1876 г. в Окленде, на побережье Калифорнии. Мать писателя Флора Уэллман, дочь пшеничного магната, обращала на себя внимание бурным темпераментом и тягой к экстравагантным поступкам. Бежав из дома, она познакомилась с Уильямом Чейни, сменившим немало профессий и ставшим в итоге астрологом. Его брак с Флорой Уэллман был непродолжительным: узнав, что Флора ждет ребенка, он расстался с ней. Через восемь месяцев после рождения сына Флора Уэллман вышла замуж за фермера Джона Лондона, вдовца, отца нескольких дочерей. Он усыновил Джека, с которым у него сложились добрые отношения.



Джек Лондон

Детство Джека Лондона прошло в Сан-Франциско — городе, стремительно разраставшемся после «золотой лихорадки» 1848 г. и ставшим центром Дальнего Запада. Затем отчим приобрел ранчо неподалеку от Окленда. В это время Джеку было восемь лет, и у него открылась страсть к чтению, видимо, унаследованная от отца, «профессора» Чейни. Несказанной радостью были для него посещения Оклендской публичной библиотеки, директором которой была Айна Кулбрит, поэтесса, лауреат штата Калифорния. Она сразу заметила пытливого, необычайно впечатлительного подростка и стала руководить его чтением.

Впрочем, Джек, будучи книголюбом, отнюдь не сделался «заумным»: читая о приключениях и путешествиях, он мечтал все это испробовать в жизни. В 13 лет Джек окончил среднюю школу, где ничем особенно не выделялся; ему рано пришлось проявить самостоятельность, добывать деньги, помогая семье, в частности служить ночным сторожем. На первый заработок — пару долларов, он приобрел крохотный ялик, на котором совершал первые выходы в море.

Тем временем положение семьи ухудшалось, особенно после того как отчим, попав под поезд, получил тяжелое увечье. Джек был вынужден устроиться рабочим на консервную фабрику, где платили десять центов в час, а рабочий день длился порой десять часов. Такой труд не только физически выматывал, отуплял, но и почти не оставлял времени на чтение. Джек был вольнолюбив и предприимчив. Взяв займы триста долларов, он покупает маленькое суденышко и с десятком таких же, как и он, сорванцов становится «устричным пиратом»: грабит устричные мели, собственность одной компании. Устрицы продаются, вырученные деньги он отдает матери, но кое-что оставляет себе и тратит в портовых салунах. Рано познакомившись со спиртным, он до-

вольно быстро осознает, сколь пагубна может быть алкогольная зависимость. Позднее Лондон напишет специальную книгу «Джон Ячменное зерно» (1913), демонстрирующую, к каким бедам может привести «дружба» с бутылкой. Через некоторое время Джек начинает работать в рыбацьем патруле, преследовать браконьеров, к которым еще недавно принадлежал сам. Столкновения с браконьерами небезопасны и требуют немалого личного мужества. Так формируется сильный мужской характер. Чем бы ни занимался Лондон в эти годы, надо всем главенствует его всепоглощающая любовь к морской стихии.

Жизненные университеты. В 17 лет Лондон записался матросом на быстроходную трехмачтовую шхуну «Софи Сазерленд», на которой плавали многоопытные морские волки, и познал нелегкую матросскую долю. Шхуна занималась промыслом котиков. Она доплывала до берегов Японии, затем направлялась к северу, к Алеутским островам, после чего курсировала вдоль Аляски и Чукотки. Когда промысел был в разгаре, Джеку приходилось ежедневно работать на палубе, скользкой от жира и крови, заваленной тушами убитых котиков. Это был труд изнурительный и жестокий.

После восьмимесячного плавания шхуна вернулась на родину. Оказалось, что семья Джека по горло в долгах. Джеку пришлось расстаться с романтикой оклендских набережных и устроиться на джутовую фабрику. Наступил 1893 год: усугублялся кризис, росло число безработных. За десять часов однообразной работы у станка Лондону платили доллар. Примерно в это время он прочел объявление в газете «Сан-Франциско колл» о литературном конкурсе. До сих пор Лондон не испытывал себя в сочинительстве, если не считать сотрудничества в школьном журнале, но мать уговорила его взяться за перо. Он вдохновенно и точно описал один из эпизодов своего плавания. Очерк «Тайфун у берегов Японии» завоевал первый приз — 25 долларов.

Но нужно было зарабатывать на жизнь, и, оставив джутовую фабрику, Лондон переходит на электростанцию, на должность коচেга.

Очередная страница его одиссеи была связана с движением безработных. Разорившийся бизнесмен Кокси организовал «армию» таких людей, которые должны были отправиться в Вашингтон, чтобы изложить властям свои требования. В Окленде офицер Келли приступил к формированию «роты» для присоединения к Кокси. Лондон влился в ряды довольно экзотичных личностей: люмпенов, безработных, искателей острых ощущений. Так Джек стал бродягой, «хобо». Позднее он описал все это в автобиографической книге «Дорога». «Хобо» путешествовали на крышах вагонов, откуда их стаскивала полиция.

До Вашингтона Джек Лондон так и не добрался. Он некоторое время бродяжничал, даже занимался попрошайничеством. В кон-

це концов Лондон вместе с компанией бездомных был арестован в городе Ниагара Фоллс, предстал перед судьей, который не мудрствуя лукаво объявил им приговор — тридцать суток исправительных работ.

Пережитое убедило Лондона в одном: пока он остается работником физического труда, ему не выкарабкаться со «дна» общества. Он решает основательно заняться самообразованием, чтобы продавать не силу мускулов, а «продукты интеллекта». Прежде всего ему следовало закончить старшие классы школы. Занимаясь по двенадцать часов в сутки, он за три месяца одолевает двухгодичную программу, а затем сдает экзамены в Калифорнийский университет. В занятиях он преуспевал: с увлечением штудировал французский язык, литературу, биологию, историю. Но из университета ему пришлось уйти, проучившись всего семестр — не хватало средств. Все свои дальнейшие знания Лондон приобрел в результате целеустремленного самообразования.

В это время в нем пробуждается неодолимая потребность писать. Однако его ранние литературные опыты слабы, язык пестрит штампами и «цветистостями»; издательства его единодушно отвергают. Все это он позднее опишет в романе «Мартин Иден».

В 1896 г., когда Джеку Лондону было 20 лет, Калифорнию потрясает сенсация: на Аляске открыты богатые золотые россыпи. Собрав все имевшиеся средства, зимнее снаряжение, Лондон вместе с компанией таких же искателей счастья спешит на Север, в «страну белого безмолвия».

С первых же шагов на Аляске его подстерегают трудности: холод, бездорожье, снежные заносы. Когда после немалых злоключений Лондон, наконец, добирается до поселка золотоискателей, он уже совсем обессилел. К тому же вскоре он заболевает цингой и вынужден долгое время провести в госпитале. Так и не обогатившись, он спешит в обратный путь и преодолевает на лодке около двух тысяч миль по реке Юкон и вдоль Берингова пролива. По возвращении домой Лондон узнает о смерти отца. Семья пребывает в бедственном положении.

Хотя Лондон не привозит из своей «северной одиссеи» вожделенных золотых самородков, у него накапливается, пожалуй, нечто более ценное и долговечное — огромный запас впечатлений и наблюдений, ставший той плодотворной почвой, из которой позже прорастут побеги его знаменитых «северных» рассказов.

В пору пребывания на Аляске страсть Лондона к приключениям и опасностям уже подчиняется профессиональной задаче. Не по годам зрелый, он воспринимает окружающее по-писательски. Предметом его пристального внимания становятся проблемы социальной справедливости. Еще во время скитаний по стране с бродягами и безработными он приходит к убеждению, что в их

незавидной доле повинны не только их леность или пороки, но во многом и социальные условия. Эти люди — жертвы алчности власть имущих, тяжелых условий труда, невозможности получить образование. Альтернативу существующему порядку вещей Лондон видит в социализме, системе, как ему казалось, исключающей обогащение одних за счет других, обеспечивающей достойную жизнь для людей труда. Он начинает штудировать труды Маркса, Энгельса, экономистов либерально-реформистского толка. В 1901 г. Лондон вступает в социалистическую партию.

Еще ранее, в 1899 г., Лондон знакомится с Анной Струнковой (1879—1964), уроженкой России, литератором и революционеркой. Общение со Струнковой, с которой его связывали взаимная симпатия, общность духовных и интеллектуальных интересов, способствовало радикализации взглядов начинающего литератора. В 1902 г. Лондон и Струнская выпустили книгу «Письма Кэмптона и Уэйса». Однако воззрениям Лондона были свойственны противоречивость, эклектизм. Наряду с Марксом он увлекался Спенсером. Разделяя идеи классовой борьбы, Лондон придавал им спенсерианскую окраску, трактуя борьбу классов как противоборство «сильных» и «слабых». Концепция коллективизма, лежавшая в основе этики социализма, оставалась для него, убежденного индивидуалиста, чуждой. Он был привержен американским ценностям, полагая, что путь к успеху лежит через предприимчивость, энергию, волю человека. Для Лондона по-прежнему интересны и некоторые стороны философии Ницше, одного из властителей дум на рубеже XIX—XX вв. Ницше восхвалял сильную личность, «белокурую бестию», «сверхчеловека»; его герой воспринимался как вызов миру своекорыстного мещанства.

Литературный дебют. Но главным для Лондона оставались все же не политика и философия. Все свободное время он отдает лихорадочному чтению художественных текстов. Анемичное, назидательное чтение, наводнявшее популярные журналы, вызывало у него нескрываемое отторжение. Ему импонировала литература энергичная и динамичная, выраставшая из реальной действительности. Его американский биограф Ирвинг Стоун (1903—1989), автор книги «Моряк в седле» (1938; рус. пер. 1959), пишет: «Он обратился к тем писателям, которые, как он полагал, шли в литературе своими неповторимыми путями: Скотту, Диккенсу, По, Киплингу, Джорджу Элиоту, Уитмену, Стивенсону, Стивену Крейну. Он захлебывался творениями Шекспира, Гёте, Бальзака — триумвирата гениев, как он их называл. Дарвин, Маркс и Ницше научили его думать; духовные отцы по литературе — Киплинг и Стивенсон — научили писать». Некоторые их сочинения Лондон штудировал со словарем, выписывал все неясное, внимательно вчитывался в текст, стараясь понять писательскую технику, усво-

ить ее конкретные приемы. В январе 1899 г. журнал «Трансконтинентальный ежемесячник», наконец, опубликовал его рассказ «За тех, кто в пути». Через месяц в том же журнале появляется рассказ «Белое безмолвие».

Вдохновленный успехом, Лондон безжалостно подчиняет себя четкому рабочему графику, спит по пять часов в сутки и берет за правило писать шесть дней в неделю, примерно по тысяче слов в день (т.е. около пяти страниц); но иногда эта «норма» достигает пяти тысяч слов. Нужда все еще держит Лондона в своих тисках. Ему приходится поначалу чуть ли не кулаками «выбивать» гонораны у некоторых издателей.

В 1900 г. увидел свет первый сборник его рассказов «Сын волка», а затем и второй — «Бог его отцов» (1901). Он завершает работу над романом «Дочь снегов» (1902).

К нему приходят известность, слава, материальное благополучие. Упорядочивается и быт Джека Лондона, теперь профессионального писателя: он женится на Элизабет Маддерн; вскоре рождается его первая дочь Джоан, затем вторая — Бесси. Джоан позднее станет автором одной из серьезных биографий отца. Нежно любя дочерей, Лондон всю жизнь сожалеет, что у него нет наследника, сына.

А тем временем критики единодушно откликаются на появление новой литературной звезды. Вот некоторые отзывы о первом сборнике Лондона: «Автор обнажает самую суть явлений...»; «полон чувства и огня»; «налицо все признаки большого дарования»; «крупный могучий художник». Популярность, а следовательно, и тиражи его книг растут: ведь Джек Лондон нашел в литературе свою тему, свою нишу, обратившись к той тематике, тем героям, которых ждали миллионы читателей.

Новеллистика: пафос мужества

Джек Лондон по-своему оспаривал представление о неотвратимой предопределенности судьбы. На страницах его «северных» рассказов действуют люди, самоутверждающиеся благодаря энергии, предприимчивости, отваге. Это персонажи исключительные, возвышающиеся над бытом. В этот главенствующий характер, часто называемый «джеклондоновским», писатель, безусловно, вкладывал немало личного. Но автобиографизм Лондона, как и большинства писателей, неправомерно абсолютизировать, видя в его героях лишь проекцию авторской индивидуальности. С первых же шагов Лондона в литературе обозначились самобытные черты его художественного почерка. Он сторонник реализма, но не «приземленного», а, напротив, одухотворенного романтикой, как бы поднимающей читателя над повседневностью. Это, условно говоря, поэтический, романтический реализм. Но есть в

нем и натуралистические элементы, акцентировка биологического начала.

Новеллы Джека Лондона, как правило, остросюжетны и динамичны. Надолго остаются в памяти читателей северные пейзажи, на фоне которых действуют его герои, поставленные в экстремальные обстоятельства.

Типология джеклондоновских героев. Писателя неизменно притягивали бескорыстие, дружба, столь решительно и ярко проявлявшиеся на Севере. Носителем этих качеств был Мейлмот Кид, «сквозной» герой нескольких новелл Лондона («Белое безмолвие», «Северная Одиссея» и др.). Он предан друзьям, доброжелателен к индейцам; когда погибает его товарищ Мейсон, раздавленный неожиданно упавшим на него деревом, Мейлмот Кид берет на себя заботу о его вдове. Благороден и Хичкок из новеллы «Там, где расходятся пути», который призывает своих друзей-золотоискателей не допустить ритуального жертвоприношения индейской девушки.

Героям Лондона приходится преодолевать холодную пустыню («Мудрость снежной тропы»), переживать смертельную опасность на острове, будучи отрезанными от материка начавшимся ледоходом («У конца радуги»). Пафосом мужества одушевлен знаменитый рассказ «Любовь к жизни» (1906).

Остается в памяти образ юноши Фелипе Ривера из новеллы «Мексиканец», написанной уже в поздний период творчества Лондона, в 1912 г. Он фанатично предан революционному делу, народу. Восставшим нужны деньги для покупки винтовок, и, чтобы заработать их, юноша выходит на ринг, яростно сражается с профессиональным боксером Дэнни и побеждает.

Среди героев Лондона немало женщин самоотверженных, способных на героизм. Они готовы делить с мужчинами невзгоды. Пассук ради спасения любимого человека идет на все, жертвует и родным братом, и собой («Мужество женщины», 1900). Напоминает Пассук другая лондоновская героиня — Лабискви из рассказа «Тайны женской души». Не уступает в мужестве и воле мужу Акселю Гундерсону Унга из «Северной Одиссеи». В этих женщинах привлекает чувство собственного достоинства. Дочь вождя одного из племен отказывается стать женой вождя соседнего племени Киша, потому что тот опозорил себя трусостью («Киш, сын Киша»). По той же причине Уна отказывается признать своим мужем Негора («Трус Негор»). Все препятствия преодолевает Эдит Нелсон, чтобы предать убийцу правосудию («Неожиданное»).

Перед лицом соблазна богатством, которое обещает Север, обнажаются и отрицательные качества людей: алчность, трусость, вероломство. Джекоб Кент из рассказа «Человек со шрамом» (1900) — маньяк накопительства, для которого золото — предмет слепой страсти. Завистники и лентяи — герои новеллы «В далекой стране». Одичав, они вступают в смертельную схватку и гибнут.

Индийская тема. Писатель симпатизирует индейцам, погибшим под натиском «белой» цивилизации («Лига стариков», 1902). Он противопоставляет героическое прошлое индейских племен, когда-то сильных, могущественных, их сегодняшнему униженному состоянию («Смерть Лигуна»). Но индейцы в рассказах Лондона далеко не всегда смиряются со своей долей. В упомянутом уже рассказе «Лига стариков» (сам Лондон относил его к числу наиболее удачных своих произведений) они клянутся освободить свою землю от «злого племени» пришельцев, бьются с «закованной в сталь» белой расой и умирают один за другим. Но их гибель становится их моральной победой.

Тема спорта. Джек Лондон — один из первых, если не первый крупный писатель, в творчестве которого появляются образы спортсменов. Эта тема была органична для него. «Я — большой поклонник спорта и очень люблю бокс, фехтование, плавание, верховую езду, яхту и даже пускание летучих змеев», — писал Лондон. В повести «Игра» (1905) показано нежное чувство боксера Джо и продавщицы Дженевьевы. Но спорт приносит не только радость победы: на ринге разыгрываются глубокие жизненные драмы: Джо Понта, почти проигравший поединок, успевает нанести сопернику, поскользнувшемуся на брезенте, удар, оказавшийся смертельным.

Боксер — воплощение физической силы и мужества — один из любимых персонажей писателя. Герой одного из хрестоматийных рассказов Лондона «Кусок мяса», Том Кинг, уже немолодой спортсмен, сражается, чтобы поддержать семью. В схватке с молодым боксером Том Кинг близок к победе. За его плечами большой опыт, но ему не хватает физической силы для решающего удара. Он просто не имел средств подкрепиться перед боем. И его поражение означает финал его боксерской карьеры. Новичок Фелипе Ривера из рассказа «Мексиканец» выходит на ринг сражаться с профессионалом Дэнни и побеждает. Таким образом он зарабатывает деньги, необходимые восставшим для закупки оружия. Лондон дает понять, что спортивная арена «развращена и продажна сверху донизу». В этом убеждается боксер Пат Глэндон, герой повести «Первобытный зверь» (1913), ставший жертвой махинаторов, закулисной стороны спорта.

Джек Лондон — социалист: «Железная пята»

Первые годы XX столетия — время стремительного роста писательского авторитета Джека Лондона. Прибыв в 1902 г. в английскую столицу в связи с журналистской командировкой, Лондон приступает к изучению жизни ее беднейшего квартала Ист-Энда. Плодом его журналистско-социологического расследования становится книга «Люди бездны» (1902). «Лондонская бездна, — обоб-

щал свои наблюдения писатель, — это огромная бойня». За сухо изложенными фактами скрывались неподдельные боль и гнев писателя. Красноречивы названия некоторых глав книги: «Сошествие в ад», «Человек и Бездна», «Гетто», «Необеспеченность», «Самоубийства», «Обжорка», «Те, кто на краю», «Вопль голодных» и т. д. Книга «Люди бездны» была близка к тем сенсационным разоблачениям общественных пороков, которые осуществляли «разгребатели грязи».

Первую половину 1904 г. Лондон снова проводит в командировке, на этот раз в Корее, как корреспондент на русско-японской войне. По возвращении на родину он оформляет развод с Элизабет Маддерн и женится на Чармейн Киттредж, подруге своей бывшей жены. В отличие от домовитой, преданной семье Маддерн Чармейн была спортивной, склонной к приключениям, охотно разделявшей многие увлечения своего мужа. Детей у них не было. Но и во втором браке Лондон не был до конца счастлив, а разлука с дочерьми оставалась его неутраченной болью.

«**Морской волк**». Джек Лондон переболел длительной «нищенской болезнью» — верой в могущество «сверхчеловека». Это отразилось и в некоторых его ранних рассказах, и в первом малоудачном романе «Дочь снегов» (1902). Постепенно писателю стали открываться и негативные стороны культа силы и вседозволенности. В центре одного из самых знаменитых его романов «Морской волк» (1904) — капитан корабля «Призрак» Вульф Ларсен. Он силен, бесстрашен, но жесток и абсолютно бессердечен. Вульф Ларсен к тому же интеллигент, обладающий глубокими знаниями, тонким пониманием литературы и поэзии.

Это достаточно сложный образ. Характеризуя его, Лондон использует романтические краски: «необыкновенная сила», «широкие плечи и высокая грудь», «сила закаленных мускулов и нервов». Его духовная мощь, готовая проснуться в любой момент, — «страшная и стремительная, как бешенство льва». Ларсен убежден, что жизнь — неизбывное зло. Он признает лишь два мотива человеческого поведения: борьбу за выживание и страх перед смертью. Жизнь человека для него ничего не значит. Это не мешает ему быть поклонником литературы и ее знатоком. Среди его любимых книг — Библия, Шекспир, По, Шоу. Ван Вейден признается: «Обе стороны его натуры в отдельности были вполне понятны, но их сочетание казалось непостижимым». Ларсен так это объясняет: у него было полуголодное детство, побои, тяжелая морская служба. Он всего в жизни добился сам, привык полагаться только на себя. Он рассуждает в нищенском духе: современное общество либо унижает человека, превращая его в раба, либо формирует «сверхчеловека», сгусток энергии и воли, к каковым он себя причисляет. Ему не нужны жалость и сострадание. Команда его боится и ненавидит. Даже пораженный тяжелой болезнью, ожидая конца,

Ларсен не меняется. Лондон развенчивает аморальный индивидуализм Вульфа Ларсена. Его гибель в финале — справедливая расплата за все им содеянное.

«Ваш во имя революции». В начале 1900-х годов Джек Лондон наряду с писательством отдает немало сил общественно-политической деятельности как член социалистической партии. В его лице она обрела увлеченного пропагандиста. Свои письма он подписывает «Ваш во имя революции». В его статьях и выступлениях с наивным простодушием провозглашается неотвратимая гибель капитализма. При этом Лондон, конечно, отдает дань агитационной риторике. Он то склоняется к идее насильственной революции, то ратует за реформистский путь. Как многие радикалы в те годы, Лондон пишет о непримиримости труда и капитала (сборник статей «Война классов», 1905). При этом эклектика Лондона сказывалась в том, что спенсеризм, представления об извечной борьбе сильных и слабых из биологической области переносились им в социальную сферу. Эти тезисы использовались для объяснения противоборства труда и капитала. Джек Лондон выступал не столько как политический пропагандист, сколько как художник, которым двигало гуманное чувство сострадания к бедным и обездоленным.

Голос Лондона в защиту справедливости решителен и весом. Свидетельство тому — его разоблачительная статья «Гниль завелась в штате Айдахо» (1907) в защиту трех рабочих лидеров от судебной расправы по ложному обвинению в терроризме. Ранее Джек Лондон приветствовал выход знаменитого романа Элтона Синклера «Джунгли» (1904), он метко назвал его «“Хижинной дяди Тома” рабов наемного капитала».

«Железная пята»: мрачное пророчество. Плодом радикальных увлечений Джека Лондона стал его роман «Железная пята» (1907). Действие в нем происходит в ближайшем будущем — между 1912 и 1932 гг. Писатель прогнозирует, к чему могут привести опасные тенденции развития общества в результате обостряющегося противостояния власть имущих и трудящихся. В основе романа рукопись, якобы найденная в пятом веке «эры Братства людей», когда социализм окончательно восторжествовал. Рукопись принадлежит перу Эвис Эвергард, жены социалистического лидера Эрнеста Эвергарда. Ее текст отредактирован вымышленным издателем Энтони Мередитом, снабдившим его сносками, цель которых объяснить читателю реалии того времени.

Протагонист романа — типичный лондоновский герой, Эрнест Эвергард, «сверхчеловек», движимый, однако, не личным интересом. Эрнест «отдал свое сердце демократии». Считается, что Эвергард — образ собирательный; у него три прототипа: Юджин Дебс, популярный лидер социалистической партии; журналист социалистической ориентации Эрнест Унтерман, друг писателя; наконец, сам Джек Лондон.

Волевой, отважный Эвергард — пролетарий, ставший интеллектуалом. Он знакомится в доме профессора Каннингхема с его дочерью, своей будущей женой Эвис, которую увлекает своими идеями. Эвис принимает участие в судьбе рабочего Джексона, потерявшего на производстве руку, пытается добиться от компании компенсации, пишет в газету, подает в суд. Но все бесполезно. И пресса, и работа юристов неэффективны, ибо все зависит от денежного мешка. Так Эвис, прежде находившаяся в счастливом неведении, получает представление о законах общества, в котором живет. К не менее горьким открытиям приходит и сам Эвергард, убеждающийся в бессмысленности альтруистических призывов к власти имущим облегчить участь пролетариев.

В этом романе Джек Лондон предвидел формирование террористической диктатуры тоталитарного типа. Он дал ей крылатое определение «железная пята».

Крупный капитал в период роста рабочего движения встает на стражу своих прибылей и привилегий. Олигархия переходит в наступление. Формируются погромные боевые организации, именуемые «черными сотнями». Их боевики, черносотенцы, провозглашаются «патриотами и спасителями отечества». Подавляется социалистическая пресса, запрещаются забастовки, разворачивается глобальная атака на права трудящихся. Правда, социалисты еще уповают на то, что сумеют достичь своих целей мирным путем с помощью демократических выборов. Пятьдесят социалистов избраны в конгресс, но вскоре их подвергают аресту по обвинению в «государственной измене». Начинается разгром рабочего движения.

Картина грозного социального катаклизма нарисована яркими плакатными красками. «Где-то в недрах общества происходил невидимый глазу грандиозный переворот», — констатирует Эрнест Эвергард. Невыносимая тяжесть «железной пяты», слепой к страданиям людей, толкает массы на отчаянные выступления. Однако рабочие предстают лишь как «люди бездны», утратившие надежду, действующие крайне импульсивно, стихийно. В романе показан разрыв между «слепой массой» и группой конспиративно действующих вожakov-революционеров.

Характеризуя олигархическую «железную пяту», Лондон проникательно уловил тенденции фашизации, силу репрессивного аппарата, подавляющего инакомыслящих. Но был в романе другой аспект, обычно ускользавший от внимания наших критиков. Лондон предостерегал также и от кровавых эксцессов, спутников насильственной революции. Во время восстания гибнут десятки тысяч людей, правых и виноватых, восстание чревато огромными разрушениями. В романе упоминается некая тайная группа «Красные из Фриско», каждый член которой обязан выполнить обязательную «норму» — совершить не менее 12 террористических актов в год. Из финала романа следовало, что Эрнест Эвергард и его жена погибли от рук реакции, но, как убежден герой романа,

революционеры «многому научились», а их «великое дело возродится вновь».

Проблематика и сюжет потребовали от Лондона изменения художественной манеры. В отличие от других его романов с их живой изобразительностью, жизненно-наглядными подробностями «Железная пята» несет печать заданности, схематична, пропитана прямолинейной публицистичностью. Персонажи «иллюстрируют» определенные тезисы: благородные революционеры и пролетарии, жестокие капиталисты. Значительное место в произведении уделено идеологическим спорам, столкновениям точек зрения.

Все это было связано с переосмыслением жанра утопии. В классической утопии (у Беллами, в «альтрурийской» дилогии Хоуэллса) будущее предстало как воплощение мечты о справедливом общественном устройстве. У Джека Лондона оно более чем мрачное. Это прямое следствие опасных тенденций в развитии общества. Конечно, Лондон представляет их в заостренном, гиперболизированном виде. «Железная пята» — своеобразный роман-предупреждение. Это один из первых образцов антиутопии — знакового жанра в XX в.

«Мартин Иден»: судьба писателя

Летом 1909 г. Лондон вернулся на родину после двухлетнего морского путешествия. Среди произведений, в которых отразились впечатления писателя, выделяется сборник «Рассказы южных морей» (1911). В него вошли такие известные новеллы, как «Дом Мапуи», «Язычник», «Кулау прокаженный», «Под палубным тентом» и др. В них есть и присущие Лондону увлекательность сюжета, и экзотика, и инвективы по адресу колонизаторов, хотя в некоторых новеллах присутствует и неприятная нота, утверждение «белого превосходства».

Но главным итогом длительного плавания стало создание всемирно знаменитого романа Лондона «Мартин Иден» (1909), в котором отобразился жизненный опыт писателя и проявились лучшие стороны его мастерства. Герой романа стал наиболее интересным характером, созданным Лондоном. В основе «Мартина Идена» история молодого человека, его духовного роста, надежд и разочарований. Это особая жанровая разновидность, вариант «романа воспитания». В «Мартине Идене» впервые в американской литературе запечатлен процесс становления творческой индивидуальности.

Убедительность роману придает отчетливо выраженный автобиографический элемент: очевидны переключки жизненной истории Мартина Идена с психологией его создателя. В герое романа

просвечивают личность Лондона, его мироощущение, устами героя высказываются заветные мысли о творчестве, наблюдения над природой писательского труда.

Жизненная основа романа подчеркивается и тем, что некоторые знакомые Лондона узнавали себя в персонажах произведения. Считается, что Руфь отчасти списана с Мейбл Эпплгарт, первой любви писателя, девушки, с которой он был помолвлен, но которая так и не стала его женой.

Зачин романа — эпизод, круто меняющий судьбу героя, простого, малообразованного моряка.

Мартин Иден, спасший в драке Артура, отпрыска богатого семейства, приходит в респектабельный дом Морзов, где ему, плебею, все видится воплощением изящества, утонченности и высокой культуры. У Морзов и происходит знакомство с сестрой Артура Руфью, которая кажется ему хрупким, неземным, одухотворенным существом, «бледно-золотистым цветком на тонком стебле».

Психологически достоверны и намеченная антитеза двух характеров, и своеобразие их взаимоотношений. В глазах Мартина Идена, привыкшего к грубой рабочей среде, Руфь — едва ли не олицетворение высокой культуры. Но и Руфь равнодушна (хотя тщательно это скрывает) к сильному мужчине, нерафинированному, непохожему на молодых людей из ее окружения.

Любовь героя к Руфи близка к поклонению. Это чувство облагораживает Мартина: ему хочется быть достойным этой девушки из высшего общества.

В романе показано, как преображается Мартин внутренне и внешне, отходит от людей своего круга, становится завсегдатаем библиотеки, работает над своими манерами, внешностью, избавляется от грубых, жаргонных словечек, по настоянию Руфи изучает грамматику, литературу, математику, музыку.

Но все не так безоблачно. У Мартина кончаются средства, он вынужден вновь выйти в море. Теперь, как когда-то Лондон на Аляске, Мартин воспринимает все по-новому. Впечатления требуют воплощения на бумаге. Всепоглощающим становится желание Идена стать писателем. И эта внутренняя мотивация, конечно же хорошо знакомая Лондону, обрисована с безупречной достоверностью.

В романе четко очерчены этапы внутреннего роста героя. Моряк, вернувшийся на берег, Мартин Иден пишет в своей скромной каморке рассказы и очерки, вкладывая в них все свое знание жизни. Ни провал на экзаменах в старшие классы, ни отрицательное отношение редакторов к его рукописям, посланным в газеты, не могут его сломить. Он отдает всего себя процессу творчества, но «выкраивает» свободное время для свиданий с Руфью. Однако в Руфи Мартин не находит столь необходимого ему единомышленника. Она не может не почувствовать впечатляющей силы его

рассказов и все же видит в них грубость, а порой и «грязь». Мир человеческих страстей, запечатленный им, чужд ее вкусам.

Критически обрисованы в романе родители Руфи, собственники, мыслящие плоско, прагматическими категориями. Они против помолвки дочери с человеком ниже их по социальному статусу. Мерило человеческой ценности для них — деньги. Когда же первые вещи Мартина попадают в печать и гонорары за них оказываются унизительно мизерными, Руфь советует ему оставить писательство, чтобы найти себе более приличное занятие. По мере духовного и интеллектуального роста Идена в нем происходит переоценка окружающего мира. Обнажаются лицемерие и эгоизм Морзов, самодовольство и претензии, мнимость их культурного превосходства.

Внутренняя тема романа — одиночество. Творческий человек не находит понимания у окружающих.

Среди немногих, верящих Мартину Идену, — поэт Расс Бриссенден, тяжело больной человек, который с горечью, а порой с цинизмом смотрит на мир. Он одобряет сочинения Идена, пророчески предсказывает молодому автору успех и следующее за ним разочарование. Отклоняя предложение Бриссендена присоединиться к социалистическому движению, Мартин Иден объясняет: «...Я — индивидуалист, а индивидуалисты — вечные, исконные враги социалистов». Более того, защищая идеи Спенсера, он произносит речь о «выживании сильнейших». Когда же газетные репортеры искажают смысл сказанного Иденом, превращают его чуть ли не в апологета социализма, у Морзов появляется удобный аргумент, чтобы уговорить Руфь разорвать помолвку с Иденом.

Но судьба молодого автора нередко зависит от его величества случая: когда-то в этом довелось убедиться самому Лондону. Вскоре после смерти Бриссендена философское эссе Идена неожиданно пробивается в печать. Это сразу же делает его имя популярным. Издатели, до того третировавшие молодого автора, понимают, что отныне печатать его прибыльно. Рассказы Идена, прежде отклоненные, идут в дело. Иден быстро богатеет. Толстосумы наперебой внушают ему, что он великий писатель. Однако герой не обольщается их похвалами: для него очевидно, что слава эфемерна, а его мнимыми почитателями движет лишь «слепое и тупое стадное чувство». Подтверждаются предсказания покойного Бриссендена: его охватывают опустошенность и разочарование. Когда герой был беден и непризнан, в его голове рождались сюжеты, свежие мысли, он излучал энергию. Ныне, обретя благополучие, он ощутил, что не может выжать из себя ни строчки. Достижение желанной цели оказалось пагубным для творчества.

Мотивировано и поведение Руфи. Когда-то она его отвергла, а теперь является к Идену, в сущности, с повинной. Он же, охлад-

девший и оскорбленный, уже не желает возобновлять прежних отношений.

Усугубляется одиночество героя. Разочаровавшись в богатых, Иден не может уже вернуться к тем людям, из среды которых вышел. Чтобы освободиться от опостылевшего ему окружения, Мартин отправляется в морской круиз на Таити на пароходе «Марипоза», но в минуту неодолимой тоски выбрасывается из иллюминатора в открытый океан. Конец романа оказался пророческим. Лондон предсказал в нем собственный добровольный уход из жизни.

«Мартин Иден» — одно из наиболее цельных в художественном плане произведений писателя. Композиция продумана. Роман имеет кульминацию (отказ Руфи Мартину и самоубийство Бриссендена) и развязку, связанную с крушением героя. Лондон опускает все лишнее, например, отказывается от подробного описания путешествия Идена, от введения морских эпизодов, которые могли бы замедлить развитие главной сюжетной линии. В структуре наблюдается симметрия, подчеркивается завершенность поставленных в романе проблем. В начале романа Иден — моряк. В заключительной главе его посещает желание возвратиться в среду моряков. Книжка стихов Суинберна, которую он читает в начале романа в доме Морзов, в финале наталкивает Мартина на мысль о самоубийстве. Руфь, которая видится Идену при первой встрече идеалом, в финальных главах получает негативную оценку. Наоборот, приниженная в начале Лиззи Конолли в конце произведения предстает в самом положительном свете. Люди, явно недоброжелательно относящиеся к Мартину, после обретения им известности ищут его благосклонности. Издатели, поначалу отвергавшие его рукописи, теперь ссорятся, оспаривая честь открытия его таланта. Принцип контраста, проведенный через весь роман, помогает писателю глубже показать индивидуальность героев. Авторские характеристики отличаются ясностью, четкостью оценок.

«Мартин Иден» имел читательский успех. Он прочно вошел в историю американской литературы. Если Лондона и можно в чем-то упрекнуть, так это в некоторой прямолинейности в обрисовке характеров, что свойственно его творчеству в целом. Зато роман притягивал свежестью материала, оригинальностью сюжета, глубоким проникновением в те творческие и психологические проблемы, которые встают перед пишущим человеком.

Поздний Лондон: драма писателя

После «Мартина Идена» начинается последний этап творчества Лондона. Меняется стиль его жизни. Он обосновывается в Калифорнии, купив большой участок земли в долине Сонома, в

Лунной долине, если перевести с индейского. Так Лондон-морьяк оказался в седле.

Хотя время от времени Лондон выходит в море на яхте, его поглощают фермерские заботы, которым он отдается с присущим ему энтузиазмом: разводит скот, выращивает чистокровных лошадей, ухаживает почти за 15 тысячами эвкалиптовых деревьев, сажает французские сливы, экспериментирует с агротехникой. На ранчо появляются утки, куры, гуси, фазаны, ульи с пчелами и многое другое. Он признается, что, купив 130 акров земли, мало знал о сельском хозяйстве. По собственным чертежам он строит усадьбу, получившую название «Дом волка»; одних гостевых комнат там было около двадцати. Однако, когда строительство было завершено, пожар превратил детище Лондона в груды обгоревших развалин. Это был тяжелейший удар для писателя.

Разнообразные хозяйственные работы Лондон сочетал с интенсивным творческим трудом. В 1913 г. Лондон считался самым популярным и высокооплачиваемым писателем в мире, оставив позади даже Киплинга, своего недавнего кумира. Он отличался, пожалуй, даже большей плодовитостью, чем в былые годы, а книги его выходили огромными тиражами. Газетчики следили за каждым его шагом, все стороны его жизни попадали на страницы светской хроники.

И тем не менее налицо был нарастающий творческий кризис. Лондон чувствовал, что вдохновение и фантазия его покидают и через силу выдавал ежедневную норму в четыре страницы. Он даже покупал сюжеты (например, у начинающего в ту пору писателя Синклера Льюиса). Стремясь поддержать свое писательское реноме, вызвать интерес у читателей, Лондон отдает щедрую дань мелодраматическим ситуациям, неглубоким, но броским, интригующим сюжетам. Из-под его пера выходят книги, значительно уступающие его лучшим произведениям — «Морскому волку» и «Мартину Идену». Это романы «Время не ждет», «Мятеж на “Эльсиноре”» (1915), «Алая чума» (1914) и др. В эти годы Лондон явно стремился к супергонорарам, ибо его хозяйственные начинания требовали постоянных и немалых финансовых вливаний.

Последний взлет. Роман «Лунная долина» (1913), в котором присутствует автобиографический материал, — одно из наиболее интересных произведений позднего Лондона.

Главные герои романа рабочий Билл Робертс, бывший боксер, и его возлюбленная Саксон Браун, прачка, — простые труженики в Окленде. В романтическом ключе, прибегая к идеализации, рисует Лондон светлую историю их взаимоотношений, в основе которых целомудрие, дружба, уважение, терпимость по отношению друг к другу. Их жизненная судьба показана на широком социальном фоне. В городе происходит стачка грузчиков, Билл принимает в ней активное участие.

Стачка терпит поражение. Берт, друг Билла, сторонник активных действий, погибает в столкновении с полицией. У Саксон, свидетельницы расправы со стачечниками, происходит выкидыш, а Билл попадает в тюрьму. После освобождения из заключения он вместе с женой решает покинуть город, чтобы приобрести какой-то устойчивый жизненный статус. Они отправляются в Калифорнию, в Кармел, где встречаются таких же неустроенных, как они сами, бродяг. Добравшись до Лунной долины, Саксон и Билл обосновываются там. Начинается интенсивный созидательный труд героев. Саксон снова ждет ребенка. Может быть, он станет продолжателем их дела.

Не случайно Лондон делает героев наследниками первых пионеров, энергичных и трудолюбивых. В романе выразились привязанность писателя к земле, понимание нравственной ценности фермерской работы. С любовью описывает он красоту Лунной долины, где поселились герои: «Слева утопали в золоте заката небольшие возвышенности и расселины. Позади, с севера открывалась другая часть долины, а за ней — скалистая горная гряда, в которую она упиралась, причем самая высокая из этих гор смело возносила в нежно-розовеющее небо свою бурую зубчатую вершину с давно погасшим кратером... Небо на востоке заалело, и горы вспыхнули всеми оттенками вина и рубинов». При этом, естественно, Лондон не рассматривал уход на лоно природы как панацею от проблем, связанных с социальной несправедливостью, от которой отнюдь не была свободна Америка начала XX в.

Выход из социалистической партии. В политических взглядах Лондона произошли большие перемены. Социалистические, революционные идеалы, которые он приветствовал как человек романтического склада, все более обнаруживали свою эфемерность.

Когда в 1914 г. в Мексике разгоралась крестьянская революция, Лондон отправился туда корреспондентом. В отличие от Джона Рида, симпатизировавшего повстанцам, Лондон поддерживал умеренные силы, разделял официальную американскую точку зрения и ратовал за наведение порядка. Негативные чувства вызывали у него и включившиеся в официальный «истеблишмент» реформистски настроенные лидеры социалистов. В итоге в 1916 г. Лондон официально заявил о выходе из социалистической партии, объяснив это тем, что она заражена реформизмом и оппортунизмом. Все это объясняет то, почему его новый символ веры имел определенную руссоистскую окраску. Лондон ратовал за уход из больших городов — средоточия социальных конфликтов, за возвращение к сельскохозяйственному труду. Ощущалась в этом и переключка с философией Толстого. Так можно трактовать путь Билла Робертса и Саксон Браун из романа «Лунная долина».

Поиски нового: удачи и провалы. Оценивая позднее творчество Лондона, следует учитывать еще одно немаловажное обстоятельство. Кумир массового читателя, Лондон понимал, что не может жить старым багажом, повторять уже наработанное и опробованное. Он чувствовал, что от него ждут новых свежих тем.

В это время Лондон проявляет себя как блестящий писатель-анималист. С любовью и знанием дела писатель показывал мир животных, их поведение и повадки. Главными героями его книг становятся собаки, преданные друзья человека в условиях Севера (повести «Зов предков», 1903; «Белый клык», 1906). Незабываем пес с «голубой кровью» в позднем романе «Джерри-островитянин». Гуманность и доброта как залог в дрессировке — один из мотивов романа «Майкл, брат Джерри» (1917).

Стремясь придать сюжетам занимательность, Лондон сочетал реалистические описания с фантастикой (повести «До Адама», «Алая чума», «Звездный скиталец» и др.). Не всегда это получалось удачно и органично. Однако тем самым он предвидел некоторые тенденции развития литературы, использовал приемы кинематографа. Поэтому последние годы Лондона — это не только время снижения художественного уровня его книг, но и время поисков новых путей. Из-под его пера выходит несколько интересных произведений: помимо романа «Лунная долина» это новый цикл «северных» рассказов — «Смок Белью», известная новелла «Мексиканец», пьеса «Кража» (1910). Однако порой Лондон явно подделывается под непритязательные массовые вкусы: «Маленькая хозяйка большого дома», «Сердца трех» и др.

Нарастающая усталость, разочарование в жизни, депрессия, вызванная алкоголизмом, разрешили его кончиной в ноябре 1916 г.: либо это было самоубийство, либо передозировка лекарств, облегчавших течение его тяжелой болезни. В одном из некрологов, появившихся в русской прессе, он был назван «американским Горьким».

Джек Лондон в критике. Конечно, американское литературоведение проявляет интерес к Джеку Лондону. Но исследований о нем во много раз меньше, чем о Драйзере, Твене, не говоря уже о Джеймсе. Многие литературоведы США рассматривают Лондона как популярного писателя, имевшего успех у массовой аудитории, но мало заботившегося о художественной форме. Поэтому, с их точки зрения, его произведения не представляют особого интереса для специального литературоведческого анализа. Заметим, что к категории популярных писателей критики относят Колдуэлла, Ирвина Шоу, Маргарет Митчелл; в этом списке оказываются Перл Бак, Синклер Льюис, а порой и Хемингуэй и Стейнбек (последние четыре автора — Нобелевские лауреаты).

После смерти Лондона двухтомную биографию своего мужа и книгу об отце написали вторая жена писателя Чармейн (1921) и

дочь Джоан (1939). Интересна и вышедшая в серии ЖЗЛ книга известного мастера биографического жанра Ирвинга Стоуна «Моряк в седле» (рус. пер. 1938). Историк Филип Фонер — автор книги «Джек Лондон — американский бунтарь» (рус. пер. 1966). В настоящее время в США начата реализация огромного издательского проекта — полного собрания сочинений Джека Лондона в 67 томах.

«Русский» Джек Лондон. Не будет преувеличением сказать, что Джек Лондон обрел в России свою вторую родину. Были периоды, когда по тиражам книг, изданных на русском языке, он превосходил всех других зарубежных писателей. Отмеченная еще Уитменом в «Письме к русскому» близость духовного склада русских и американцев, привыкших к огромным просторам своих стран, к борьбе с суровой природой, во многом объясняет популярность Лондона в нашей стране. В Сибири есть даже озеро, носящее его имя.

Джек Лондон стал переводиться на русский язык с начала 1900-х годов. О том, что его имя было у всех на устах, свидетельствуют строки из ранней поэмы Маяковского «Облако в штанах» (1914):

Вы говорили: «Джек Лондон,
Деньги, любовь, страсть». —
А я одно видел: Вы — Джоконда,
Которую надо украсть!

Маяковского вообще притягивал Лондон (наряду с Уолтом Уитменом). В 1918 г. вышел немой фильм «Не для денег родившийся», снятый по мотивам романа «Мартин Иден». Маяковский играл в фильме главную роль — роль поэта, носившего довольно экзотическое имя Иван Нов.

Литература

Художественные тексты

Лондон Дж. Собрание сочинений : в 20 т. / Дж. Лондон. — М., 1998.

Лондон Дж. Белый клык. Мартин Иден. Рассказы / Дж. Лондон ; сост., вступ. ст. А. Мулярчика. — М., 1984.

Критика. Учебные пособия

Балтрон Р. Джек Лондон : Человек, писатель, бунтарь / Р. Балтрон. — М., 1982.

Быков В. Джек Лондон / В. Быков. — М., 1964.

Зверев А. М. Джек Лондон / А. М. Зверев. — М., 1976.

Орлова Р. Д. «Мартин Иден» Джека Лондона / Р. Д. Орлова. — М., 1967.

Стоун И. Моряк в седле / И. Стоун. — М., 1964.

Фонер Ф. Джек Лондон — американский бунтарь / Ф. Фонер. — М., 1966.

Глава XXVIII. ТЕОДОР ДРАЙЗЕР: ТЯЖЕЛАЯ ПОСТУПЬ ПРАВДОИСКАТЕЛЯ

Первые ступени: «газетные дни». — «Сестра Керри»: две жизни, две судьбы. — «Трилогия желаний»: блеск и нищета Каупервуда. — «Американская трагедия»: преступление и наказание Клайда Гриффитса. — Послекризисные годы: «логика жизни».

Я думаю, что жизнь познается из книг и произведений искусства, быть может, еще в большей мере, чем из самой жизни. Искусство — это нектар души, собранный в трудах и муках.

Т. Драйзер

Драйзер — одна из ключевых фигур американской литературы. Он, в сущности, открыл ее новый этап — XX век.

Это обстоятельство отметил Синклер Льюис, первый американец — лауреат Нобелевской премии по литературе. В своей Нобелевской речи (1930), запальчиво и метко озаглавленной «Страх американцев перед литературой», характеризуя своих собратьев по перу, достойных, по его мнению, этой престижнейшей награды, С. Льюис назвал первым имя Драйзера, с которым состоял в личной ссоре. Драйзер, по его словам, был «первооткрывателем», поборником «смелого и страстного» изображения жизни, освободившим литературу от «викторианской» и «хоуэллсианской» робости и претенциозности, художником, в нелегкой борьбе пробивавшим дорогу тем реалистам, которые осмелились запечатлеть действительность нелицеприятно, без оглядки на разного рода табу и правила «хорошего тона». С этой, по сути, принципиальной оценкой позднее согласились в своих высказывания Шервуд Андерсон, Уильям Фолкнер, Эрнест Хемингуэй, Роберт Пенн Уоррен и др. Еще в статье «Драйзер» (1916), написанной в пору резких нападок на автора «Сестры Керри», Шервуд Андерсон писал: «Тяжка, тяжка поступь Теодора. И как просто было бы разбирать по косточкам некоторые его книги, посмеяться над тяжеловесностью его прозы. Но тяжелая поступь Теодора, его тяжелая неуклюжая поступь проторила нам тропу. Он идет ей по пустыне лжи, он прокладывает нам тропу. И тропа эта скоро станет улицей».

Столь значимая роль Драйзера определялась несколькими факторами. Писатель, тяготевший к эпическому размаху, запечатлевал самую нелицеприятную правду жизни. В его творчестве отчетливо выражено автобиографическое начало. Он был бесстрашен, способен, по словам критика Матиссена, «идти поперек толпы». Драйзер работал в самых разных жанрах: как романист, новеллист, драматург, критик, очеркист, мемуарист. Значительный пласт в его наследии — книги документально-публицистического ха-

рактера. Он был неподкупно предан правде, отвергал лживые стереотипы и шаблоны. Известный критик Генри Менкен, один из первых глубоких интерпретаторов Драйзера, подчеркивал, что тот оставил «прочный и прекрасный след в национальной словесности. Американская литература до и после его времени отличается так же, как биология до и после Дарвина».

Первые ступени: «газетные дни»

В биографии Драйзера выделяются важные обстоятельства, во многом дающие ключ к пониманию его писательской индивидуальности. В отличие от большинства собратьев по перу, таких, как Купер и Готорн, Лонгфелло и Генри Джеймс, Марк Твен и Хоуэллс, имевших прочные американские корни, Драйзер принадлежал к новоприбывшим иммигрантам. На долю его семьи выпали тяжелые испытания, прежде чем она сумела влиться в американское общество.

Суровое детство. Драйзер (Theodore Dreiser, 1871—1945) родился в городе Тере Хот (штат Индиана). Его отец, Джон Пол Драйзер, ткач по профессии, приехал в США из Германии до Гражданской войны. Он женился на 16-летней Саре Шенеб, чешке по происхождению. Первые шаги в Америке не были обнадеживающими: коммерческие начинания Джона Драйзера потерпели неудачу. Позднее, размышляя об этом, будущий писатель пришел к выводу, столь существенному для его миропонимания: в отцовских бедах повинны не случайность, не печальное стечение обстоятельств. Решающим оказался все-таки недостаток воли, ума, энергии. А именно эти качества — гаранты удачи. Неуспех озлобил Джона Драйзера, его характер портился, становясь более жестким и авторитарным. Раздражение постоянно вымещалось на детях. Семья была многодетной — десять сыновей и дочерей. В таких условиях редкостное терпение, самопожертвование и добросердечие проявляла мать. И это навсегда врезалось в память писателя, образ матери живет в его книгах.

Вот одно из свидетельств Драйзера: «Я припоминаю, как однажды жарким днем играл на полу в передней, бегая вокруг материнских колен. Я всегда был маменькиным сыночком и держался за ее юбку, пока мне это было дозволено, т. е. до семи-восьми лет. Помнится, как она сидит в белом халате, а ее туфли поношены. Во время игры я подбежал к ней и начал гладить ее туфли. И теперь слышится ее голос: “Видишь туфли своей мамочки? Разве тебе не жаль, что ей приходится носить такие? Посмотри, какая здесь дыра”».



Теодор Драйзер

С ранних лет Драйзер познал и голод, и унижение нищеты. Дети подрастали, принося в семью новые проблемы; сыновья стали отбиваться от рук. Судьба одного из них, Пола, была показательна: он попал в тюрьму за подлог, но, выйдя на свободу, преуспел, стал известным актером-песенником, под именем Пол Дрессер. Он помог своей бедствующей семье, перевез ее в город Эвансвил и дал ей пристанище у своей подружки, которая преуспевала, ибо была владелицей публичного дома. «Удача» Пола была одной из примет американского образа жизни.

Однако дела семьи продолжали ухудшаться. Совсем тяжело было зимой, когда постоянное недоедание усугублялось холодом. Позднее, уже став знаменитым писателем, Драйзер продолжал испытывать привычную тревогу с приближением зимнего времени. Впечатления детства неизменно значимы для художественной природы. Пронзительное сострадание горестям бедняков станет важнейшей основой творчества Драйзера.

С ранних лет Драйзеру приходилось менять профессии, а точнее, зарабатывать на жизнь неквалифицированным монотонным трудом. Он был, например, сторожем лавки скобяных изделий в Чикаго. Но еще в школе его наставница Милдред Филдинг с удивительной пронизательностью разглядела в этом угловатом, физически слабом, мечтательном подростке нечто совершенно незаурядное. Она побудила его в 1889 г. поступить в Индианский университет, где он проучился всего семестр. На большее просто не хватило средств.

Чикаго. Несостоявшийся студент Драйзер окунулся в жизнь Чикаго, этого стремительно растущего промышленного центра, которому суждено было стать местом действия ряда его романов. В книге «Заря» Драйзер был явно им вдохновлен: «Да здравствует Чикаго! Первый из сыновей Нового Света! Необычайный как иллюзия надежды на счастье...» Но в этом городе Драйзеру открылась не только романтика движения и роста, но и жестокость и эгоизм.

В Чикаго произошли события, потрясшие Америку, — Хеймаркетский бунт и Пуллмановская забастовка. Здесь проложили дорогу к сказочному богатству американские олигархи, выросли рабочие и реформистские лидеры.

Чикаго, знаменитый музеями и картинными галереями, был и одним из важнейших литературных центров страны: в нем сформировалась «чикагская школа» писателей, как правило тяготевших к суровой реалистической манере. Помимо Драйзера к «чикагской школе» причисляют Хамлина Гарленда, Шервуда Андерсона, Джеймса Фаррела, Лорейн Хенсберри, Сола Беллоу, Стадса Таркела и др.

Именно в Чикаго в 1910-е годы начался бурный взлет поэзии — «поэтический ренессанс».

«Газетные дни». В большую литературу Драйзер пришел поздно: первый роман опубликовал в тридцать лет. Но к этому времени он уже имел за плечами опыт литературной работы. Он стал писателем, пройдя, как и многие его коллеги-соотечественники, «американский» путь, — отдав целое десятилетие журналистско-репортерской работе.

Драйзер работал репортером в разных газетах, примерно раз в два года переезжая на новое место. Сначала в Чикаго, потом в Сент-Луис, Толидо, Кливленд, Питсбург, Нью-Йорк. Его специализацией были скандалы и криминальная хроника. Драйзеровские репортажи были посвящены быту ночлежек, самоубийствам, ночной жизни увеселительных заведений, судам над преступниками, тяжелому труду горняков. Наблюдая, как пресса выполняет заказы всемогущих магнатов, он убеждался в том, что жизнь организована отнюдь не в духе замысла Божьего. В ней много зла и несправедливости. Особенно угнетал Драйзера унижительный контраст богатства и нищеты; его сочувствие жертвам социальной несправедливости определялось личным жизненным опытом. Конечно, газетная поденщина поглощала время и энергию. Будучи временно безработным, Драйзер начал сотрудничать в ряде нью-йоркских журналов, где писал под псевдонимами. Эту пору жизни он позднее описал в книге «Газетные дни» (1931): «Я пошел работать в газеты, и с этого времени началось мое настоящее столкновение с жизнью — с убийствами, подлогами, насилиями, гомосексуалистами, взяточниками, коррупцией, надувательством и лжесвидетельством в любых формах, какие только можно вообразить».

Все это в корне расходилось с пресными сочинениями адептов «традиции благопристойности», с двуличной моралью религиозных ханжей и критикой пуританского толка, с которой Драйзеру предстояло вступить в конфронтацию.

Литературные и философские пристрастия. «Газетные дни» стали для Драйзера литературной школой, порой исканий, обогащения знаний. Как и многие писатели, Драйзер компенсировал отсутствие университетского образования целенаправленным самообразованием, и прежде всего чтением. В этом плане он был похож на Джека Лондона. Круг любимых авторов Драйзера дает ключ к пониманию его собственных художественных позиций.

В числе тех, кого Драйзер читал с увлечением, был Бальзак, с его масштабностью, безошибочным социальным зрением, пониманием власти денег, изображением человеческих страстей, направленных на обретение богатства и счастья. Есть что-то бальзакское в драйзеровской масштабности, в неотшлифованности стиля, богатейшей характерологии героев, включенных в социальный контекст. Притягивали Драйзера и художники-натуралисты, рискнувшие обнажить темные стороны жизни, особенно интересовало его творчество Золя.

Близки были Драйзеру русские классики, авторитет которых на Западе и в Америке стремительно возрастал. Это прежде всего Достоевский, опыт которого дал себя знать в «Американской трагедии». Но кумиром Драйзера был Толстой. Автор романа «Анна Каренина» остался для Драйзера вдохновляющим примером правдоискателя.

В драйзеровском круге чтения заметную роль играли философские труды. Среди своих коллег Драйзер всегда выделялся склонностью к метафизическим конструкциям, широким обобщениям, желанием рассматривать конкретные факты, индивидуальные человеческие судьбы в контексте законов, управляющих мирозданием. Наверное, в этом проявлялась его немецкая «закваска».

Драйзер заинтересованно штудировал труды Т. Г. Хаксли, а также Шопенгауэра, которые придали его мировоззрению пессимистическую окраску. Актуальны были для него идеи Спенсера, его социальный дарвинизм, перенесение теории борьбы за существование из мира живой природы в сферу человеческих отношений. Американское общество с его культом индивидуализма, принципом конкуренции гармонизировало с духом спенсерианства. Наконец, Драйзеру, как и Лондону, импонировали идеи Ницше. Именно такие герои, как ницшеанский «сверхчеловек», могли побеждать в бескомпромиссной жизненной борьбе. Подобная концепция присутствует во многих произведениях Драйзера; особенно ясно она воплотилась в фигуре Каупервуда из «Трилогии желания». Впрочем, Спенсер вселял в Драйзера пессимистические настроения, колебал веру во всемогущество энергичной смелой личности: ведь индивид был, по Спенсеру, лишь «химической частицей в вихре неведомых сил». Подобная мысль слышна в философских размышлениях писателя на страницах его романов. Признание этого факта, по словам Драйзера, «омрачало его разум».

Позднее Драйзер отдал дань восхищения З. Фрейду. Фрейдистские мотивы также находили отражение в романах Драйзера, в частности в «Гении». Это была одна из причин особого негодования пуритански настроенных критиков, литературных ханжей, обрушивших на писателя обвинения в безнравственности.

«Сестра Керри»: две жизни, две судьбы

Вхождение в большую литературу 30-летнего Драйзера ознаменовал его роман «Сестра Керри» (1900). В основе его лежал автобиографический материал — история старшей сестры писателя Эммы. Рукопись долго не могла найти издателя. Драйзеру помог Фрэнк Норрис.

Сегодня очевидно, что этот роман — не только веха в писательской карьере Драйзера. Он стал одной из точек отсчета в истории

литературы США: роман фактически открыл американский реализм XX в.

История молодой женщины. В романе несколько интересно выписанных персонажей. Судьбы главных героев Керри Мибер и Герствуда развернуты контрастно: восхождение молодой женщины и падение ее возлюбленного. В их жизненных дорогах нашли своеобразное отражение глубинные закономерности американской действительности.

Литература XIX в. дала ряд классических романов, запечатлевших историю молодого человека (Стендаль, Бальзак, Флобер, Мопассан, Диккенс и др.). «Сестра Керри» — роман социально-психологический, в центре его — история молодой женщины: история о том, как скромная провинциалка, приехав в большой город, пробивается к богатству и успеху, и о неизбежности нравственных потерь на этом пути.

Вот как описана Керри в начале романа: «Когда Каролина Мибер садилась в поезд, уходящий днем в Чикаго, все ее имущество заключалось в маленьком сундучке, чемодане из поддельной крокодиловой кожи, коробочке с завтраком и желтом кожаном кошельке, где лежали железнодорожный билет, клочок бумаги с адресом сестры... и четыре доллара». Керри миловидна, смышлена, игрива, но застенчива, преисполнена иллюзий, свойственных молодости. «Основной чертой ее характера был эгоизм», — добавляет писатель. Позднее это многое объяснит в поступках Керри. Ей 18 лет, она впервые покидает родной кров и едет в Чикаго.

В сюжетной линии Керри высвечивается несколько судьбоносных для нее моментов.

Первый этап — встреча с разбитым коммивояжером Друэ по дороге в Чикаго. Затем пребывание у ее сестры Минни, в семье Гансонов, простых тружеников, знакомых с нуждой. Поиски работы, долгие и безрезультатные, пока Керри не удастся получить место работницы на обувной фабрике. Эта пора описана в главе VI, красноречиво озаглавленной «Машина и девушка». Керри обречена на изнурительный и однообразный труд. Заметно блекнет ее свежесть, а болезнь, в конце концов, побуждает ее оставить фабрику. Наступает зима, героиня оказывается без средств к существованию.

В этот момент и происходит новая случайная встреча с Друэ. В трудной для девушки ситуации коммивояжер материально поддерживает Керри, делает ей подарки. Керри становится его любовницей.

Подобный поворот сюжета был достаточно смелым с точки зрения общественной морали и литературных нравов того времени.

Драйзер верен воспринятому им от натуралистов принципу детерминизма. Поведение Керри во многом продиктовано обстоятельствами. Было бы упрощением полагать, что Керри просто «про-

дается» Друэ. Она равнодушна к нему, мечтает о законном браке, семейной жизни. А Друэ медлит со своими обещаниями.

История Герствуда. Следующая веха в истории Керри — встреча с Герствудом, управляющим бара, человеком импозантным, но немолодым. Он старше Керри на 20 лет. Основательностью, уверенностью в себе он резко контрастирует с легкомысленным Друэ. Отношения Герствуда с женой на грани развода, дети уже взрослые, его чувство к Керри, молодой, привлекательной, наделенной артистическими способностями, психологически объяснимо. Герствуд олицетворяет тот мир, к которому тянется Керри. Увлеченный молодой женщиной, Герствуд похищает деньги из кассы бара и бежит с ней в Канаду, потом они обосновываются в Нью-Йорке.

Принципиально важные нью-йоркские главы романа. Большой город словно испытывает чувства героев на прочность. Керри везет, она идет вверх, Герствуд, напротив, скользит вниз. Эти процессы проходят параллельно друг другу. В поисках работы Герствуд терпит одну неудачу за другой. Это его деморализует, он теряет внутренний стержень. В отчаянии Герствуд нанимается штрейкбрехером во время забастовки водителей трамвая и получает ранение осколками стекла разбитой кабины. Это окончательно ломает его, он кончает жизнь самоубийством, отравившись газом в жалкой ночлежке, где находит последнее пристанище.

К этому времени Керри уже давно бросила Герствуда. Он нужен был ей лишь тогда, когда олицетворял успех. В роли неудачника он ею безжалостно отринут.

Однако судьбу героини тоже нельзя назвать счастливой. Некоторое время, обладающая весьма заурядными способностями, Керри выступает на вторых ролях, в кордебалете. Ее судьбу круто меняет случай. Однажды ее миловидное личико попадает в популярную газету. На него обращают внимание. Керри получает предложение, роли, ангажементы, а с ними приходят популярность и деньги. Но подобный успех не приносит ей морального удовлетворения. Она чувствует, что ее роли, импонирующие массовым вкусам, далеки от серьезного искусства. Керри тоже не достигла счастья, ибо не познала радости истинного творчества. Отсюда ее одиночество.

Поэтика романа. В романе проявилась важнейшая особенность художественной методологии Драйзера: он включает судьбы своих героев в широкий философский контекст, что подчеркивают двусоставные заголовки глав романа: «Притягательная сила магнита. Во власти стихий»; «Чем грозит нищета. Гранит и бронза»; «Мечты утрачены. Действительность глумится»; «Путь побежденных. Эолова арфа» и др.

А вот пример прямого авторского голоса, комментария к финальной сцене, когда Керри сидит одна в качалке: «О Керри,

Керри! О слепые желания человеческого сердца! Вперед, вперед! — твердит оно, стремясь туда, куда ведет его красота. Звякнет ли бубенчик одинокой овцы на тихом пастбище, сверкнет ли красотой сельский уголок, обдаст ли душевным теплом мимолетный взгляд, — сердце чувствует, отвечает, летит навстречу... В своей качалке у окна ты будешь мечтать о тихом счастье, какого тебе никогда не изведать».

«Дженни Герхардт». Образ Керри Мибер — художественное открытие Драйзера, яркое звено в той галерее женских образов, которые вышли из-под пера писателя. Драйзер проявил себя как тонкий знаток женской психологии и во втором романе — «Дженни Герхардт» (1911). Если Керри Мибер, безусловно, несет черты «карьерной женщины», то героиня второго романа — воплощение доброты, обаяния, жертвенности.

Эта прекрасная женщина из народа так и не нашла своего счастья. Ее горестная судьба вызывала сочувствие не одного поколения читателей.

И в этом романе присутствует контраст богатства и бедности, мотив социального неравенства.

Дженни Герхардт родилась в многодетной семье стеклодува немецкого происхождения. Ее удел — нужда и тяжелый труд. Дважды судьба жестоко отворачивается от Дженни. В нее влюбляется сенатор Брендер, но еще до рождения их дочери Весты он неожиданно умирает. Ее новый возлюбленный — богач Лестер Кейн. Как и Брендер, Лестер покорен ее природным обаянием. Дженни вступает с ним в связь, чтобы помочь семье. Но их счастье невозможно. Под давлением родственников, а главное, исходя из денежного расчета, Лестер Кейн, любя Дженни, трусливо отказывается от брака с ней и женится на девушке своего круга. Даже на похоронах Лестера Джейн чувствует свою униженность. Горечью окрашены слова романиста: «Так было всегда. Всю жизнь богатство и сила, в нем (Лестере Кейне) воплощенная, оттесняли ее (Дженни), не пускали дальше определенной черты... С самого детства армия богатых триумфальным маршем шествовала мимо нее. Что же ей оставалось теперь, кроме как с тоской глядеть им вслед».

«Трилогия желания»: блеск и нищета Каупервуда

В начале 1910-х годов Драйзер приступает к реализации одного из своих главных творческих замыслов — к созданию широкого эпического полотна, которое он назвал «Трилогия желания». Она состояла из трех романов: «Финансист» (1912), «Титан» (1914) и «Стоик» (1947). Последний не был завершен и увидел свет уже после кончины Драйзера. Перед нами социально-историческая панорама, произведение о пути Америки, существенные черты которой во многом олицетворял главный герой трилогии. Драйзер стремился реализовать мечту многих писателей

США — создать «великий американский роман», произведение эпической масштабности, общенациональной значимости. Однако неправомерно видеть в трилогии лишь социальный пафос. Слово «желание» (Desire), вынесенное в заголовок, многозначно. Трилогия рассказывает о силе человеческих страстей, которые движут людьми.

Как все крупные произведения Драйзера, трилогия имеет солидную документально-историческую основу. Драйзер тщательно изучал историю восхождения к успеху американских миллионеров, способы обретения богатства и влияния. Непосредственным прототипом Фрэнка Каупервуда был чикагский магнат Чарльз Йеркс. Первые две части трилогии изобилуют многочисленными, порой даже избыточными, деталями и подробностями, относящимися к финансово-промышленной сфере. Стремясь к достоверности повествования, Драйзер специально изучал финансовое дело и, по свидетельству друзей, мог бы успешно работать в банке.

«Финансист» и «Титан». Центральный герой Фрэнк Каупервуд — также одно из главных художественных открытий Драйзера, личность незаурядная, сильная. С детских лет он демонстрирует качества лидера, деловую хватку. Подростком он совершает первую финансовую операцию, купив по дешевке, а затем перепродав ящик мыла. Высшую ценность Фрэнк видит в деньгах, во всемогущем долларе, который дает власть, положение в обществе, гарантирует жизненный успех.

Драйзер интерпретирует события как художник, социолог и философ. Одна из ключевых, символических сцен первой части: юный Каупервуд в течение нескольких дней наблюдает в аквариуме схватку между омаром и каракатицей, которую омар медленно пожирает. Это зрелище — наглядная иллюстрация теории Спенсера: жизнь — борьба за существование, в ней берет верх сильнейший. Этот вывод — основа жизненной философии Каупервуда.

Таким сильным и уверенным в себе хищником он и становится. Показывая восхождение своего героя, Драйзер называет его одним из «первых дерзких спекулянтов».

Романы имеют очевидное познавательное значение. Они звучат актуально и сегодня. Драйзер рисует процесс обогащения героя, который начинает с нуля.

Действие романа начинается во время войны Севера с Югом. Место действия — Филадельфия, финансовое сердце Америки. Не закончив школу, Каупервуд бросается в омут деловой активности. Он не гнушается никакими средствами: обманывает кредиторов, наживается на аферах, проворачивает сомнительные махинации. Каупервуд быстро становится одним из влиятельнейших лиц Филадельфии, а потому слишком опасным для конкурирующей финансовой мафии, местных оли-

гархов. Для них он соперник, которого необходимо устранить. Волчьи законы бизнеса везде неприглядны. Враги Каупервуда, крупные воротилы, сплачиваются, накапливают против него компромат, организуют судебный процесс и отправляют его за решетку. Там он отбывает небольшой срок, проявляя поразительную жизнестойкость. Выйдя на свободу, Каупервуд оставляет негостеприимную Филадельфию и переезжает в Чикаго — стремительно растущий, мощный индустриальный гигант на Среднем Западе.

В Чикаго — тот же мир деловых интересов, только из области финансов — Каупервуд переходит в промышленную сферу. И в Чикаго заправляет мафия миллионеров, не только владеющая экономическими рычагами, но и подчиняющая себе городское самоуправление. С ними и вступает в схватку Каупервуд, задумав строительство трамвайной сети. Даже его жена Эйлин Батлер сетует: «Ты рад бы сожрать весь мир, если бы у тебя хватило сил».

Правда, и в Чикаго враги Каупервуда, используя муниципальные выборы, наносят ему контрудар.

Каупервуд обрисован Драйзером многосторонне. В его облике выделяются два плана: деловой и личный. Как бизнесмен он расчетлив, смел, дальновиден и целеустремлен. В своих махинациях он нередко выходит за рамки закона, как бы подтверждая, что нет предела жажде обогащения.

Сильный, уверенный в себе мужчина, герой стремится к самоутверждению, одерживая победы над женщинами. Рано женившись, он оставляет супругу и двух маленьких детей, вступив во второй брак с Эйлин Батлер, дочерью банкира, красивой, уверенной в себе блондинкой. Внешне они образуют удачный союз двух амбициозных и расчетливых личностей.

Но, сохраняя супружеский декорум, Каупервуд заводит любовниц, снимает квартиры для свиданий, одаривает своих пассий деньгами. Однако было бы упрощением полагать, что Каупервуд покупает женщин. Герой трилогии, безусловно, обладает мужским магнетизмом, излучает силу и удачливость, что так импонирует женщинам.

Каково же отношение Драйзера к своему герою в первых частях трилогии? Некоторое время в нашем литературоведении существовала упрощенная точка зрения, согласно которой романист разоблачает Каупервуда. На самом деле отношение писателя к герою далеко не однозначно. Драйзер явно не одобряет жестокости и хищничества Каупервуда, но он видит в нем сильную личность, которая может вызвать уважение.

Над последней частью трилогии «Стоик», оставшейся незавершенной, Драйзер работал в конце своей жизни. Это роман о финале Каупервуда. Перед нами постаревший, усталый герой, у которого новый роман — с Беренис. Однако в его отношении к людям — все те же цинизм и хищничество.

«Американская трагедия»: преступление и наказание Клайда Гриффитса

В 1920-е годы в творчестве Драйзера просматриваются очевидные перемены: он начинает глубже проникать в социальную сущность, движущие силы американского общества. Свидетельство тому — его первая послевоенная публицистическая книга «Бей, барабан» (1920). Эволюция Драйзера, художника и мыслителя, заметна и в публицистическом сборнике «Двенадцать мужчин» (1919). Его герои — люди, не нашедшие места под солнцем, не сумевшие достойно реализовать себя в обществе.

Замысел и документальная основа. Главным делом Драйзера в первой половине 1920-х годов стала работа над новым романом. В творчестве многих художников мы находим произведение вершинное, в которое вложено максимум душевных творческих сил и в котором с наибольшей полнотой выражены жизненная философия художника, его эстетическое кредо. Конечно, у критиков, да и у читателя могут быть разные мнения о том, какая книга у писателя главная. «Американская трагедия» (1925) — пик творчества Драйзера, это единодушно признают все, включая враждебных писателю критиков. В романе отразился жизненный и художественный опыт Драйзера.

«Американская трагедия» — один из самых удачных опытов создания «великого американского романа». В период работы над книгой в 1923 г. в интервью газете «Нью-Йорк Таймс» Драйзер говорил о возможностях, заключенных в масштабной эпической форме. В качестве примера он называл «Идиота» и «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Анну Каренину» Толстого. «Им нужны были дыхание, размах, — отмечал Драйзер. — Они озаботились созданием максимально насыщенной картины. Малые формы современной литературы не в состоянии заменить масштабных фресок литературы прошлого».

«Американская трагедия», как и другие романы Драйзера, — произведение с отчетливо выраженной документальной основой. По свидетельству жены Драйзера Элен, автора известной книги «Моя жизнь с Драйзером», писатель, обдумывая роман, изучил полтора десятка судебных процессов.

Проанализировав ряд криминальных сюжетов, Драйзер пришел к выводу: в основе большинства преступлений лежала «отчаянная погоня за деньгами». Свой выбор Драйзер остановил на истории Честера Джиллета, случившейся в 1906 г. Джиллет убил свою возлюбленную Грейс Браун, «мешавшую» ему. Состоялся громкий судебный процесс, отчеты о котором занимали газетные полосы. Драйзер тщательно проштудировал все материалы этого уголовного дела. Имевшиеся документы он подвергал беллетризации, изменяя некоторые важные детали, факты, психологиче-

ский и эмоциональный аспект описываемых событий, равно как и характеристики центральных персонажей.

«Вечная тема» преступления и наказания приобрела под пером Драйзера специфически американское звучание. На это указывает ставший афористическим заголовок романа. «Средний молодой американец с типично американским взглядом на жизнь» — так аттестует романист своего героя.

Особенности композиции и сюжета. «Американская трагедия», безусловно, наиболее четко выстроенный, композиционно продуманный роман Драйзера. Все действия, все сцены группируются вокруг сюжетной линии Клайда Гриффитса. Его судьба прослежена от юности до страшного финала. Другие персонажи, при всей их самостоятельной значимости, в конце концов, подчинены раскрытию характера Клайда и его психологической эволюции.

Каждая подробность, сцена добавляют важные штрихи к характеристике героя. В романе есть ключевой образ — подросток Клайд, зажатый «высокими зданиями, стенами коммерческого сердца одного американского города». Это высокие стены мира, равнодушные к судьбе одинокого человека.

Три части романа — это отчетливо очерченные этапы недолгого жизненного пути героя.

Сын бродячих проповедников Клайд Гриффитс с детства познает, как унижительна бедность. С ранних лет он стремится вырваться из своего унылого мирка, начинает самостоятельный путь: сначала помощником продавца содовой воды в аптеке, потом рассыльным в отеле. Эта работа пробуждает в нем зависть к богатым и привычку охотиться за чаевыми. Подружившись с далеко не бедными сверстниками, чувственный от природы Клайд приобщается к «сладкой жизни». Во время одной из автомобильных прогулок Клайд сбивает девочку, и та умирает. Чтобы избежать ареста, Клайд покидает Канзас-сити. Поворотным моментом в его судьбе становится встреча с дядей, Сэмюэлом Гриффитсом, владельцем фабрики по производству воротничков в городе Ликурге.

Поначалу Клайд работает в подвальном цехе. Наконец дядя все же решает дать шанс племяннику показать себя: тот получает должность учетчика в конторе. Но работающий в женском коллективе Клайд предупрежден: надо соблюдать приличия в отношениях с работницами. В доме дяди Клайд знакомится с двумя девушками, Бертиной Крэнстон и Сондрой Финчли, звездами местного бомонда. Сондра производит на Клайда сильное впечатление. Она олицетворяет в его глазах неотвратимо влекущий героя мир материального преуспевания.

Однако к этому времени у Клайда роман с юной работницей Робертой Олден, дочерью фермера. Воспитанная в духе строгих провинциальных нравов, Роберта, однако, не может устоять перед настойчивостью Клайда и отдается ему. Это происходит тогда, когда Клайд встречается с Сондрой Финчли и входит в круг местной «золотой молодежи». Сондра и Клайд увлечены друг другом. Перед Клайдом открывается радужная перспектива: Сондра — наследница солидного состояния.

Драйзер ставит героя перед нелегким выбором: жениться на Роберте Олден, которая ждет от него ребенка, значит обречь себя на унылое существование мелкого служащего; брак с Сондрой сулит приобщение к миру богатства, жизненный успех. Но реализация этой американской мечты может быть достигнута только через устранение Роберты. Исподволь у героя зреет мысль о преступлении.

Трагедия на озере Биг Биттерн относится к самым волнующим сценам романа. В изображении душевного состояния Клайда, его мучительной внутренней раздвоенности и страха в момент гибели Роберты сказалось творческое усвоение Драйзером художественного опыта Достоевского.

Клайд задумал утопить Роберту. Но он не решается сам столкнуть ее в воду; лодка переворачивается случайно. Вина героя в том, что он не помогает Роберте, которая не умеет плавать.

В заключительной, третьей части романа перед читателями история судебного процесса над Клайдом. Здесь герой уже вызывает сострадание, ибо судебная машина безжалостно размалывает его. Драйзер обнажает подноготную того, что именуется «торжеством справедливости». Следователь Хейт ведет дело таким образом, чтобы помочь судье Мейсону сделать процесс громким, показательным, что обеспечит ему переизбрание на ближайших выборах. Мейсон откровенно стремится представить Клайда закоренелым преступником, а себя — поборником интересов простых людей. Все обвинения строятся на косвенных уликах. Обстоятельства же, явно смягчающие вину Клайда (ибо убийство не было преднамеренным), не принимаются во внимание. Не в полной мере используют возможности защиты адвокаты Джефсон и Белнеп. Присяжные, психологически обработанные судьей, выносят Клайду вердикт: виновен. Его приговаривают к электрическому стулу.

Писателей всегда волновало психологическое состояние человека, ожидающего казнь. Показал это и Драйзер: в главе, воссоздающей обстановку в «доме смерти», описано состояние смертников. Только один человек — юрист Николсон — проявляет к Клайду сочувствие, старается подбодрить. До конца борется за жизнь сына и мать Клайда.

Двусмысленна роль священника Макгиллана. С одной стороны, он желает облегчить участь Клайда, укрепить в нем веру в загробную жизнь. Но с другой стороны, на решающем судьбу Клайда свидании с губернатором не высказывает своих сомнений в вине юноши. А это могло бы спасти Клайду жизнь.

Действие романа заключено в своеобразную «рамку». Он открывается сценой летнего вечера, размеренной жизни торгового американского города. Аналогичной сценой: летний вечер, сумерки, торговый центр Сан-Франциско — «Американская трагедия» и завершается. Смысл этих сцен в том, что в мире ничего не изменилось, жизнь продолжается.

И в этом романе Драйзер остается верен принципу детерминизма: он показывает, как среда формирует индивида. Но бросая обвинение обществу, Драйзер не снимает вины с главного героя. Негативную роль в его судьбе сыграли слабохарактерность, податливость отрицательным внешним воздействиям, эгоизм, мечтательность и ярко выраженная чувственность.

Значение романа. Драйзер назвал роман «своего рода классовым эпосом, в котором отражен классовый антагонизм, охватывающий в наши дни весь мир». Это было глубокое художественное обобщение и суровое обвинение не только индивидуализму героя, но и обществу.

Роман, ставший бестселлером, был экранизирован в Голливуде. При этом замысел писателя был искажен: «Американская трагедия» интерпретировалась как чисто криминальная история, социально-психологические мотивы и факторы преступления Клайда были затухеваны, что вызвало протест писателя.

Послекризисные годы: «логика жизни»

«Драйзер смотрит на Россию». В 1920-е годы социально-экономические перемены в России, где строилось совершенно новое общество, стали объектом пристального внимания на Западе, в том числе и со стороны писателей, особенно левой ориентации.

Весьма логично, что Драйзер обратил внимание на события, происходившие в Советской России именно после написания «Американской трагедии». Осенью 1927 г. во время празднования 10-летия Октября Драйзер приехал в Россию, побывал в Москве, Ленинграде, Нижнем Новгороде, совершил вояж по Волге. Он встречался с творческой интеллигенцией — с Маяковским, Эйзенштейном. Драйзера тепло принимали, и при этом не забывали снабдить соответствующей литературой, преподносящей в выгодном свете положение дел в стране.

Итогом поездки стала книга очерков «Драйзер смотрит на Россию» (1928). В новой России писателю многое импонировало: достижение (как он полагал) социального равенства; успехи в борьбе с неграмотностью и беспризорностью; просвещение народа; искоренение столь угнетавшего его в Америке контраста между богатством и бедностью. В то же время от него не укрылись и общий низкий уровень жизни людей, и идеологический «зажим», который он называл «тиранией коммунизма». Эти критические аспекты книги Драйзера долгое время замалчивались; книга переводилась с большими купюрами. Изъятые фрагменты стали известны российскому читателю только в 1990-е годы.

«Галерея женщин». Безусловная радикализация взглядов Драйзера находит отзвук и в его художественном творчестве. В 1929 г. выходит двухтомный сборник его новелл «Галерея женщин». Драй-

зер, как показали его первые романы, был искусным мастером женских историй. Одна за другой проходят перед читателями сборника драйзеровские героини. Как правило, это женщины с трагическими судьбами: киноактриса Эрнестина, покончившая жизнь самоубийством; медсестра Регина, пристрастившаяся к морфию; подавленная трудом и нуждой Ида Хошафут.

Лишь Эрнита из одноименной новеллы обретает счастье. Вместе с группой американских специалистов она приезжает в Советский Союз, в Кузбасс, где, увлекшись коммунистическими идеями, принимает участие в строительстве. Образ Эрниты — это попытка Драйзера создать героиню в духе времени, однако, как нередко бывает в таких случаях, она несет черты схематизма и заданности. Правда — и это важно для Драйзера — Эрнита, реализовав себя в работе, не находит личного счастья. Писатель любил говорить, что при любой, самой совершенной системе останутся человеческие трагедии — неразделенная любовь, семейные конфликты.

1930-е годы: от «Американской трагедии» к «Трагической Америке». В эти годы взгляды Драйзера заметно «левеют». В условиях Великой депрессии (1929—1933) он отдает много сил гуманитарной деятельности, активно работает в публицистике, оперативно откликается на общественно-политические события.

Написав роман о горестной участи индивида, он создает публицистическое полотно о трагедии целого народа в книге «Трагическая Америка». Он пишет о стране в тяжкую для нее пору, о безработных, стачечниках, бездомных, разоренных фермерах, о людях труда, в наибольшей степени испытавших тяжкие последствия кризиса 1929 г. Драйзер принимает участие в создании коллективного репортажа, посвященного бастующим шахтерам («Говорят горняки Харлана», 1932). Много сил он отдает организации гуманитарной помощи республиканской Испании, выпускает новую публицистическую книгу «Америку стоит спасти» (1941). Писатель откровенно выражает свои симпатии компартии США и самой идее коммунизма — не случайно его статьи, приветствия, выдержанные в «ортодоксальном» духе, печатаются в советской прессе. Одна из статей Драйзера красноречиво озаглавлена: «Благодарю Маркса и красную Россию». Менее известно, что в дискуссии с Дос Пассосом в конце 1937 г. Драйзер выразил обеспокоенность многих людей на Западе развязанным в России большим террором. Однако он, видимо, считал нецелесообразным открыто осуждать «чистки», ибо подобная критика может быть на руку фашистским и антисоветским силам.

На закате. В период Второй мировой войны Драйзер ратует за открытие второго фронта, не раз выражает симпатии России. Для него она не только страна, героически принявшая страшный удар вермахта, но и родина великого классического искусства, прежде всего литературы и музыки.

В послевоенные годы Драйзер трудится над завершением «Трилогии желаний», над уже рассмотренным выше романом «Стойк», который выходит посмертно, как и другой роман, «Оплот» (1946), построенный как художественная хроника трех поколений квакерской семьи Барнсов.

Глава семьи Солон Барнс, банковский служащий, честный человек, озабочен тем, чтобы воспитать детей в духе своих моральных установок — принципов альтруизма и скромности. Но надеждам Соломона не суждено сбыться. Семья неумолимо разрушается. Сын Соломона Барнса Стюарт вырастает вором и насильником, попадает в тюрьму, где накладывает на себя руки. Бегит из дома младшая дочь Этта. Два других сына женятся по расчету, желая поживиться богатством своих супругов. Разочарование охватывает и самого Барнса. Он чувствует, что жажда денег словно разлита в воздухе, а философия стяжательства, всепронизывающий беспощадный эгоизм оборачиваются злом.

В июле 1945 г., незадолго до смерти, Драйзер заявляет о вступлении в коммунистическую партию, причем этот шаг он называет выражением «логики жизни». Одним из факторов, определивших это решение, был вклад коммунистов в победу над фашизмом. В коммунизме Драйзер видел не политическую систему, основанную на подавлении, а скорее некое гуманное учение, реализующее принцип социальной справедливости и искоряющее бедность и нищету. Одновременно Драйзер вступает в епископальную церковь.

Драйзер в России. Драйзер приобрел большую популярность в 1920-е годы, многократно переиздавался и до сих пор относится к числу наиболее читаемых американских авторов. Симпатия Драйзера к нашей стране, его приход в компартию, социально критический пафос по отношению к американской системе — все это обусловило особую благосклонность к нему наших критиков, что вело, особенно в годы «холодной войны», к известному «выпрямлению» Драйзера в угоду политической конъюнктуры.

В дальнейшем наметился более глубокий, объективный подход к наследию автора «Американской трагедии». Публикации из архива писателя, анализ его эссеистики, позволяют сегодня представить путь писателя во всей его сложности, равно как и своеобразии философских, религиозных основ его творчества.

Литература

Художественные тексты

Драйзер Т. Собрание сочинений : в 12 т. / Т. Драйзер. — М., 1993.

Драйзер Т. Жизнь, искусство и Америка / Т. Драйзер ; сост. и предисл. Ю. Палиевской. — М., 1988.

Драйзер Т. Социальная сила, преобразующая мир / Т. Драйзер ; вступ. ст. и публ. Б. А. Гиленсона // Иностранная литература. — 1971. — № 8.

Критика. Учебные пособия.

- Батури́н С. С.* Драйзер / С. С. Батури́н. — М., 1971. — (Серия «ЖЗЛ»).
- Вольская И. С.* «Дикий капитализм» в книгах Драйзера. — М., 1997.
- Засурски́й Я. Н.* Теодор Драйзер : Жизнь и творчество / Я. Н. Засурски́й. — М., 1977.
- Мендельсон М. О.* «Американская трагедия» Теодора Драйзера / М. О. Мендельсон. — М., 1971.
- Теодор Драйзер : библиогр. указ. / сост. Б. М. Парчевская. — М., 1976.
- Уоррен Р. П.* Дань Теодору Драйзеру / Р. П. Уоррен. — М., 1988.
- Уоррен Р. П.* Как работает поэт. Статьи. Интервью / Р. П. Уоррен. — М., 1988.

Художественный процесс рассматриваемой эпохи отмечен чертами переходности. Его изучение убеждает, что конец XIX — начало XX в. — важный, интересный и исключительно плодотворный этап в развитии мировой литературы. Он знаменует завершение классического этапа, романтизма и реализма, объемлющего примерно две трети XIX столетия. Рассматриваемый период — это постклассический этап реализма и одновременно своеобразный пролог к литературе XX в. Литература рубежа веков вобрала в себя предпосылки многих проблем, философско-эстетических идей и форм, которые получают развитие в следующем столетии. Происходит как обогащение постклассического реализма, так и рождение новых, оригинальных художественно-эстетических систем: натурализма, символизма, импрессионизма, неоромантизма и заявивших о себе в начале 1900-х годов авангардистских школ. Сегодня не вызывает сомнения неправомерность противопоставления реалистической и «нереалистической» методологии; очевидно плодотворное взаимодействие реалистической, натуралистической, символистской и т. д. поэтики и стилистики в рамках художественной методологии многих признанных мастеров слова.

Разнообразные социально-исторические факторы в рассматриваемый период оказали глубокое влияние на характер литературного процесса: это меняющаяся структура капиталистического общества, урбанизация, промышленный рост, политические и классовые конфликты, рост рабочего движения, распространение реформистских и социалистических идей, образование колониальных империй, вооруженные конфликты, подготовившие Первую мировую войну, которая сыграла огромную роль в судьбе Европы, ее культуры и литературы.

Новые исторические реалии, революционные открытия в различных областях знаний (Ч. Дарвин, З. Фрейд, К. Бернар, А. Эйнштейн, У. Джеймс и др.) обогатили проблематику и тематику словесного искусства, саму концепцию человека. Философские, психологические и социальные теории (О. Конт, И. Тэн, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, А. Бергсон, Г. Спенсер и др.) активно усваивались многими писателями, определяли их мировидение и эстетику.

Среди глубинных тенденций, проявившихся в рассматриваемый период, — тесная связь литературы с общественной жизнью, с духовно-культурным климатом. Возросла гражданская активность писателей, не раз возвышавших голос в защиту социальной спра-

ведливости, демократии, осуждавших войну (Э. Золя, А. Франс, Р. Роллан, Г. Манн, М. Твен, Дж. Лондон). Органично и многообразно проявилось взаимодействие литературы с другими видами искусства: живописью (Э. Золя, Г. де Мопассан, О. Уайльд), музыкой (Р. Роллан, Т. Манн, Б. Шоу и др.).

Более того, писатели не просто обогащают свою поэтику, «интегрируя» в нее элементы других видов искусства, но и выступают как искусствоведы. Это особенно ценно, ибо художникам слова изнутри близка психология, природа творческого труда. Роллан пишет музыковедческие исследования о Бетховене, об итальянской опере; Шоу — о новаторстве композитора Рихарда Вагнера; Рильке — о скульптуре Родена, Верхарн — о полотнах Рубенса и Рембрандта. Ибсен, Шоу, Роллан много внимания уделяют театроведческим проблемам. Томас Манн создает труды философско-культурологического характера, Метерлинк — натурфилософские исследования (о муравьях, пчелах), Анатоль Франс публикует двухтомник, посвященный исторической личности — Жанне д'Арк.

Писатели активно обращаются к теме искусства, к образам людей творческого труда: литераторам, живописцам, музыкантам, к их исканиям и нелегким судьбам. Даже ибсеновский Бранд не столько пастор, сколько по своему психологическому облику — художник. Среди наиболее выразительных образов — гениальный композитор Жан Кристоф (одноименный роман Роллана), живописец Клод Лантье («Творчество» Золя), мастер литья Генрих («Потонувший колокол» Гауптмана), архитектор Сольнес («Строитель Сольнес» Ибсена), изумительный резчик по дереву — роллановский Кола Брюньон; художники — Родерик Хадсон из одноименного романа Джеймса, Юджин Витла, герой «Гения» Драйзера, Рубек из «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена; трудно пробивающийся к признанию Мартин Иден, во многом напоминающий своего создателя Джека Лондона. Перечень этот может быть продолжен.

В созданной литературой рубежа веков богатейшей характеристологии персонажей, принадлежащих к разным группам и сословиям, заметно возросла роль тех, кто относится к научной сфере. Это ученые-гуманитарии Сильвестр Боннар, профессор Бержере (у Франса), гениальный ученый Гриффин («Человек-невидимка» Уэллса), люди интеллектуального труда, подобные Маттиасу Клазуну («Перед заходом солнца» Гауптмана).

Озабоченность проблемами искусства, путями его развития, поисками новых средств художественной выразительности, отвечающих вызовам эпохи, обусловила то, что практически все рассмотренные нами писатели включаются в живые дискуссии по актуальным вопросам развития литературы, эстетики, философии. Литературная критика, труды теоретического и эстетического характера, составляют, как правило, значительную и неоттор-

жимую часть их наследия. Вспомним фундаментальные работы Золя, теоретика натурализма, имевшие общеевропейский резонанс; блестящие образцы писательской критики Анатоля Франса; глубокие эссе по вопросам писательского мастерства, поэтике и стилистике, а также проблемам романного жанра Генри Джеймса; эссеистику и публицистику Генриха Манна, пронизанную пафосом защиты культуры и свободы, гражданской ответственности писателя; смелые выступления Драйзера — поборника литературы, не приемлющего любые формы «украшательства» и фальши, отстаивающего идеалы жизненной правды. О природе искусства и творчества размышляют в своих стихах и стихах Рембо, Верлен, Малларме, Верхарн, Рильке. Интерес к таким новаторским течениям, как натурализм, символизм, импрессионизм, авангардистские школы (о которых написано за последние годы немало серьезных трудов), объективная оценка их вклада (явно недооцененного «доперестроечным» литературоведением) не должны, однако, вести к другой крайности — умалению достижений реализма на новом историческом этапе. Важно иметь в виду следующее обстоятельство. Далеко не всегда правомерно отнести писателя, особенно большого художника слова, к строго определенному литературно-эстетическому течению в «чистом виде», даже если он открыто декларирует свои эстетические позиции. (Вспомним при этом, что в нашем литературоведении 1950—1970-х годов некоторые писатели Запада, близкие нам в идейном плане, но связанные с нереалистическими школами, «подтягивались» к реализму.)

Необходимо учитывать эволюцию конкретного писателя, перемены в его художественной методологии, своеобразие историко-литературного процесса на определенном этапе, а главное — мировидение, систему образов, особенности сюжетосложения, поэтики, стилистики рассматриваемого произведения. И тогда становится очевидным, что Золя, теоретик натурализма, далеко не всегда следовал в художественной практике своим теоретическим установкам. Декларируя «надпартийность» искусства и художника, он в цикле «Ругон-Маккары» не только проиллюстрировал теорию наследственности, но и дал реалистическую, критическую картину Второй империи; в период же дела Дрейфуса заявил о себе как «ангажированный» художник, гуманист, поборник справедливости. В романе Золя ярко представлено именно реалистическое начало, соединенное, однако, с натуралистическими элементами. Драйзер, художник-реалист, в своих романах интерпретирует некоторые образы в духе философии натурализма. Верлен, которого обычно относят к символистам, отдает в своих стихах дань импрессионизму. В своих пьесах Гауптман предстает то натуралистом («Перед заходом солнца»), то символистом («Потонувший колокол»), то реалистом-психологом («Перед заходом солнца»).

Литературные течения и школы, такие как реализм, натурализм, символизм, импрессионизм и др., представленные нередко своими национальными вариантами, играли неоднозначную роль в разных литературах — французской, английской, немецкой, австрийской и т.д. Так, натурализм в США, подвергавшийся грубым нападкам «охранительной» критики, играл глубоко положительную роль (в творчестве С. Крейна, Ф. Норриса, Т. Драйзера и др.), отстаивая нелицеприятную суровую правду и будучи направлен против «традиции утонченности», лакировки действительности.

Важнейшее значение в литературном процессе на рубеже веков приобрел «русский фактор». В последней трети XIX в. обозначился качественно новый этап русско-зарубежных связей. 1870—1880-е годы отмечены своеобразным «бумом» переводов русских авторов, прежде всего Толстого, Достоевского, Тургенева. Их романы были встречены с большим интересом и собратями по перу, и широким кругом читателей. И дело не только в том, что на Западе появились серьезные работы о русской классике, среди авторов которых были такие имена, как критик Георг Брандес, писатели Мопассан, Золя, Франс, Роллан, Генри Джеймс, Голсуорси, Генрих и Томас Манны и многие другие. Главное то, что открытие «национального образа мира», новой проблематики, философии и стилистики, которые явила русская литература, отвечали духовной и эстетической потребности западного общества. Русские писатели Толстой и Достоевский были и примером и стимулом, вдохновлявшим на поиски новых путей в словесном искусстве. С Толстым и Достоевским в литературу влился самый поток жизни, пришли новые герои, духовно активные, озабоченные не только материальным преуспеванием, карьерой, но ищущие правду и высокие жизненные цели. С русской литературой на Запад пришло большое искусство, при всем своем национальном своеобразии оно было исполнено общечеловеческого пафоса, выдвигало глубинные проблемы, которые заботят любого человека.

Диалог культур носил многосторонний характер. Тургенев влиял на Джеймса; вместе с Флобером он был одним из учителей Мопассана. Толстой был духовным спутником Роллана на протяжении всей его жизни. Самые лестные оценки русских классиков находим мы у Франса и Томаса Манна, Голсуорси и Стриндберга, Гамсуна и Драйзера. В свою очередь, русские классики, столь значимые для писателей Запада, брали на вооружение их опыт. Чехов-драматург опирался на достижения Ибсена и Гауптмана, а также такого мастера «малой формы», как Мопассан. Углубились, расширились в этот период и непосредственные контакты (встречи, переписка) между русскими и зарубежными писателями. Многие художники «серебряного века» — Блок, Брюсов, Горький, Гу-

милев, Волошин, Мандельштам и другие оставили интересные прощательные суждения о своих современниках — западных мастерах слова.

Литературная панорама рубежа веков отличается исключительным разнообразием литературных жанров, форм, стилей — от традиционных до новаторских и экспериментальных.

Роман, достижения которого особенно впечатляют, представлен широчайшим спектром жанровых разновидностей: социальный, социально-психологический (Мопассан, Голсуорси, Гамсун), «музыкальный» (Р. Роллан), философский (А. Франс), сатирический (Г. Манн), интеллектуальный (Т. Манн), утопический (Г. Уэллс), роман-парабола (О. Уайльд) и др. Качественно новую веху в истории мировой драматургии и театра ознаменовали нетрадиционные, оригинальные пьесы Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Стриндберга, Шоу, О'Нила, Роллана (в России в это время появляются новаторские пьесы Чехова, Горького, Андреева). Произведения этих выдающихся и разнообразных по стилистике мастеров, представлявших в совокупности то, что называют термином «новая драма», — сегодня золотой фонд мирового театрального репертуара. Наряду с «новой прозой» и «новой драмой» рубеж веков — пора становления «новой поэзии», в основе которой лежала преимущественно поэтика и стилистика символизма (Верлен, Верхарн, Рильке, Апполинер и др.).

В рамках национальных литератур заявляют о себе художники мирового масштаба (Ибсен, Гамсун в Норвегии, Верхарн, Метерлинк в Бельгии, Стриндберг в Швеции, Рильке в Австрии, Сенкевич в Польше и др.). Они подняли литературы этих стран на самый высокий европейский уровень.

Жесткие хронологические рамки рассматриваемого периода не позволяют объять многообразие как литературного процесса в целом, так и конкретных писательских индивидуальностей. Но материал учебника помогает приобщить студента к таким сложным понятиям, как декаданс, модернизм. После Первой мировой войны продолжали плодотворно трудиться Б. Шоу, Г. Уэллс, Р. Роллан, Т. Манн, Г. Манн и ряд других писателей. Для М. Метерлинка, Р. Кипплинга, К. Гамсуна, Г. Гауптмана пик достижений относится к довоенной эпохе.

На исходе XIX — в начале XX века, особенно в 1910-е годы, происходит формирование модернизма — эстетической концепции, давшей наиболее яркие художественные плоды в период между двумя мировыми войнами. Подробно он рассматривается уже в курсе зарубежной литературы XX века. Мы лишь отметим, что в сложном, не до конца разработанном вопросе о генезисе модернизма преобладает точка зрения, согласно которой он, являясь противоположностью традиционным реалистическим формам, пересматривал их. Претендуя на новаторство, разрыв с прошлым

искусства, модернизм вырастает из таких течений, как символизм, импрессионизм, «новая драма» и «новая поэзия», из авангардистских школ (кубизм, футуризм, имажинизм и др.). Модернизм питается философскими и психологическими идеями У. Джеймса, З. Фрейда, А. Бергсона, К. Юнга, концепциями пространства и времени, вытекавшими из открытий А. Эйнштейна. Для модернистов, существенно обновивших арсенал художественных средств, характерно ощущение катастрофичности бытия, алогизма законов мироздания, тотального одиночества и бессилия человека, «атомизация» его сознания.

В канун Первой мировой войны выступили крупные, оригинальные художники слова, новаторы, мэтры модернизма, философско-эстетические искания которых оказали существеннейшее влияние на литературный процесс XX столетия. В 1910-е гг. создает свои романы и новеллы (и среди них «хрестоматийное» «Превращение», 1912) **Франц Кафка** (1883—1924). Активно трудится над своей многотомной, отмеченной психологическими открытиями эпопеей «В поисках утраченного времени» **Марсель Пруст** (1871—1922). Сборник новелл «Дублинцы» (1914) и роман «Портрет художника в юности» становятся вехами на пути создания одного из «знаковых» произведений минувшего столетия, романа «Улисс» (1922). В 1910-е гг. появились стихи **Т. С. Элиота** (1888—1965) (позднее признанного лидера англоязычной поэзии), ставшие прологом его новаторской философско-аллегорической поэмы «Бесплодная земля» (1922). В ней отразились настроения безверия, опустошенности как важные приметы духовной атмосферы послевоенной Европы; в них Т. С. Элиот видел проявления глобального кризиса западной цивилизации. На переломе веков вышли на литературную арену Герман Гессе, Д. Г. Лоуренс, Андре Жид, Роберт Музиль, художники, разделявшие некоторые аспекты художественной философии модернизма. К достижениям последнего относятся обогащение мифопоэтики, концепция изображения действительности с помощью примера «потока сознания», раскрытие глубинных сторон личности в свете фрейдистского психоанализа. Вместе с тем необходимо не констатировать неправомочность проведения четкой «разграничительной линии» между реализмом и модернизмом, а, напротив, иметь в виду их взаимодействие, взаимопроникновение, о чем свидетельствует творчество таких великих мастеров, как Томас Манн, Уильям Фолкнер, Юджин О'Нил. Нам предстоит не раз убеждаться в том, как эти художники определяли эстетический климат минувшего столетия.

В целом художественно-эстетический опыт больших мастеров словесности на рубеже XIX—XX вв. богат, многообразен и плодотворен. Мы будем еще не раз к нему обращаться, изучая последующие этапы истории мировой литературы.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение. Литература рубежа веков: направления, течения, школы	5
Реализм: постклассический этап	6
Натурализм: «раса, среда, момент»	7
Символизм: «душа мира»	9
Импрессионизм: поэтика впечатлений	11
Другие течения на исходе столетия: неоромантизм, неоклассицизм, эстетизм	12
«Новая драма»: театральный ренессанс	13
Экспрессионизм: мир в черно-белых красках	14
Декаданс: философия и стиль конца века	14
Авангардизм: футуризм, имажизм	15

ФРАНЦИЯ

Глава I. Историко-литературный процесс: обзор	19
Литературная панорама: тематическое и эстетическое многообразие	20
Реализм на рубеже веков: новый этап	21
Альфонс Доде: творец Тараскона	23
Братья Гонкуры: «видеть, чувствовать, выражать»	24
«Антимир» Гюисманса: роман «Наоборот»	27
Бодлер и «парнасцы»: канун символизма	28
Поэзия символистов: от Ж. Мореаса до Г. Аполлинера	30
Неоромантизм и Э. Ростан: вечно живой Сирано	33
Глава II. На вершинах символизма: Верлен, Рембо, Малларме	36
Поль Верлен: «музыка превыше всего»	36
Артюр Рембо: «мятежный ясновидец»	40
Стефан Малларме: гибель лебедя	44
Глава III. Эмиль Золя: страсть к истине	49
Ранний Золя: на подступах к эпопее	49
Эстетика Золя: «заботиться только об истине»	51
«Ругон-Маккары»: судьба семьи в историческом контексте	53
Завершение эпопеи: «Жерминаль», «Разгром» и другие романы	58
«Три города»: новый творческий этап	62
Поэтика Золя: «указать роману новый путь»	66

Глава IV. Ги де Мопассан: грустный талант	69
В преддверии славы: становление художника	69
«Пышка»: общество в миниатюре	71
Новеллистика: классик жанра	73
«Жизнь»: дебют романиста	76
«Милый друг»: «блеск и нищета» антигероя	78
Эстетика Мопассана: «ясновидение мира»	82
Глава V. Анатоль Франс: поэзия мысли	84
На заре литературной деятельности: поэт и критик	85
Ранние романы: рождение прозаика	87
На исходе века: от Куаньяра до Бержере	88
В начале века: новые горизонты	92
«Остров пингвинов»: история в зеркале сатиры	94
Поздний Франс: осень патриарха	96
Поэтика Франса: «искусство думать»	99
Глава VI. Ромен Роллан: высокая героика	101
Становление писателя: от Кламси до Нормальной школы	102
Драматург: борьба за новый театр	104
«Героические биографии»: великие сердцем	107
«Жан Кристоф»: «эпопея современной жизни»	108
«Кола Брюньон»: бургундский характер	113
Военные годы: «Над схваткой»	114
БЕЛЬГИЯ	
Глава VII. Историко-литературный процесс: обзор	119
Поиски национальной самобытности: «маленькая страна с большой историей»	119
Шарль де Костер: творец «фламандской Библии»	120
Проза и поэзия рубежа веков: К. Лемонье, Ж. Экаут, Ж. Роденбах	121
Глава VIII. Эмиль Верхарн: лики жизни	123
Юность поэта: первые сборники	124
Верхарн в 1880-е годы: «трилогия отчаяния»	126
Последнее десятилетие века: «города-спруты»	127
Поэтический космос Верхарна: «многоцветное сияние»	132
Кредо поэта: любовь к жизни	136
Глава IX. Морис Метерлинк: долгий полет Синей птицы	140
Почерк драматурга: «театр молчания»	140
Ранние пьесы: «трагизм повседневной жизни»	143
Новые герои Метерлинка: драматург в творческом поиске	146
«Синяя птица»: притча о счастье	149

СТРАНЫ СКАНДИНАВИИ

Глава X. Историко-литературный процесс: обзор	155
Георг Брандес: «больше света и воздуха»	155
Прозаики Скандинавии: от Якобсена до Бьернсона	156
Уроки Кнута Гамсуна: слава и бесславие	159
Август Стриндберг: драматург и прозаик	163
Глава XI. Генрик Ибсен: «архитектор» «новой драмы»	171
Начало пути: прошлое Норвегии в зеркале драмы	172
«Бранд»: «все или ничего»	175
«Пер Гюнт»: «будь самим собой доволен»	178
Семья и общество: социально-психологические драмы	181
«Враг народа»: вызов доктора Стокмана	185
Поздний Ибсен: творческий поиск в последних пьесах	187
«Драмы идей»: «свет Ибсена»	191

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Глава XII. Историко-литературный процесс: обзор	196
Эволюция поздневикторианского романа: от Т. Гарди до Э. М. Форстера	197
Неоромантизм: Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад	201
Конан Дойл: создатель Шерлока Холмса	203
Джон Рёскин и прерафаэлиты: зарождение эстетизма	204
Поэзия: А. Теннисон, Р. Браунинг, А. Суинберн	207
Литература социалистической ориентации: У. Моррис, Э. Л. Войнич	208
Глава XIII. Оскар Уайльд: в поисках красоты	211
«Принц эстетов»: портрет Оскара Уайльда	212
Многожанровое наследие: теоретик искусства, поэт, сказочник ...	214
Преступление Дориана Грея: притча о художнике и об искусстве ...	217
Драматургия: «Идеальный муж»	220
Пять последних лет: «новый Уайльд»	223
Глава XIV. Редьярд Киплинг: «Твой жребий — бремя белых»	226
Дорога длиною в семьдесят лет: путь писателя	227
Мир Киплинга-прозаика: романы, новеллистика	229
«Книга джунглей»: «новая робинзонада», или Человек среди зверей	232
Восток и Запад: поэзия Киплинга	234
«Железный Редьярд» — русская судьба Киплинга	238

Глава XV. Герберт Уэллс: провидение фантаста	240
Многогранное наследие: кто вы, мистер Уэллс?	241
Универсальный талант: педагог, ученый, журналист, писатель	243
«Машина времени»: у истоков жанра	245
Научно-фантастические романы: «Человек-невидимка»	248
Уэллс-бытописатель: романы и новеллистика	251
Между двумя войнами: писатель и вызов времени	256
Глава XVI. Бернард Шоу: «интеллектуальный театр»	259
Первое двадцатилетие: от Дублина до Лондона	259
Шоу-критик: в борьбе за новый театр	262
«Неприятные пьесы»: «Дома вдовца», «Профессия миссис Уоррен»	264
На исходе века: «Приятные пьесы» и «Три пьесы для пуритан»	267
В начале века: новые темы, новые герои	269
«Пигмалион»: Галатея в современном мире	271
Первая мировая война: «Дом, где разбиваются сердца»	273
Между двумя мировыми войнами: поздний Шоу	276
Драматургический метод Шоу: музыка парадоксов	278
Глава XVII. Джон Голсуорси: «английскость» мастера	281
Джон Голсуорси V: становление писателя	282
«Остров фарисеев»: прозрение Ричарда Шелтона	284
Роман «Собственник»: рождение династии	287
Горизонты эпопеи: судьба династии	290
«Дух служения людям»: Голсуорси-художник	295

ГЕРМАНИЯ

Глава XVIII. Историко-литературный процесс: обзор	300
Философско-эстетическая мысль: А. Шопенгауэр, Ф. Ницше	301
Проза на рубеже веков: «поэтический реализм»	303
Натурализм и символизм: немецкие варианты	306
Экспрессионизм: Георг Тракль	308
Глава XIX. Герхарт Гауптман: от восхода до захода солнца	310
Эстетика Гауптмана: «школа гуманизма»	311
«Перед восходом солнца»: трагедия Елены Краузе	313
«Одинокие»: сломленные души	315
«Ткачи»: драма-предупреждение	317
Новые творческие вершины: «Потонувший колокол»	319
«Перед заходом солнца»: поражение и триумф Маттиаса Клаузена	324

Глава XX. Генрих Манн: защита культуры	328
Молодой Генрих Манн: «Земля обетованная»	329
Становление мастера: от трилогии «Богини» к «Учителю Гнусу»	332
«Верноподданный»: взлет и падение Дидериха Геслингга	334
Художник-антифашист: диалогия о Генрихе IV	340

Глава XXI. Томас Манн: пространство эпоса	342
--	-----

Молодой Манн: формирование философско-эстетических взглядов	342
«Будденброки»: энциклопедия бюргерской жизни	345
Новеллистическая триада: проблемы и судьбы искусства	350
Последние десятилетия: художник-гуманист	353

АВСТРИЯ

Глава XXII. Историко-литературный процесс: обзор	357
---	-----

Символизм и импрессионизм: австрийские варианты	358
Артур Шницлер: мастер «малой формы»	358
Г. фон Гофмансталь: «нерв эпохи»	359

Глава XXIII. Райнер Мария Рильке: «тоскливое небо» поэта	361
---	-----

Молодой поэт: первые шаги	362
Духовное паломничество Рильке: «В меня вошла Россия»	363
Философская лирика: «Часослов»	364
«Огюст Роден»: в мастерской скульптора	365
Послевоенные годы: новые книги Рильке	366
Финал: смерть и бессмертие	367

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ

Глава XXIV. Историко-литературный процесс: обзор	369
---	-----

Конец века: становление реализма	370
Брет Гарт: писатель одной темы	372
Уильям Дин Хоуэллс: «декан американской литературы»	374
Натурализм: Хамлин Гарленд, Фрэнк Норрис, Стивен Крейн	376
Эмили Дикинсон: пролог «поэтического Ренессанса»	379
Генри Адамс: воспитание писателя	381
«Разгребатели грязи»: уроки Линкольна Стеффенса	382
Радикальная традиция: последняя утопия	385
Эптон Синклер: американский бунтарь	386

Глава XXV. Генри Джеймс: добровольный экспатриант	390
--	-----

Первые шаги в литературе: американец за границей	391
Повести: два шедевра	392

Романы: «Женский портрет»	396
Последнее двадцатилетие: поздняя манера	399
Теоретик и критик: уроки мастера	400
Глава XXVI. Марк Твен: судьба «короля смеха»	404
Путь в большую литературу: от Сэма Клеменса к Марку Твену	404
В начале 1870-х: социальная тема	408
Автобиографическая трилогия: «эпос детства»	411
«Приключения Гекльберри Финна»: книга, из которой «вышла вся американская литература»	413
Путешествие в прошлое: история и современность	416
Поздний Твен: от юмора к сатире	421
Твен-художник: «король смеха»	426
Твен и XX век: судьба наследия	428
Глава XXVII. Джек Лондон: реализм, одухотворенный романтикой	430
«Человек, сделавший себя»: рождение писателя	430
Новеллистика: пафос мужества	435
Джек Лондон — социалист: «Железная пята»	437
«Мартин Иден»: судьба писателя	441
Поздний Лондон: драма писателя	444
Глава XXVIII. Теодор Драйзер: тяжелая поступь правдоискателя	449
Первые ступени: «газетные дни»	450
«Сестра Керри»: две жизни, две судьбы	453
«Трилогия желания»: блеск и нищета Каупервуда	456
«Американская трагедия»: преступление и наказание Клайда Гриффитса	459
Послекризисные годы: «логика жизни»	462
Заключение	466

Учебное издание

Гиленсон Борис Александрович

**История зарубежной литературы
конца XIX — начала XX в.**

Учебное пособие

Редакторы *Т. В. Козьмина, Л. Е. Азарина*

Технический редактор *О. Н. Крайнова*

Компьютерная верстка: *В. А. Крыжко*

Корректоры *Н. В. Козлова, Е. В. Кудряшова, О. Н. Тетерина*

Изд. № 102109158. Подписано в печать 08.02.2008. Формат 60×90/16.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 30,0.
Тираж 1500 экз. Заказ № 26022.

Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.0047963.07.04 от 20.07.2004.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (495) 330-1092, 334-8337.

Отпечатано в соответствии с качеством предоставленных издательством диапозитивов
в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат». 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.
www.sarpk.ru.



Издательский центр «Академия»

*Учебная литература
для профессионального
образования*

Наши книги можно приобрести (оптом и в розницу)

Москва

129085, Москва, пр-т Мира, д. 101 в, стр. 1
(м. Алексеевская)
Тел./факс: (495) 648-0507, 330-1092, 334-1563
E-mail: sale@academia-moscow.ru

Филиалы: Северо-Западный

198020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала,
д. 211-213, литер «В»
Тел.: (812) 251-9253, 252-5789, 575-3229
Факс: (812) 251-9253, 252-5789
E-mail: fspbacad@peterstar.ru

Приволжский

603005, Нижний Новгород, ул. Алексеевская, д. 24г и 24д
Тел.: (8312) 18-1678
E-mail: pf-academia@bk.ru

Уральский

620144, Екатеринбург, ул. Щорса, д. 92а, корп. 4
Тел.: (343) 257-1006
Факс: (343) 257-3473
E-mail: academia-ural@mail.ru

Сибирский

630108, Новосибирск, ул. Станционная, д. 30
Тел. / факс: (383) 300-1005
E-mail: academia_sibir@mail.ru

Дальневосточный

680014, Хабаровск, Восточное шоссе, д. 2а
Тел. / факс: (4212) 27-6022,
E-mail: filialdv-academia@yandex.ru

Южный

344037, Ростов-на-Дону, ул. 22-я линия, д. 5/7
Тел. : (863) 253-8566
Факс: (863) 251-6690
E-mail: academia-rostov@skytc.ru

Представительство в Республике Татарстан

420094, Казань, Ново-Савиновский район,
ул. Голубятникова, д. 18
Тел. / факс: (843) 520-7258, 556-7258
E-mail: academia_kazan@mail.ru

www.academia-moscow.ru



Предлагаем вашему вниманию следующие книги:

Б. А. ГИЛЕНСОН

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

Объем 704 с.

В учебнике излагается история американской литературы от XVII в. до современности. Книга построена по проблемно-монографическому принципу: главы и разделы, характеризующие различные периоды, направления, течения, сочетаются с главами о творчестве наиболее крупных писателей, где анализ произведений дается в историко-культурном контексте. В конце каждой главы приводятся библиографические списки. Отбор произведений осуществлен в соответствии с действующими в педагогических и языковых вузах программами по дисциплинам «История зарубежной литературы» и «Литература страны изучаемого языка».

Для студентов учреждений высшего профессионального образования. Может быть полезен преподавателям школ и колледжей гуманитарного профиля.

Б. А. ГИЛЕНСОН

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО МИРА

Объем 320 с.

Учебное пособие представляет собой обширный, во многом новый, обогащенный иллюстрациями литературный и культурологический материал, нацеленный на преподавание курса, читаемого бакалаврам на первом семестре. В пособии рассказывается о достижениях литературы и культуры Древнего Востока: Египта, Китая, Индии, Ирана и др., — Древней Греции и Древнего Рима («Махабхарата», «Рамаяна», «Шицзин», «Гильгамеш», «Илиада» и «Одиссея», произведения Эсхила, Софокла, Еврипида, Вергилия, Овидия и др.). В нем прослеживаются взаимосвязи культур Востока и Запада и их восприятие в России.

Для студентов филологических факультетов учреждений высшего профессионального образования. Может быть полезно учащимся гуманитарных колледжей, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами мировой культуры.



Гиленсон Борис Александрович – доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный профессор МГПУ, академик Международной академии информатизации (МАИ). Специалист в области зарубежной, прежде всего американской, литературы. Автор более 750 печатных работ – монографий, учебников и учебных пособий, антологий, статей и т.д. Среди них книги: «Америка Синклера Льюиса», «В поисках "другой Америки"», «Эрнест Хемингуэй», «Античная литература. Древняя Греция», «Античная литература. Древний Рим», «История литературы США» и др.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КОНЦА XIX –
НАЧАЛА XX ВЕКА

ISBN 978-5-7695-4923-6



Издательский центр «Академия»
www.academia-moscow.ru