

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И.А. БУНИНА»

Ю.Н. Кутафина

ОТ КАФКИ ДО ГРАССА: ЗАРУБЕЖНЫЙ РОМАН XX ВЕКА

Учебное пособие

Елец – 2018

УДК 82-31
ББК 84(4/8)
К 95

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина
от 29.01. 2018, протокол № 1

Рецензенты:

И.С. Урютин, доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы
Московского педагогического государственного университета;

Н.В. Зайцева, кандидат филологических наук,
доцент кафедры всеобщей истории и историко-культурного наследия
Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина

Ю. Н. Кутафина

К 95 От Кафки до Грасса: зарубежный роман XX века: учебное пособие. –
Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2018.
– 165 с.

Основная задача рецензируемого пособия – рассмотреть различные проблемы развития зарубежной литературы XX века в контексте эстетического плюрализма и многовариантности художественного и социального подхода писателей к проблемам современной эпохи.

Автор пособия проследил и отразил широкую панораму разнообразных творческих исканий писателей XX века, представляющих различные национальные культуры и литературные школы. Как одна из особенностей культуры этого периода трактуется проблема исчезновения четких границ между жанрами, их преемственность и взаимозаменяемость. Уделяется внимание проблеме взаимодействия литературы и науки, литературы и философии, литературы и психологии и их влиянию на развитие современных литературных жанров.

Учебное пособие предназначено для студентов филологических факультетов высших учебных заведений.

УДК 82-31
ББК 84(4/8)

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2018

ВВЕДЕНИЕ

XX век – особая веха в истории современной зарубежной литературы. Он отличается не только многообразием литературных направлений, но и смелыми экспериментами в области композиции и поэтики художественного произведения.

Стремление понять и осмыслить современную литературу данного периода как единый процесс, раскрыть его закономерности и специфику развития, выявить особенности поэтики писателей на фоне стилистического и эстетического многообразия представляется одной из важных задач данного пособия.

Автором предпринята попытка рассмотрения отдельных, наиболее популярных произведений зарубежных писателей XX века, представлявших различные литературные школы и направления.

Цель данного пособия: представить панорамное исследование литературного процесса XX века и особенностей развития классического, модернистского и постмодернистского романа в историческом и социальном контексте эпохи; познакомиться с творчеством ярких представителей зарубежного романа XX века, художественными особенностями классических произведений данного периода

Основные вопросы курса истории зарубежной литературы XX века изложены в культурологическом аспекте, исходя из понимания этого периода как целостной литературной эпохи. Такой подход к изложению материала должен помочь студентам-бакалаврам института филологии получить более глубокое представление о литературе Запада, приобщаясь к актуальным проблемам литературного образования, способствовать развитию у будущих специалистов необходимых профессиональных качеств и педагогической компетентности при освоения произведений мировой классики.

Глава 1. НЕМЕЦКАЯ И НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА.

МОДЕРНИЗМ И ТВОРЧЕСТВО Ф. КАФКИ

Ф. Кафка (1882-1924) – австрийский писатель 1-й половины XX века. При жизни он опубликовал немного, одни только рассказы, а свои романы он не только не стал публиковать, но и просил своего друга, Макса Брода, сжечь их вместе с другими оставшимися после него рукописями. Весь смысл своей жизни он видел в творчестве, но при этом не считал свои произведения представляющими интерес для других.

Печататься Ф. Кафка начинает с 1909 года, его произведения появляются сначала в литературных журналах, а затем и самостоятельными изданиями. Все они имеют автобиографическую основу, строятся на глубоко личных переживаниях и в то же время осмысляют парадигмы человеческого существования.

Творчество было для Кафки насущной потребностью, он пытался выразить в слове нараставшее в нем чувство душевной неустроенности, одиночества, страха перед бытием. Писал Кафка трудно, терзаясь невозможностью точно воплотить в слове свое состояние. Он признавался, что писательство было для него своеобразной «формой молитвы».

Для Кафки характерно правдоподобие деталей, эпизодов, мыслей и поведения отдельных людей, предстающих в необычных, часто абсурдных взаимосвязях, в кошмарных или сказочно-фантастических ситуациях. В образах и коллизиях произведений писателя воплощены трагическое бессилие, обреченность «маленького» человека и вместе с тем – беспощадная нелепость и жестокость буржуазного строя.

Ф. Кафку, наряду с Д. Джойсом и М. Прустом, называют «отцом модернизма». Модернизм – это новое искусство XX века. Прежде всего, это форма общественного сознания, форма идеологии эпохи общего кризиса (эпохи первой мировой войны), посленицшеанской эпохи. Появившись в конце 19-го века, в художественную систему модернизм оформляется лишь в 10-20-ые годы XX столетия. В его русло вливаются возникшие в начале века течения – экспрессионизм, кубизм, дадаизм, сюрреализм и т.д.

Теоретиком модернизма является испанский философ Х. Ортеги-и-Гассет, провозгласивший, что «новое искусство состоит целиком из отрицания старого». Модернистов объединяет обостренный интерес к внутреннему миру человека, миру его чувств, особенностям восприятия окружающего мира, к работе памяти и сознания.

Фактически, модернизм – это особая техника, посредством которой художник стремится преодолеть последствия омертвления культуры. Главный смысл художественной деятельности писатели-модернисты видели не в изменении окружающего мира во имя общественного идеала, а в изменении способа «видения» мира.

Парадокс в том, что, порвав с классической традицией литературы, модернистская литература дала крен в сторону дегуманизации. В созданном ими универсуме человек лишился понятного, организованного мира и оказался в полном одиночестве среди бессмысленного хаоса.

Теоретической основой модернизма стали многочисленные философские и психологические теории (Юнга, Фрейда, Бергсона, Джемса, Ницше, Шопенгауэра), пытающиеся дать обоснование новому видению мира человеком и по-новому представить в этом мире самого человека.

Если говорить о модернизме Ф. Кафки, то прежде всего стоит отметить, что он привел в литературу странного героя, имя которому «никто». Все его герои писателя – выражение определенного эмоционального состояния, которое характеризуется глобальным ощущением несвободы, полной зависимости человека от мира.

Персонажи Кафки – люди, преследуемые страхом, страхом перед бессмысленной действительностью. Гонимые страхом, они мечутся в узком художественном пространстве, утрачивают человеческий облик или даже превращаются в чудовищ.

Согласно теории модернизма, человек не может понять причин зла, вселенная для него – арена действия космических, жестоких сил и человек в ней – НИЧТО. Именно отсюда происходит пессимистическая концепция мира и человека у писателя.

Особенностью творческого метода Кафки является то, что у него сталкиваются реальное и фантастическое, которые сраста-

ются между собой. Человек подавляется социальной системой, уничтожающей его. В определенном смысле Кафка продолжает традиции Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, но принципиальное отличие его героев от персонажей «Шинели» или «Бедных людей» состоит в том, что герои Кафки полностью принимают на себя удары судьбы, не пытаясь даже понять причин зла. Герои Кафки отчаиваются и не сопротивляются, они жертвы страха и безнадёжности.

В своем творчестве Кафка отчетливо отразил процесс отчуждения человека от мира XX века, при этом он показал идеологическую сторону отчуждения, показал человека как пассивное, страдающее существо. В своих произведениях он отталкивался от реальных жизненных конфликтов, но изображал их нереалистически, т.е. лишал их исторической конкретности, а значит – и жизненной достоверности. Для реализации своих замыслов писатель нашел подходящую художественную форму – притчу.

В современном литературоведении (т.з. С. Аверинцева) притча – это дидактико-аллегорический жанр литературы, в основных чертах близкий басне. Но в отличие от неё форма притчи возникает в некотором контексте, допускает отсутствие сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения. С содержательной стороны она отличается тяготением к религиозному или моралистическому выводу; допускает отсутствие описательности (природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, действующие лица не имеют внешних черт и даже характера).

При этом обращение Кафки к притче можно рассматривать лишь как пример жанровой игры: его произведения лишь внешне являются притчами, но при этом писатель как бы разрушает их изнутри. Обязательный для притчи моральный вывод Кафка ставит под сомнение (в результате чего текст может иметь несколько трактовок), отсутствие описательности нарушается подробностями. Писатель создает художественный мир, в котором не действуют причинно-следственные связи (или их нельзя установить). Парадоксальность ситуации, лежащей в основе кафковской притчи, подчеркивала алогичность мира, непрочность человеческого существования, порабощенность человека невидимыми силами, которые распоряжаются его жизнью и судьбой.

Особенно остро мучительные раздумья о собственной участи и судьбе современников выплеснулись у Кафки в новелле «Превращение» (1914), герой которой, мелкий коммерсант Грегор Замза, неожиданно превращается в отвратительное насекомое и в этом ужасном положении заканчивает свои дни. Образ человека-насекомого и раньше всплывал в его произведениях, символизируя неприспособленность персонажа к жизни среди людей.

Как и почему Грегор превратился в насекомое, автор не объясняет, зловещая метаморфоза никак не комментируется. Так просто случилось, остается это принять и следить за последствиями произошедшего.

Сначала Грегор не верит, что все это происходит наяву, он пытается вести себя как человек, но все его попытки заканчиваются неудачно. Единственное, что он может, - ползать. Грегор шокирован, но ему ничего не остается, кроме как примириться с действительностью. Парадоксально то, что больше всего он переживает не по поводу своего внезапного уродства, а из-за того, что его семья останется без денег – ведь он единственный кормилец.

На фоне внешних изменений, произошедших с Грегором, изменения, произошедшие в душах и сердцах его близких, гораздо страшнее: родные фактически отвернулись от него. На свою беду Грегор слышит все, что обсуждается в семье, и считает, что именно по его вине рушится семейный уклад. Когда же приходит осознание того, что он является обузой для семьи и от него хотят избавиться, Грегор вновь приносит себя в жертву и неожиданно умирает, больной, всеми забытый и униженный.

Основная мысль новеллы – мысль о поведенности и бессилии человека. Мучения, выпавшие на его долю, являются не частью, а сутью жизни, и поэтому каждый человек несет их бремя.

Кафка сочувствует своему герою, но с еще большей убежденностью утверждает он своей новеллой мысль о невозможности изменить положение, в котором находится «маленький» человек. Замза-насекомое ничего не может сделать для того, чтобы разорвать власть судьбы, лишившей его человеческого облика и тех скромных возможностей, которые предоставляло ему его положение мелкого служащего.

Трагедия героя в том, что его положение в жизни было, действительно, очень шатким, существование – пустым и утомительным. Катастрофические заботы, придавленность, забитость, запуганность, отсутствие духовного багажа, индивидуального «я» – отличительные черты кафковского персонажа. Парадоксально то, что герой даже внутренне не протестует против постигшего его несчастья, считая борьбу бессмысленной. Поэтому превращение в насекомое – это метафора его социально-психологического состояния. С помощью гротескового превращения писатель показывает, как происходит отделение человека от людей и от своего внутреннего «я».

Насыщая повествование мелкими прозаическими подробностями, Кафка стремится доказать, что ужасное, чудовищное таится в недрах обычной жизни и лишь ждет своего часа, чтобы подстеречь человека.

Модернист Кафка не верит в возможность человека воздействовать на окружающую действительность, изменить собственную жизнь, и в результате – изменяет сам способ восприятия действительности, приспособлявая своего героя к чудовищным метаморфозам.

Никто из участников драмы не задумывается над причинами столь невероятного происшествия как превращения человека в насекомое. Все считают, что самое правильное – примириться со случившимся, уповав лишь на терпение, ибо власть зла беспредельна, а человеческие силы скудны.

Поэтому можно с полной уверенностью утверждать, что в новелле метаморфоза превращения происходит не только с Грегором, но и с его близкими. Чем больше страдает Грегор, тем меньше сострадания испытывают к нему родные, а смерть человека-насекомого воспринимается ими с явным облегчением.

Мысль о том, что человек неизбежно обречен, является сквозной и в новелле «В исправительной колонии» (1919). Это отклик и ответ писателя на Первую мировую войну – первую страшную катастрофу, постигшую человечество в XX веке. Многие его коллеги в странах немецкоязычного региона встретили эту войну ликованием, Кафка же – ужаснулся. Его рассказ поражает тупой покорностью жертв и непоколебимой, доведенной до

сализма уверенностью в своей правоте тех, кто творит суд и исполняет приговоры.

Передавая рассказ и прозаические пояснения офицера, обслуживающего чудовищную машину для наказаний, Кафка подчеркивает, что она была изобретена не ради наслаждения мучениями её жертв, а во имя их блага и являлась орудием справедливости.

Безоговорочно веря в то, что машина для наказания вершит добро, используя все возможные способы отстоять свою веру и привести к ней других людей, офицер добровольно превращается в её жертву, когда убеждается, что машина обречена. Он добровольно занимает место жертвы, ибо убежден, что «вина всегда несомненна, ... она пишется острыми зубьями на окровавленном теле жертвы». Как и в случае с Грегором Замзой, никто из героев новеллы не пытается сопротивляться наказанию, воспринимая его как неизбежность.

Абсолютизируя в новелле понятия добра и зла, Кафка лишает смысла само понятие справедливости, делая его сомнительным. Бесспорным оказывается только зло, растворившее и поглотившее в себе справедливость. Релятивность добра и зла весьма характерна для декадентского мировоззрения. Свойственна она и Кафке, который полагал, что справедливость неизбежно превращается в зло, и потому всякая борьба за справедливость – бессмысленна. Достижение общественной гармонии он считал невозможным.

Перу писателя принадлежат не только рассказы и новеллы, но и романы «Процесс», «Замок» и неоконченный роман «Америка». Как романист он двигался в русле повествовательной традиции 19 века и выстраивал свои произведения на проблеме столкновения личности и общества.

Роман «Процесс» (1915-1918) был опубликован после смерти писателя в 1925 году. Главенствующим в романе становится изображение ситуации, в которой неожиданно для себя оказался однажды утром банковский уполномоченный Йозеф К., арестованный неизвестными властями и до окончания процесса оставленный на воле.

Йозеф К. был арестован в день своего 30-летия; стража появилась у его постели, едва он проснулся. Все необычно в этом

аресте и в последовавшем затем процессе: арестованному не предъявляют никакого обвинения, не пытаются создать даже видимость вины, но вместе с тем невиновность отвергается в принципе. После ареста обвиняемого оставляют на свободе, ничто не должно мешать ему вести обычную жизнь и выполнять повседневные обязанности.

Казалось, Йозеф мог бы забыть о невероятном аресте, ведь ничего не менялось в его жизни, над ним не совершалось никакого насилия, и он не знал за собой никакой вины. Но, не будучи виноватым, герой стремится в чем-то оправдаться в глазах окружающих, и дальнейшими своими поступками сам нарушает принцип презумпции невиновности, ибо попытка оправдания становится признаком вины.

Йозеф, с точки зрения обыденного сознания, невиновен. Однако он под воздействием процесса начинает пристально всматриваться в свое прошлое, начинает сомневаться в собственной невиновности и искать в своем прошлом проступки, которые могли бы объяснить, в чем он виновен.

Эта потребность в анализе своих былых поступков возникла у героя из неосознанного чувства причастности к несправедному миру, и он, может быть, подсознательно признает, что и на него падает часть вселенской вины. Йозеф несет в себе это чувство вины, которое усиливается по мере развития процесса, по мере того как обнаруживаются его слабость, пассивность, податливость, бессилие перед мрачным законом.

Работая над созданием образа главного героя, Кафка исходил из того, что вина и невиновность относительны, каждый — сам себе судья. Именно вследствие этого образ главного героя нельзя назвать типическим характером. Кафка не создал реалистического образа не только потому, что Йозеф поставлен в исключительно невыносимые обстоятельства, но и потому, что он лишен индивидуальности. У него в равной степени отсутствуют достоинства и пороки, он лишен какой бы то ни было человеческой духовной натуры.

С точки зрения писателя-модерниста, скудная личная жизнь и одиночество взаимообусловлены; родственные привязанности, дружеские контакты исключаются Кафкой. В результате возникает жесткая схема: человек как таковой один на один с чужой

иррациональной бесчеловечной силой; человек утрачивает всякие качества, кроме чувства подчиненности, а мир становится еще более организованной системой насилия.

Поначалу герой романа бравивирует своим равнодушием к процессу, но все-таки пытается понять, кто его арестовал, кто ведет дело. Он является в суд, участвует в процедуре допроса, встречается со следователями, чиновниками и служителями. Встречая в суде других обвиняемых, он поражается их затравленности, их равнодушному покорству. Когда же он сам познает, как угнетающе действуют на человека лабиринты грязных и душных канцелярий, когда столкнется один на один с судебной машиной, Йозеф станет похожим на них, пополнив ряды безмолвных жертв страха и безнадёжности.

Понять истоки мировосприятия автора «Процесса» помогает ещё одна существенная деталь вымышленного судопроизводства: чиновники «имеют право заниматься лишь той частью дела, которая выделена для них законом», дальнейший ход процесса и его исход им неведомы. Недоступно это и самим обвиняемым, их никто не знакомит с результатами расследования, они не знают, на какой стадии судебного разбирательства находится их дело. Поэтому представление о судах складывается фантастическое. Человек полностью обезличен, он чувствует себя одиноким и чужим в громадном мире.

В течение года происходит насильственное разрушение личности Йозефа К., и при этом читатель осознает, что летальный исход неминуем: во-первых, полного оправдания не бывает вообще; во-вторых, в ходе разбирательства ставка делается на самого обвиняемого. Но уже сам процесс поражает человека изнутри, парализует его силы, делает его подвластным суду. И это наглядно проявляется в поведении героя.

Он поспешил на первый вызов, не зная назначенного часа, но он все-таки бежал, чтобы явиться точно в срок. Он идет на первый допрос с твердым решением сделать его последним, но затем невольно думает о следующем визите в суд. При допросе, не дожидаясь вопросов дознания, он сам начинает защитную речь, сказав, что признает разбирательство исключительно из снисхождения. Таким образом, Кафка показывает, как человек, в сущности, добровольно, по внутреннему побуждению включает-

ся в судебную машину. И вскоре навязчивая мысль о процессе начинает преследовать Йозефа. С большим искусством писатель изображает состояние затравленности, в которое постепенно впадает герой и приходит к решению отказаться от борьбы.

Кульминацией романа является сцена в Соборе – длительная беседа с тюремным священником. Йозеф оказался в соборе для выполнения служебного поручения: он должен был показать его архитектурные достопримечательности итальянцу, поддерживающему деловые отношения с банком. В дождливое сумеречное утро Йозеф приходит, как было условлено, но в пустынном полутемном соборе не находит гостя. Зато там его дожидается тюремный священник, который сообщает Йозефу, что приговор не выносится сразу, но уже само разбирательство переходит в приговор, а поведение подсудимого, его поступки перерастают в возмездие.

Вот почему появление палачей накануне его нового дня рождения не вызывает у обвиняемого удивления, наоборот, он с готовностью принимает их. Йозеф вместе с палачами, покорно, осознавая бессмысленность сопротивления, сам спешит к месту казни. В заброшенной каменоломне он принимает такую позу, чтобы палачам было удобнее совершить казнь. Он сначала хотел выхватить нож из рук одного из них и самому вонзить его в себя. Но потом эта мысль исчезла, он только поднял вверх руки и развел ладони. Этот жест означал, что он не смог довести дело до конца, он так и не увидел судью, и тем более не подал прошение о пересмотре дела. В это же самое мгновение узкий мясницкий нож вонзился прямо в сердце Йозефа. При этом он успел прошептать: «Как собаку...» и умер, одинокий и униженный. Никто не вступился за него и не защитил от страшного суда.

Романы Кафки, как, впрочем, и его новеллы, можно назвать фантастическими хрониками: них нарушается общепринятое, происходят неожиданные превращения персонажей, переданы ирреальные обстоятельства их существования. Автор заставляет забыть о невероятности изначальной ситуации, детально повествует о поведении и действиях героев, которые сами приспособляются к чудовищному способу существования, заданному автором. Модернист Кафка признает неизбежность несвободы. По-

этому и он сам, и его герои, капитулируют перед жизнью, принимая её бесчеловечность и жестокость.

Трагический финал произведений неслучаен, ибо, по мнению автора, конфликт человека и общества неразрешим, а разобщенность людей непреодолима. Это отчетливо выражает пессимистический характер воззрений Кафки, его убеждение в невозможности человека изменить к лучшему условия собственного существования.

В одном из его писем, адресованных Милене Есенской, мы находим этому подтверждение: «Я не могу объяснить ни тебе, ни кому-либо, что во мне происходит. Да и как я смог бы это сделать, когда я даже себе не могу этого объяснить. Но не это главное; главное вот в чем – и тут все ясно: в пространстве вокруг меня невозможно жить по-человечески». Поэтому любой сюжет его произведений может быть истолкован как вариация на эту тему. Он осознает, что современная парадигма бытия обрекает личность на непрерывный внутренний разлад. Своими романами Кафка внес в искусство романа XX века острое ощущение трагизма жизни в буржуазном обществе, её неустойчивости и враждебности человеку.

Неслучайно важнейшей особенностью творческого метода писателя является тяга к гротеску. Его произведения вмещают в себя безобразное, уродливое, страшное, жестокое, причудливое смешение человеческого и животного. Тем самым автор пытается подчеркнуть абсурдность человеческого существования, животность и несовершенство человеческой натуры.

В притчах Кафки нет поучения, его иносказания основаны на парадоксе. Прием парадокса дает возможность создать видимость доказательств, доводя тем самым повествование до абсурда.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ РОМАН Т. МАННА

В немецкой литературе имя Томаса Манна (1875-1955) ассоциируется с попытками найти ответ на вопрос о роли художника в жизни общества и значимости искусства в моменты социальных катаклизмов. После прихода к власти в Германии национал-социалистов писатель пытается осмыслить трагический виток истории Германии в широком общеевропейском контексте.

Термин «интеллектуальный роман» был предложен самим Т. Манном. В 1924 г., в год выхода в свет романа «Волшебная гора», писатель пишет в статье «Об учении Шпенглера», что «исторический и мировой перелом» 1914-1923 годов с необычайной силой обострил в сознании современников потребность постижения эпохи, и это определенным образом преломилось в художественном творчестве. Процесс этот стирает границы между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который может быть назван «интеллектуальным романом». Именно «интеллектуальный роман» стал жанром, впервые реализовавшим одну из характерных новых особенностей реализма XX века – обостренную потребность в интерпретации жизни, ее осмыслении, истолковании, превышавшую потребность в «рассказывании», воплощении жизни в художественных образах.

Немецкий «интеллектуальный роман» можно было бы назвать философским, имея в виду его очевидную связь с философствованием в художественном творчестве, ибо представители этого жанра романа (Т. Манн, Г. Гессе) дали наиболее глубокую интерпретацию современности. И все-таки немецкий «интеллектуальный роман» стремился к всеохватывающей системности.

Если в американском «интеллектуальном романе», у Вулфа и Фолкнера, герои ощущали себя органической частью огромного пространства страны и вселенной, если в русской литературе общая жизнь людей традиционно несла возможность высшей в себе самой духовности, то немецкий «интеллектуальный роман» – многосоставное и сложное художественное целое.

Романы Т. Манна интеллектуальны не только потому, что здесь много рассуждают и философствуют. Они «философичны» по самому своему построению – по обязательному наличию в них разных «этажей» бытия, постоянно соотносимых друг с другом, друг другом оцениваемых и измеряемых. В немецком «интеллектуальном романе» время разорвано на качественно разные «куски». Ни в одной другой литературе не существует столь напряженных отношений между временем истории, вечностью и временем личностным, временем существования человека. Особый характер имеет изображение внутреннего мира человека: герой

выступал не только как личность, не только как социальный тип, но как представитель «рода человеческого»».

Вышедший в 1924 г. роман «Волшебная гора» был не только одним из первых, но и самым определенным образцом новой интеллектуальной прозы. Нарисованная им вполне конкретно и осязаемо жизнь, хоть и увлекала читателя сама по себе, все же играла роль посредника между ней и не выражавшейся ею более сложной сутью действительности. После выхода в свет «Волшебной горы» писатель опубликовал специальную статью, полемизируя с теми, кто, не успев освоить новые формы литературы, увидел в романе только сатиру на нравы в привилегированном высокогорном санатории для легочных больных. Манн создает новый тип романа, в центре которого не событие, а развитие и столкновение идей.

«Волшебная гора» – большой и нелегкий для чтения роман. В нем мало действия, не происходит почти никаких событий: человек весьма заурядный, балованный сынок из богатой гамбургской семьи, а ныне начинающий инженер Ганс Касторп приезжает в высокогорный санаторий Бергофф, расположенный в горах Швейцарии, чтобы навестить своего больного туберкулезом кузена Иохима Цимсена. Касторп рассчитывает пробыть в санатории всего три недели, но оказывается во власти «волшебной горы», где теряют силу привычные представления о времени, и остается здесь на долгие семь лет.

Где-то там, за горами, в Европе, кипит жизнь, а здесь, в тишине санатория, люди выключены из лихорадочного темпа европейской действительности, ведут свою размеренную, неторопливую жизнь, прерываемую лишь лечебными процедурами. С одной стороны, герметически замкнутый мир санатория с необыкновенной силой засасывает пришельца, отлучает его от деятельной жизни. С другой стороны, неопытный простака сталкивается с дотоле неизвестными ему идеями и сферами жизни, которые активизируют и расширяют его сознание, учат по-новому, острее и глубже, воспринимать жизнь, постигая таинственную сторону бытия, немыслимого без болезни и смерти.

Находящиеся здесь люди – представители разных стран, но их объединяет один смертельный диагноз. У богатых и бедных срок жизни отмерен, и оставшиеся месяцы или недели они ста-

раются прожить во всей полноте ощущений и страстей. Но ведь они уже живые трупы, их существование носит искусственный характер, и все, что происходит с ними, происходит на словах и в мечтах.

Поэтому и главное содержание романа не в действиях, а в спорах, идейных конфликтах, в сложном процессе осмысления философских и социальных концепций эпохи.

С высоким искусством Манн вводит своего героя в новую обстановку. Быт и нравы Бергоффа, царящая в нем атмосфера болезни, тлена и умирания – все жутковатое своеобразие этого благоустроенного санатория поднимаются художником до степени символа современной буржуазной цивилизации. Ганс ошеломлен увиденным, его прежние представления о времени и пространстве, жизни и смерти, добродетели и грехе смещаются. И это смещение Манн изображает в тонах сдержанной иронии, испытывая чувство жалости и сострадания к своему герою.

Название романа напоминало о старинной легенде, рассказывавшей о том, как рыцарь Тангейзер попал в грот Венеры, где его душа и тело подверглись греховному соблазну, и в служении языческой богине он забыл о своем христианском и рыцарском долге. Т. Манн своим романом говорил, что каждый человек ныне тоже подвергается соблазнам, щедро рассыпанным на его жизненном пути, и потому стоит перед выбором.

«Учителями» Касторпа, которые на протяжении всего действия стремятся «активизировать» его личность становятся два яростных антагониста – просветитель и республиканец Лодовико Сеттембрини и своего рода «великий инквизитор» – сторонник насильственного управления неразумным человечеством, иезуит, воспитанник Ватикана, Лео Нафта.

Сеттембрини склоняет Ганса к признанию его собственных воззрений на демократию как на ведущую силу прогресса. Он считает, что история – это борьба глупости и разума, силы и правды, и верит в прогресс человечества. Он считает, что будущее за просвещением, разумным совершенствованием, и призывает Ганса вернуться к активной деятельности на благо цивилизации.

Идейный противник Сеттембрини, Лео Нафта, пытается внушить Гансу свои взгляды на современный мир. Но если теоре-

тические взгляды Нафты характеризуют его как ученика философов прошлого, то его политические концепции выражают новейшую теорию фашизма. Он открытый сторонник тоталитарного государства, пропагандист безудержного террора и власти сильной личности. Он призывает Ганса признать власть над человеком иррационального начала, согласиться с необходимостью диктатуры как формы правления.

Но и Лео Нафта, и его соперник Сеттембрини терпят крах в попытках навязать свои взгляды Гансу. Касторп внимательно выслушивает учителей, впуская их теории в свой мир для проверки. Порой он выслушивает их умозаключения в большей степени из чувства долга, во имя объективной справедливости, предоставляя при этом возможность своим мыслям уноситься совсем в противоположном направлении. Их идеи ему, простаку, внове, но признавать правоту того или иного он не спешит, ему необходимо время, чтобы осмыслить все в одиночку. И санаторий Бергофф как нельзя лучше подходил для этого процесса осмысления истины.

Касторп испытывал в санатории какое-то особое очарование и блаженство. Там внизу, на равнине, все было слишком ясно и понятно, время неслось своим чередом. А здесь время утратило свои привычные категории; только первые три недели оно шло медленно из-за того, что Ганс не чувствовал себя полноценным обитателем этого «очаровательного местечка», он был гостем. А потом, став полноценным «больным», он «стал теперь таким же, как все, он не был уже пустым местом, недостающим звеном, он стал пациентом, им интересовались».

С этого момента Ганс не являлся больше хозяином своего времени, не следил за его течением, был абсолютно равнодушен к тому, что происходило на равнине, мире, ибо газет он не читал. И когда его дядя Тинатель приехал в санаторий, чтобы вернуть в нормальную жизнь своего заблудшего племянника, это только укрепило желание Касторпа остаться в Бергоффе навсегда. Особый мирок Бергофа со своими обычаями и нравами не только не уступал, но даже превосходил по своей замкнутой самоуверенности его собственный мир. Ганс пожелал полностью принять «горизонтальное» положение в жизни.

Через горнило болезни и смерти автор всё же приводит героя к новому пониманию гуманизма, на равных включающего в себя разум и иррациональное начало, добро и зло, жизнь и смерть Ключевая в этом отношении – глава «Снег», в которой заблудившемуся в зимнем лесу Касторпу открывается, наконец, сокровенный смысл жизни. Он – в срединном положении между крайностями, в единстве противоречий. Потерявшись в снежном пространстве, потеряв счет времени, испытывая невероятную усталость и испытывая страстное желание занять «горизонтальное» положение (лечь и уснуть), Ганс увидел во сне смерть. Испугавшись, он понял, что нужно бороться с усталостью и сном, нужно спасти свое человеческое существо. Его озарило, что «горизонтальное положение – это опасное желание лечь и спать, а чтобы жить – надо двигаться, вопреки всему». Он осознает, что назначение человека – в разумном, благородном товариществе с другими людьми, он понял, что Сеттембрины и Нафта болтуны, что человек сам хозяин своей жизни, он должен быть чист сердцем, независим и благороден.

Касторп находит в себе силы порвать с волшебной горой и вернуться в Европу. Но, к сожалению, годы, проведенные под чарами Бергоффа, не проходят бесследно: Касторп оторван от современной действительности, его возвращение совпадает с началом Первой мировой войны, где ему суждено погибнуть.

В своем романе Манн выступает не только против реакции и фашизма, но и против мистики и модных психоаналитических теорий, ставивших инстинкт превыше разума. Роман принес писателю мировую славу, и в 1929 году ему была присуждена Нобелевская премия.

С приходом Гитлера к власти Манн покинул Германию. Первые 5 лет он прожил в Швейцарии, а в 1938 г. переехал в США. Первым романом, созданным в эмиграции, стал роман «Лотта в Веймаре» (1939).

Толчком к созданию романа послужили размышления о сущности художника и его месте в обществе. Гётевские reminiscences оказались в данном случае благодатным материалом для размышлений Манна.

Основой сюжета явился небольшой эпизод из биографии Гёте: встреча престарелого поэта с Шарлоттой Кестнер, той са-

мой, которая послужила прототипом героини его первого юношеского романа. Такая встреча действительно произошла через сорок с лишним лет спустя после внезапного бегства влюбленного поэта из Веймара.

Перед нами Веймар 1816 года, маленький немецкий городок, уже прославленный пребыванием в нем великого поэта. Шарлотта приезжает в Веймар для того, чтобы формально повидать своих родственников, но в большей степени вспомнить свои отношения с великим поэтом и решить, правильно ли она поступила, расставшись с ним много лет назад.

Но для Манна главной в романе является не тема личных отношений Шарлотты и Гёте, а проблема художника. Писатель пользуется художественным приемом, получившим широкое распространение в западноевропейской литературе XX века, — приемом внутреннего монолога. Изображено лишь 1 утро в жизни великого поэта, но Гёте показан не со стороны, а в потоке сознания, в сложном течении мыслей, чувств, воспоминаний. Манн дерзко вторгается во внутренний мир Гёте, стремится передать все его богатство и противоречивость. Мы как бы подслушиваем многое из того, о чем дипломатично молчал Веймарский министр и тайный советник Гёте.

В рассказ о перипетиях этого запоздалого свидания вплетаются раздумья Манна о назначении искусства и роли художника в жизни общества. Центральное место в этом отведено спору писателя с намерением поставить обедненный и в то же время идеализированный образ Гёте на службу национал-социалистическим интересам.

Манновский Гёте чужд духу прусской военщины и шовинистической ограниченности. Он сам подмечает свою «чужеродность, приметливость к немецкой низости». «Что им так дороги чад и мишура и всяческое бесчинство — отвратительно, — говорится в пространном монологе Гёте, заполнившем почти всю 7 главу романа, — Что они доверчиво предаются любому шарлатану-фанатику, который вызывает на поверхность их низкие чувства, укрепляет их в пороках и поучает понимать национализм как изоляционизм и постоянную ощеренность... — это пакостно. Нет, не стану примиряться! Мою немецкую сущность я храню про себя, а они со своим злобным филистерством пусть убирают-

ся к черту! Мнят, что они – Германия. Но Германия – это я. И если она погибнет, то будет жить во мне».

Разумеется, инвективы Гёте направлены в первую очередь против его непосредственного окружения, которое в беседах с Лоттой (ожидающей в гостинице приглашения на обед к поэту) жалуется на эгоизм и нескромность гения, на его умение извлекать выгоду из подчиненного положения людей.

Очень рельефно, с тонкой иронией изображен прием Шарлотты в доме Гёте. Поэт был смущен неожиданным появлением в Веймаре героини своего юношеского романа. Их первая встреча на званом обеде носила почти официальный характер. Гёте был внешне любезен, но от него веяло холодом. Объяснение между ними произошло при второй встрече – в карете, якобы присланной тайным советником за Лоттой после спектакля в веймарском театре.

Здесь мы видим Гёте другим – это великий человек, умудренный опытом и совершенно одинокий среди окружающих. Он убедительно ответил на все упреки своей подруги юности. В оправдание своего эгоизма Гете говорит о жестокости творчества, требующего полной самоотдачи: «Я первый – жертва, и же жертвоприносите!».

Гёте предстает в романе носителем извечного романтического конфликта между бюргером и художником – конфликта, в котором художническая ипостась выводится за рамки злободневной проблематики и становится частью великого единства мира в череде бесконечных превращений. Не случайно Гёте сравнивает себя со свечой, которая жертвует своим телом для того, чтобы горело пламя вдохновения, творчества.

Время в этом романе уплотнено еще сильнее, чем в «Волшебной горе». Действие первых 7 глав происходит утром 22 сентября 1816 года (визиты в гостиницу «Слон» к Шарлотте, внутренний монолог Гёте, сочетающий ассоциативность «потока сознания» с логической упорядоченностью мыслей); в 8 главе описан обед в доме Гёте, в 9 главе, самой короткой, воссоздана беседа тайного советника с бывшей возлюбленной после посещения Веймарского театра. Таким образом, время воспоминания укладывается в 3 неполных дня, вспоминаемое же время охватывает события многих лет, подается с разных точек зрения, предстает в

разных оценках. Это сближает роман с главной книгой Т. Манна – романом «Доктор Фаустус» (1947), в котором Манн в тонах трагической иронии и гротеска рассказал по-новому старую историю о человеке, продавшем душу дьяволу.

«Доктор Фаустус» – роман идей: он небогат событиями, но до предела насыщен раздумьями писателя над судьбами буржуазной культуры.

Грандиозность «Доктора Фаустуса» – не только в изображении уникальной судьбы композитора-гения, но и исторической судьбы Германии, ее величия и падения. Манн глубоко переживал по поводу того, что его великая нация, родина гениальных писателей, композиторов, философов стала жертвой коричневой чумы. Почему и как это произошло – это и есть главный вопрос, на который писатель пытается ответить в своем произведении.

Главным в романе стали мучительные раздумья писателя, жившего в США, об особенностях менталитета немцев, их национального характера, их чреватого бедами для судеб страны, культуры и духа тяготения к «фаустовскому», демоническому началу. Носителем этого национального мифического начала Манн делает Фауста народной книги и героя гётевской трагедии.

В немецкой литературе в каждую эпоху возникал обновленный образ Фауста. Фауст, несомненно, стал архетипом немецкого национального самосознания. Причина этого в том, что в образе Фауста с наибольшей обобщенностью нашел выражение конфликт между интеллектом и этикой личности.

О судьбе гениального главного героя романа немецкого композитора Адриана Леверкюна, заключившего ради спасения от творческого бесплодия союз с темными силами, в романе рассказывает его друг, скромный филолог Серенус Цейтблом, который приступил к жизнеописанию своего друга 23 мая 1943 года, в тот же самый день, когда Манн начал работу над романом. Благодаря фигуре рассказчика, Манн получил возможность вести повествование в двойном плане.

Положение повествователя между автором и центральным персонажем сказалось как на композиции романа, так и на способах изложения сюжета и характеристики основных действующих лиц. На Серенуса Цейтблома возложена не только миссия не-

вольного носителя авторской иронии и пародии – он еще и вполне серьезный выразитель авторских взглядов.

Как и положено в романе-биографии, Цейтблом ведет неторопливый, обстоятельный рассказ о детстве Леверкюна, о странных алхимических увлечениях его отца; о городе Кайзерсашерне, в котором родился будущий композитор и который даже на исходе XIX века сохранил приметы средневекового быта; об учебе героя на теологическом факультете Лейпцигского университета, о его попытках сближения с другими людьми, каждый раз заканчивавшимися неудачей; о предательстве друга-посредника в сватовстве музыканта к Марии Годо.

Сначала Леверкюн, по уверениям его биографа, был обычным музыкантом. Однажды он влюбился в женщину легкого поведения – Эсмеральду, и, несмотря на ее предостережения, вступил с ней в связь. В результате Леверкюн заболел сифилисом, который по прошествии нескольких лет поразил его мозг. У него начались галлюцинации, и свою творческую активность сам композитор объяснял последствиями этой болезни.

На самом же деле Леверкюн, находясь в плену колдовских сил, в полном одиночестве, пришел к союзу с мрачными силами зла, а затем – и гибели таланта. Однажды Леверкюну привиделся дьявол, с которым он долго беседовал, и в конце концов, продал ему душу, получив по условиям договора возможность в течение 24 лет создавать произведения, преисполненные совершенства.

Дьявол в обмен на творческую отсрочку, которую он предоставил композитору, ставит ему одно условие: «Не возлюби!» Никого – ни ближнего, ни дальнего, ни друга, ни женщину, ни ребенка.

Перед Леверкюном стояла проблема выбора истинного и ложного жизненного и исторического пути, и герой выбрал ложный путь, пойдя его до своей гибели. Трагедией Адриана человека становится обреченность на одиночество, трагедией Адриана-композитора – разрыв гениальности с гуманизмом.

Процесс оскудения личности в романе богато оркестрован повторяющимися символическими мотивами, дан на широком фоне тех неоднозначно трактуемых эпохальных явлений, которые Шпенглер назвал «закатом Европы». Союз с чертом подхлесты-

вает творческую активность композитора, но выливается в отречение от добра и человеческой судьбы.

Итоговым творением композитора стала кантата «Плач доктора Фаустуса». Полемизируя с Бетховеном, Леверкюн взывает не к радости и братству, а к всепрощению. В оратории Леверкюна «Апокалипсис» и в «Плаче доктора Фаустуса» звучит музыка вселенского краха, стоны, вой, дьявольский хохот, ликование поджидающей новых своих жертв преисподней.

Оплакивая свои потери, предчувствуя близкий конец творческого пути, Леверкюн отождествляет себя с героем средневековых легенд чернокнижником Фаустом, заплатившим бессмертием души за дарованное ему на земле познание. Музыка Леверкюна достигает глубокого трагизма, превращается в горестную жалобу великого грешника, взывающего из глубины к Господу и молящего его о прощении.

Не случайно в финале в минуту душевного просветления «монах сатаны», как называет себя Леверкюн, приходит к покаянию и готов искупить свое увлечение сатанинским неистовством, завершив земное бытие «на свалке с подохшей скотиной».

Объясняя перед друзьями и знакомыми причины своего грехопадения, он говорит о гнете времени, но и с себя не снимает вины: «Был у меня светлый, быстрый ум и немалые дарования, ниспосланные свыше, — их бы возвращать рачительно и честно. Но слишком ясно я понимал: в наш век не пройти правым путем, искусству же и вовсе не бывать без поущения Дьявола, без адова огня под котлом. По истине в том, что искусство завязло, отяжелело и само глумится над собой, что все стало так непосильно и горемычный человек не знает, куда ему податься, — в том, други и братья, виновато время. Но ежели кто призвал нечистого и прозложил ему свою душу, дабы вырваться из тяжкого злополучья, тот сам повесил себе на шею вину времени и предал себя проклятию. Ибо сказано: бди и бодрствуй!»

В трагедию выдуманного композитора Леверкюна вплетена и реальная жизненная трагедия Фридриха Ницше, хотя имя философа в романе ни разу не названо. Но в тексте романа присутствует масса скрытых цитат из его произведений. Роковая встреча Леверкюна в публичном доме с гетерой Эсмеральдой, повлекшая за собой неизлечимую болезнь и помрачение духа, почти от-

кровенно намекает на факты биографии Ницше. Более того, судьбы реального философа и вымышленного композитора призваны, по мысли автора, подчеркнуть опасность изгнания из мира бога, любви. Возникший вакуум немедленно заполняется разгулом темных инстинктов – и в душе отдельного человека, и в душе целого народа, не устоявшего перед искушением нацистского «мифа».

Философский роман Манна нельзя свести к нескольким интеллектуальным формулам. Актуальность произведения в том, что оно позволяет войти в сумрачный мир германского гения, постигнуть его трагедию и сострадать всему пережитому героем и его создателем.

Недуг Леверкюна – метафора, относящаяся не только к судьбе художника, но и всего искусства, а также к истории Германии и всей цивилизации. Т. Манн предупреждает о том, что от величия до падения всего один шаг, и что иногда мгновенное падение бывает подготовлено трудным многовековым восхождением.

«ЭПИЧЕСКИЙ» ТЕАТР Б. БРЕХТА

У Б. Брехта (1899-1956) рано пробудилось литературное и художественное призвание. Будучи гимназистом, он принес свои стихи редакцию местной газеты, где они были опубликованы и высоко оценены, а с 1914 года его произведения (стихи, эссе, рецензии) стали регулярно появляться в прессе.

Уже в ранних стихах Брехта наблюдается сочетание броских, рассчитанных на мгновенное запоминание лозунгов и сложной образности, вызывающей ассоциации с классической немецкой литературой. Эти ассоциации – не подражания, а неожиданное переосмысление старых ситуаций и приемов. Брехт словно помещает их в современную жизнь, заставляет взглянуть на них по-новому, «очужденно».

По протекции Л. Фейхтвангера и И. Бехера Брехт получает место сотрудника литературной части Мюнхенского театра. В 1924 году он переезжает в Берлин, где выступает одновременно и как драматург, и как теоретик-реформатор театрального искусства.

Уже в эти годы начитает складываться его эстетика, его новаторский взгляд на задачи драматургии и театра. Брехт называет свою эстетику и драматургию «эпическим», «неаристотелевским» театром. Этим названием он подчеркивает свое несогласие с важнейшим принципом античной трагедии – учением о катарсисе (катарсис – необычная высшая эмоциональная напряженность). Эту сторону катарсиса Брехт признавал, но очищение чувств в катарсисе, по его мнению, вело к примирению с трагедией, жизненный ужас становился театральными и привлекательным, и зритель должен был бы переживать нечто подобное.

По мнению драматурга, театральное действие должно апеллировать к разуму. Рассказывая зрителю на сцене об определенных жизненных ситуациях, должно соблюдаться условие, при котором тот мог бы сохранить контроль над своими чувствами, не поддавшись иллюзиям сценического действия.

Сопоставление двух рядов признаков «драматического» и «эпического» театров дает возможность увидеть принципиальное отличие между ними:

драматическая форма театра	эпическая форма театра
сцена воплощает событие, вовлекает зрителя в действие	рассказывает о событии, ставит зрителя в положение наблюдателя
изнашивает активность зрителя	стимулирует активность зрителя
пробуждает у зрителя эмоции	заставляет принимать решение
переносит зрителя в другие обстоятельства	показывает зрителю другие обстоятельства
ставит зрителя в центр событий	противопоставляет зрителя событиям
обращение к чувствам зрителя	обращение к разуму зрителя

Брехт видит противоречие между принципом перевоплощения в театре, принципом растворения автора в героях и необходимостью агитационно-наглядного выявления философской и политической позиции писателя. И он находит свое решение этого противоречивого вопроса: театральный спектакль, сцениче-

ское действие не совпадают у него с фабулой пьесы. Фабула, история действующих лиц прерывается прямыми авторскими комментариями, лирическими отступлениями и т.д. Он разбивает иллюзию непрерывного развития событий, разрушает магию скрупулезного воспроизведения действительности.

Брехт считал, что человек сохраняет способность свободного выбора и ответственного решения в самых трудных обстоятельствах. В этом убеждении драматурга проявилась вера в человека, глубокая убежденность в том, что буржуазное общество при всей силе своего разлагающего влияния не может перекроить человечество в духе своих принципов. Брехт считает, что задача «эпического» театра – заставить зрителя отказаться от иллюзии, будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы так же.

Теория «эпического» театра не была задумана Брехтом как программа, предписаниям которой должны следовать писатели. Она вытекала из потребности осмыслить и обобщить личный художественный опыт, который непрерывно развивался и обновлялся. Свои теоретические взгляды на искусство Брехт изложил в отдельных статьях и выступлениях, позднее объединенных в сборники «Против театральной рутины» и «На пути к современному театру».

Представление об эпическом театре, каким оно складывалось у Брехта в 20-х гг., питалось поисками средств выражения новой исторической действительности с ее новыми темами и масштабами событий, с новыми конфликтами и новыми героями. В своей драматургии он отказывается от камерного действия, замкнутого в кругу частных отношений, от классического деления на акты и заменяет его хроникальной композицией со сменой эпизодов и сцен; вводит особые средства игры актеров (реплики произносятся в 3-м лице, в прошедшем времени, текст читается вместе с авторским комментарием). В качестве принципиально обязательного момента Брехт вводит в творческую практику эффект «очуждения».

Эффект «очуждения» – определенная форма объективирования изображаемых явлений, призванная расколдовать бездумный автоматизм зрительского восприятия. Смысл техники «очуждения» заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитиче-

скую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям.

В основе эффекта «очуждения» лежит вполне намеренное отклонение от привычного облика явлений и предметов, сознательный отказ от того, чтобы посредством искусства создавать иллюзию действительности.

«Очуждение» – это не только разоблачение пороков и субъективных заблуждений отдельных людей, но и прорыв за объективную видимость к подлинным законам. Брехт делает «очуждение» важнейшим принципом философского познания мира, важнейшим условием реалистического творчества.

С целью создания эффекта «очуждения» Брехт вводит в пьесы т.н. «**зонги**» (сонги) – **хоровые или сольные песни**, которые не всегда исполняются по ходу действия, а напротив, подчеркнуто выпадают из действия, прерывают и «очуждают» его.

С одной стороны, «зонги» призваны не допускать возникновения сценических иллюзий, с другой стороны, они комментируют события на сцене, оценивают их, способствуют выработке критических суждений публики.

Теория «эпического» театра была апробирована Брехтом в 1934 г. в «Трехгрошовом романе». Все события в романе связаны с англо-бурской войной 1899-1902 гг. Но при этом главная тема романа – капитализм в его империалистической стадии, т.е. экономический строй, социальные отношения, идеология и мораль буржуазного общества в эпоху господства могущественных монополистических объединений.

Брехт выступает в романе как подлинный «доктор социальных наук». Он показывает механизм закулисных связей финансовых авантюристов и правительства. Писатель изображает внешнюю, открытую сторону событий – отправление кораблей с новобранцами в Южную Африку, патриотические демонстрации, респектабельный суд и бдительную полицию Англии. Но затем он рисует истинный и решающий ход событий в стране: торговцы ради наживы отправляют солдат на войну в «плавучих гробах», которые идут на дно; патриотизм раздувается нанятыми нищими; бандит и начальник полиции связаны трогательной дружбой и оказывают друг другу массу услуг за счет общества.

Читатель знакомится с Пичемом, коммерсантом, который официально является владельцем лавки подержанных музыкальных инструментов, а фактически – является главой монополистического предприятия в области нищенства. Он извлекает прибыль из нищеты и общественного сострадания.

Пичем содержит костюмерную мастерскую и склад орудий нищенского промысла и снабжает своих людей протезами, костылями, рубищами для убогих. Распоряжаясь целой армией профессиональных нищих и калек, он безжалостно сметает с дороги конкурентов в области сбора милостыни (тех, кто на самом деле вернулся с войны калекой), и власти смотрят на его деятельность сквозь пальцы, ибо он таким нестандартным образом помогает раздувать идею патриотизма.

Другой брехтовский герой – Мэххит, по кличке «Нож», является владельцем т.н. «дешевых лавок», где по доступным ценам продаются краденые товары. Мэххит – монополист в области уголовного бизнеса, под его началом состоят все лондонские воры, грабители, взломщики и бандиты.

Разоблачая лицемерие и фарисейство буржуазной морали, Брехт прибегает в романе к приемам литературной пародии. Повествование носит обобщенный характер, бытовому жизнеподобию автор не придает особого значения.

Роман несет на себе явный отпечаток драматургического метода Брехта. Писатель полон ненависти и сочувствия к своим персонажам, но эти чувства нигде не выражены в прямой форме, в виде лирических отступлений или авторского комментария к поступкам героев. В романе слово все время предоставлено самим персонажам. В эпическую ткань романа вводятся, выделяемые курсивом, монологи действующих лиц, повествование попеременно ведется как бы с позиции того или иного персонажа.

В качестве эффекта «очуждения» Брехт вводит в роман стихотворные эпиграфы, которые выполняют функцию своеобразного авторского комментария. Они выполняют в романе ту же функцию, что и «согни»: они имеют лейтмотивное значение, углубляют и проясняют смысл действия.

В 40-е годы, находясь в эмиграции, Брехт пишет ряд антифашистских пьес, среди которых «Круглоголовые и остроголо-вые, или Богач богача видит издалека»(1932-1934), «Гораций и

Куриаций» (1934), «Винтовки Тересы Каррар» (1937), «Страх и нищета в Третьей империи» (1938), «Мамаша Кураж и ее дети» (1939), «Добрый человек из Сезуана» (1940-1941), «Кавказский меловой круг» (1943-1945).

Пьеса «Мамаша Кураж и ее дети» была написана в преддверии 2-й мировой войны. В условиях 30-х годов пьеса звучала как протест против демагогической пропаганды войны фашистами и адресовалась той части немецкого населения, которая поддалась этой демагогии. Война изображена в пьесе как стихия, органически враждебная человеческому существованию.

Двенадцать сцен пьесы представляют собой своеобразную свободную композицию, нестройный хор голосов. Общее действие в ней, хотя и просматривается, но нигде не достигает кульминации, что соответствует замыслу автора.

Главная героиня пьесы Анна Фирлинг и ее дети – Эйлиф, Швейцеркас и немая дочь Катрин с фургоном, груженным ходовыми товарами, отправляются вслед за 2-м финляндским полком, чтобы нажиться на войне, обогатиться среди всеобщего разорения и гибели.

В пьесе становится особенно ясной сущность «эпического» театра Брехта: теоретическое комментирование сочетается в пьесе с реалистической манерой произведения.

Характеры героев в пьесе обрисованы во всей их сложной противоречивости. Наиболее интересен образ Анны Фирлинг, прозванной мамашей Кураж за то, что боясь разориться, вынесла однажды из-под огня 50 ковриг хлеба. Многогранность этого характера вызывает разнообразные чувства зрителей. Героиня привлекает трезвым пониманием жизни, но она – порождение меркантильного, жестокого и циничного духа Тридцатилетней войны.

Кураж равнодушна к причинам этой войны, она идет на войну в надежде на большие барыши и в зависимости от превратностей судьбы водружает над своим фургоном то лютеранское, то католическое знамя. 12 лет Кураж с детьми колесит по фронтовым дорогам Польши, Саксонии, Боварии, но она вовсе не разбогатела на войне, а напротив, обнищала, заплатив ей дань жизнями всех своих детей. Все ее дети стали жертвами войны,

которая была бы невозможна без участия заинтересованных в ней лиц, таких как Кураж.

Волнующий Брехта конфликт между практической мудростью и этическими порывами заражает пьесу страстью спора и энергией проповеди. В образе Катрин драматург нарисовал антипода мамы Кураж: немая Катрин противостоит говорливой Кураж. Безмолвный подвиг девушки как бы перечеркивает все пространственные рассуждения ее матери. Ни угрозы, ни посулы, ни смерть не заставили Катрин отказаться от решения, продиктованного ее желанием хоть чем-то помочь людям.

Для пьесы характерна двуплановость: Брехт раскрывает конфликт не только посредством столкновения характеров, но и с помощью «зонгов», в которых дано непосредственное понимание конфликта. Наиболее значительный «зонг» – «Песня о великом смирении», представляющая собой сложный вид «очуждения», когда автор, выступая от лица своей героини, заостряет ее ошибочные положения и тем самым спорит с ней, внушая читателю сомнение в мудрости «великого смирения». На циничную иронию матушки Кураж Брехт отвечает собственной иронией. Ирония Брехта ведет к совершенно иному взгляду на мир – к пониманию уязвимости и гибельности компромиссов. И вся пьеса фактически представляет собой непрерывный спор с «Песней о великом смирении». В этом «зонге» сходятся все основные мотивы, и содержится ключ к общей концепции пьесы: диалектике добра и зла.

Мамаша Кураж, пережив потрясение, не прозревает в пьесе, она узнает «о его природе не больше, чем подопытный кролик о законе биологии». За все эти годы она ничему не научилась и не извлекла уроков из судьбы своей семьи. Она не поняла, что сама стала виновницей гибели своих детей.

«ВСЯ ПРАВДА О ЧЕЛОВЕКЕ» В РОМАНАХ Г. БЁЛЛЯ

Мироощущение Г. Белля (1917-1985) во многом определил военный опыт, закончившийся дезертирством из немецкой армии. Тоска, отчаяние, растерянность и страх одинокого человека, беспомощного перед непостижимыми силами войны все еще вла-

дели мыслями и ощущениями Белля, когда в 1947 году он решил посвятить свою жизнь литературному творчеству.

Г. Белль – великолепный мастер короткого рассказа и миниатюрной сатиры, автор острополитических и морально-психологических радиопьес, но литературную славу он обрел своими социально-критическими романами и повестями, поражающими своим философским подтекстом. Уже в ранней своей повести «Поезд пришел вовремя» (1949) писатель с большой эмоциональной силой рисует историческую обреченность гитлеровского «похода на Восток». Но еще важнее то, что Белль показывает дезертирство своего героя из гитлеровской армии как единственный подлинно нравственный выбор. Это с самого начала резко отделило Белля от тех многочисленных авторов, которые оправдывали рядового немецкого солдата необходимостью выполнить приказ и воинский долг.

Рисуя судьбу солдата Андреаса, которого поезд везет на Восточный фронт, Белль целой серией художественных приемов придает этому образу обобщающее значение. Судьба этого солдата – это судьба всех немцев, попавших в гитлеровскую «машинерию» войны. Каждый из немцев мог бы сказать, как Андреас: «Этот поезд стал частью меня, и я – часть этого поезда, который несет меня навстречу моему предопределению». И это предопределение при любом раскладе одно: смерть. Можно тупо-покорно ехать в воинском эшелоне на запад или восток и умереть от пули французской или русской. Можно попытаться покинуть поезд и при этом умереть от пули немецкой. Другого не дано. Андреас пытается вырваться из мертвой хватки гитлеровской военной машины, но погибает, подорвавшись на mine.

Более широкая панорама немецкой действительности даётся в романе «Где ты был, Адам?» (1952). Действие романа охватывает временной отрезок с лета 1944 по весну 1945 года. С первых страниц перед читателем предстает страшная «механика» войны: длинная цепочка построений «в колонну по три», за которой совершенно исчезает живой человек. Для стоящего перед серой солдатской массой генерала это всего лишь функционирующие или нефункционирующие, поддающиеся или не поддающиеся комбинированию пистолеты, автоматы, пулемёты. Эта масса дробится на все более мелкие «колонны по три». Генерал, пол-

ковник, капитан и даже обер-лейтенант остаются где-то далеко. Но когда в результате всех перестроений «колонн по три» солдат остается один, он оказывается целиком во власти унтер-офицера, который может сделать с ним все, что пожелает.

Война в изображении Белля – это практическое применение перфекционизма военной машины. Но война – это и неприкрытое проявление сущности фашизма. Фашизм – это система тотального подавления человеческой личности, машина иерархического подчинения людей по принципу «фюрерства». В ней каждый человек отдан во власть самого мелкого и самого близкого «фюрера», произвол которого не ограничен ничем.

Перфекционизм военной машины и тотальный механизм фашистской диктатуры сливаются воедино в войне. В этой системе человек никогда не остается наедине с самим собой, разве что перед лицом смерти. Смерть и страх являются главным двигателем всех поступков человека в этой системе. Это Белль выразительно показывает на примере ефрейтора Файнхальса, доброго и отзывчивого по природе человека. Файнхальс устал от войны, он во многом не согласен с тем, что происходит, не согласен с приказами, но в точности выполняет их, ибо это приказы. Так он прошел всю войну, и уже после капитуляции, на пороге родного дома Файнхальс погибает от взрыва немецкого снаряда, выпущенного ревностным исполнителем приказа «Не сдаваться!» по дому, над которым был поднят белый флаг.

Г. Белль художественно разрабатывает в романе не только тему фашизма и войны. Он вскрывает глубинные корни фашистской идеологии, напоминает о её ужасных последствиях. Картины механизма «фронтового» уничтожения солдат он дополняет изображением «тыловых» фабрик истребления людей – системы концентрационных лагерей и крематориев. Одинаковые мебельные автофургоны отвозят солдат на «фронтовую» смерть и заключенных концлагеря на «тыловую» смерть.

Яркими эпизодами из «будней» концентрационного лагеря Г. Белль высмеивает и опровергает фашистскую теорию «превосходства арийской расы». По иронии природы чистокровный немец оберштурмфюрер Фильскайт наделен совершенно неарийскими антропологическими чертами. Он черноволос, среднего роста, худ, бледен и имеет совершенно негероический вид. В

противоположность ему заключенная в концлагерь венгерская еврейка Илона является как бы идеальным воплощением официально провозглашенных черт нордической расы, которых нет у оберштурмфюрера. Это полнокровная белокурая девушка с голубыми глазами и огромным духовным миром. Даже в области музыки, в которой Фильскайт считал себя непревзойденным мастером, Илона превосходит его. Фильскайт, помешанный на вокальном искусстве и создавший хор из своих жертв, услышал в пении Илоны истинную веру в человека, в его совершенство и мужество. Это вызывает приступ бешенства у коменданта концлагеря, и он лично устраивает зверскую расправу над Илоной и другими заключенными.

Ни в одном из девяти тщательно вычерченных эпизодов войны не находится места для героической, «возвышенной» смерти; беллевских героев, напротив, смерть настигает в подчеркнута прозаических ситуациях, она всегда омерзительна и жалка, не овеяна никакими высокими образами.

Столь же безжалостен Г. Белль и в обрисовке самих участников войны. Выводя целую галерею фашистских вояк – самых разных рангов армейской иерархии, – он не находит среди них ни пресловутого «фронтового товарищества», ни «осознанного героизма». Все они – или уставшие, равнодушные мишени, «пушечное мясо», или циничные убийцы, «управляющие смертью». Всем строем своего романа, начиная с названия, Г. Белль отвергает какую бы то ни было возможность оправдания для этих людей.

Книги Г. Белля на современную тему прозвучали резким диссонансом оптимизму официальной идеологии. Одним из таких произведений стал роман «И не сказал ни единого слова» (1953). Это сочувственный анализ семейного кризиса, возникшего на почве безысходной бедности.

Однако существенным для идейного и эстетического развития писателя в этой книге оказывается не столько новизна тематики – ведь героем по-прежнему является солдат, безнадежно раздавленный, нравственно искалеченный войной – сколько принципиально новые элементы мировосприятия художника, первые проблески его «высвобождения» от всеподавляющего ужаса войны. Это воплощено уже и в развитии сюжета, в том, что

тоскливому отчаянию Фреда Богнера противостоит светлая, жизнеутверждающая сила его жены Кэте, и в том, что повествование впервые завершается не гибелью героя, а прерывается, но в такое критическое мгновение, которое все же позволяет надеяться на лучшее.

Тем не менее в книге еще ощутимо дыхание войны. Прежде всего в смятенном сознании Фреда Богнера. Война обрекла его семью на нищету и унижения; сделала его неврастеником, с трудом владеющим собой, предпочитающим общество мертвецов общению с живыми; душевные раны, нанесенные войной, отрывают его от семьи.

Для Фреда война – это роковая сверхчеловеческая сила, ненавистная и непреодолимая. Жена Фреда, Кэте, воспринимает войну по-иному, не как сверхчеловеческую силу, а, напротив, как нечто грязное. Страдающая, но не сломленная, измученная нищетой, она сохраняет упорную отвагу, обретает небывалую для прежних персонажей Белля ясность и силу взгляда, устремленного далеко за пределы маленького мирка её семьи.

Кэте Богнер – маленькая храбрая женщина, верная подруга своего мужа, изувеченного войной, и прямая ему противоположность – стала значительным идейным и творческим открытием Белля-гуманиста. Это открытие он совершил в поисках надежды, в поисках конкретных проявлений здоровых сил жизни, способных противостоять силам войны.

Действие в романе продолжается всего три дня. Оно охватывает очень ограниченное время и пространство, небольшой круг действующих лиц, но это ни в коей мере не ослабляет социальный смысл этого произведения. Интересна авторская позиция, избранная в романе: Белль явно и настойчиво самоустраняется, он лишь как бы кропотливо, тщательно записывает мысли, ощущения, речь своих героев; да и само повествование чаще всего ведется именно от имени персонажей. В том, как они говорят, какие обстоятельства становятся движущим причинами событий и конфликтов, проявляется определенное отношение писателя к своим героям.

В романе Белля занимают не столько проблемы индивидуальной психологии, семейной и бытовой морали, сколько большие социальные проблемы, хотя они и воплощаются в малых,

индивидуальных сюжетах. Это прежде всего проблема судьбы «маленького человека» в большом и бесчеловечном мире капитализма, проблемы преодоления страшных последствий войны в жизни и в сознании людей, а также пути предотвращения новой войны.

Белль ищет правду, старается постичь и правдиво воспроизвести в образах действительную, глубинную сущность того, что он видит, что его волнует. Он ищет надежду, ищет в душах и мыслях людей проявления вечных и всеобщих основ добра, справедливости и гуманности, без которых вообще немыслимо существование человеческого общества.

Когда он как художник вскрывает сущность сил жизни и смерти, добра и зла, то обнаруживает их подлинные социальные корни, их общественную природу. Искания Белля – это искания правды и надежды для простых, «маленьких» людей, приобретая возвышенную религиозную значимость, в то же время устремляются не к фаталистическим видениям потустороннего мира, а к земной реальности, к земным образам, земным социальным проблемам.

Этими исканиями определяются и многие художественные черты творческого метода Белля. Он упорно ищет точные и правдивые средства воспроизведения живой действительности. Он следит за каждым шагом, вслушивается в каждое слово своих героев. Белль незаметно, но властно участвует в жизни своих персонажей, ничего им не навязывая, никак не комментируя их поступки.

Этот взволнованный интерес к своим героям, обостренное восприятие человеческих страданий роднит Г. Белля с Ф.М. Достоевским (он в большей степени, чем другие, приближает к трагическому мироощущению «боли о человеке», которым проникнуто творчество Достоевского). Однако, в отличие от Достоевского, Белль никуда не зовет, ничего не проповедует, он только ищет.

Неторопливое, наивное повествование переплетается с отголосками выразительного хемингуэевского и ремарковского диалога с нервическими записями «потока сознания» и с мучительными рефлексиями героев в духе Достоевского.

В своем романе Белль очень музыкален. Музыка и песни присутствуют в романе, оказываясь то фоном, то непосредственно действующими элементами художественной ткани произведения, служат средством образотворчества – становятся ведущими мелодиями, характеризующими героев и их настроения. В романе «И не сказал ни единого слова», как в настоящей программной симфонии, сражаются, переплетаются и расходятся лирическая, светлая тема Кэте и трагическая, сумрачная – Фреда. И побеждает первая, сливая с собой вторую.

Но Белль – слишком правдивый художник, чтобы завершить историю трагического кризиса в семье Богнеров благополучно. Фред возвращается к жене и детям, преодолевая мучительное душевное смятение, вызванное войной и послевоенными бедами. Но это еще не счастливый конец, а только обнадеживающий перелом в сознании Фреда, и определяется он любовью Кэте, её нестигаемым жизнелюбием, ожиданием рождения ребенка. И в этом проблеске надежды – не иллюзорном, не придуманном, а почерпнутым из конкретной действительности – новое идейное и эстетическое качество творчества Г. Белля.

Проблема «преодоления прошлого», прошлого в настоящем переходит и в роман Г. Белля «Бильярд в половине десятого» (1959). В связи с усилившимися реставрационными тенденциями в западногерманском обществе он приобретает остроактуальное значение

Действие романа происходит в течение одного дня, в который отмечается 80-летний юбилей главы семейства Фемелей. Композиция романа выстроена таким образом, что организующим событием становится юбилей Генриха Фемеля, а конфликт разворачивается вокруг бильярдной комнаты в отеле «Принц Генрих», где его сын Роберт ежедневно играет в бильярд с половины 10-го до 11 часов.

Хотя действие романа ограничено всего одним днем, текст, основанный на внутренних монологах героев, построен таким образом, что в романе воссоздана не только жизнь трех поколений Фемелей, но и дан взгляд на полувековую историю Германии – от последних лет правления кайзера Вильгельма фактически до времени написания романа. Каждый из героев вспоминает свою

историю жизни, и эти жизненные истории переплетаются в общем контексте романа.

В центре романа – три поколения семейства Фемелей, история которых связана с аббатством Святого Антония: старый Генрих Фемель построил аббатство в начале века, его сын Роберт взорвал аббатство в конце войны, а внук Иозеф получает предложение руководить работами по его восстановлению. Вся интрига романа строится вокруг вопроса, почему Роберт взорвал это величайшее архитектурное сооружение.

В ходе ассоциативных переходов от настоящего к прошлому и наоборот выясняется, что поступок Роберта был протестом против той Германии, которая породила фашизм и была повинна в гибели миллионов людей. Главный вопрос, мучивший Роберта: как Германия смогла допустить приход Гитлера к власти. О прошлом и настоящем своей страны и размышлял Роберт в полном одиночестве, отгородившись от всего мира в бильярдной комнате отеля «Принц Генрих». В эти часы он перелистывал историю своей жизни, ища в современности ответы на те вопросы, которые для него так и остались неразрешенными в годы его юности. К этому протесту духовно присоединяются все члены семьи Фемелей: старик порывает со своими консервативными привычками, Роберт усыновляет мальчика, оставшегося сиротой после войны, а Иозеф отказывается восстанавливать аббатство. Все члены семейства Фемелей убеждены, что с восстановлением аббатства Святого Антония из памяти большинства жителей города сотрется напоминание о прошлом, о страшной трагедии XX века.

В романе возникает тема ответственности за трагедию прошлого – ответственности не только откровенных пособников фашизма, но и его «невольных» попутчиков, тех, кто как будто держался в стороне, тщательно оберегая свою личную совесть и порядочность.

Видя стабилизацию сил реванша в своей стране, Г. Белля тревожит именно психология рядового немца. Он настойчиво ищет в душах своих соотечественников не смирение, а ненависть к силам зла и насилия.

Эту же тему продолжает роман «Глазами клоуна» (1963), открывающий новый период творчества Г. Белля, напрямую связанный с развитием политических событий в Западной Германии

конца 60-х годов. Это было время публичного суда поколения сыновей, выросших после войны, над поколением отцов, принявших нацизм и виновных в принесенных фашизмом ужаса. Это время открытого протеста против реставрации прошлого и милитаризации Германии в рамках НАТО. Г. Белль, конечно же, на стороне молодого антифашистски настроенного поколения.

Герой его романа Ганс Шнир является ярким представителем этого протестующего поколения. Он выходец из богатой семьи и мог бы иметь блестящую карьеру в высших кругах общества, если бы признал принципы этого общества, принципы своего отца. Но Ганс бросает вызов миру отцов и предпочитает сам зарабатывать деньги своим искусством клоуна.

Небогатый событиями роман – по сути – внутренний монолог главного героя, циркового артиста Шнира, сына промышленника-миллионера. Ганс вспоминает о годах своего детства, пришедшихся на войну, о послевоенной юности, размышляет об искусстве.

Мы знакомимся с героем в тот момент, когда он переживает личную трагедию: от него уходит в «добропорядочное» католическое общество его любимая женщина Мария. Тяжело переживая эту потерю, Ганс начинает выпадать из ритма жизни, у него обостряются его «две врожденные болезни – меланхолия и мигрень», и лекарством против жизненной неудачи для Ганса становится алкоголь. В результате Шнир теряет свою артистическую форму и работу, чувствует себя одиноким и ненужным этому миру.

Из воспоминаний героя читатель понимает, что он «выпал из жизни» задолго до того, как потерял любимую женщину, - еще в отрочестве, когда отказывался участвовать в учениях гитлерюгенда, когда отверг предложение своего отца продолжить его дело и выбрал путь свободного художника. Уже тогда его стали считать чужим в собственной семье.

На самом трагическом изломе своей жизни, в момент предельного одиночества, клоун Ганс Шнир оформляет свой последний – под занавес – протест в подчеркнуто абсурдном жесте: садится с протянутой шляпой на ступеньках боннского вокзала и поет пародийный куплет. Но этот публичный демонстративный протест против социальных устоев общества вопреки желанию

Шнира превращается в клоунаду на посмешище веселящейся карнавальной толпе преуспевающих и довольных бургеров.

Так тема «неопределенного прошлого» вступает в многозначительное соприкосновение с темой «шута», при этом не только отсекаются какие бы то ни было возможности индивидуального счастья в мире социального неблагополучия, но и сам бунт против этого мира осознается как трагическая клоунада.

В своих последующих романах «Групповой портрет с дамой» (1971), «Потерянная честь Катарины Блюм, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» (1974), «Заботливая осада» (1979), «Предусмотрительное охранение» (1979), «Дамы на фоне речного пейзажа» (1985) довершают анализ социальной формации, сложившейся в ФРГ в послевоенный период. И не случайно в 1972 году ему присуждается Нобелевская премия по литературе «за творчество, в котором сочетается широкий охват действительности с высоким искусством создания характеров и которое стало весомым вкладом в возрождение немецкой литературы».

Художественное творчество Г. Белля получило широкое признание не только у него на родине. Его произведения переведены на многие языки мира. Универсальный критицизм, мишенью для которого были немецкий национал-социализм, буржуазное процветание, общественные институты, нравы общества потребления, насилие над личностью, несвобода, милитаризм, состояние средств массовой информации, стал неотъемлемой частью творческой позиции Г. Белля, лауреата Нобелевской премии 1972 года.

Жизнь и творчество Г. Белля напоминают о полузабытой, но никем не отмененной обязанности писателя — вмешиваться в жизнь общества, высказывать вслух свое мнение о той или иной несправедливости, быть защитником свободы слова и прав человека.

МАКС ФРИШ: ОТ АЛЛЕГОРИИ К ГУМАННОСТИ

М. Фриш (1911-1991) известен не только как создатель немецкоязычного аллегорического театра, но и как великолепный мастер романа. Его пьесы-притчи, оригинальные по форме, острые и неожиданные по сюжету, обошли сцены многих стран. Аллегорический театр Фриша будит мысль зрителя, заставляет размышлять об ответственности каждого человека за то, что происходит в мире. Интересна в этом плане пьеса «Андорра» (1951), действие которой происходит в вымышленной стране, название которой и вынесено в заглавие.

Главный герой пьесы – мальчик Андри – считает себя отверженным, именно так к нему относятся все коренные жители Андорры. Его все считают евреем (хотя на самом деле он не еврей, эта национальность ему навязана, и он свыкся с нею). Андри добровольно принимает роль жертвы. С точки зрения автора, общество дважды виновно перед мальчиком: сначала оно сделало его изгоем, а затем погубило.

Философская мысль пьесы гораздо глубже, нежели представленная в её композиционном плане проблема. Всем своим произведением Фриш говорит о том, что в расовом изуверстве фашистов виновны в первую очередь те, кто из трусости или корысти пошли за ними. Произведение в силу многозначности инсказаний рисует жизнь в безотрадной, призрачной дымке и кое в чем соприкасается с модернистским «театром абсурда».

В похожем плане написан и роман Фриша «Homo faber» (1957), который принес ему популярность и мировую славу.

Действие в романе охватывает всего несколько недель и происходит в различных частях света, в разных странах – Мексике, США, Франции, Италии, Греции, Гватемале; мы видим героя то в самолете, то в автомобиле, то на борту трансатлантического парохода. Именно так, в частых разъездах, живет немало людей современного капиталистического мира. В личности и судьбе главного героя, инженера Вальтера Фабера, отражены многие типичные черты западноевропейского буржуазного интеллигента.

Фабер происходит из зажиточной семьи, он получил хорошее образование в престижном техническом университете, у него хорошая работа, благодаря чему он занимает прочное положение

в обществе. Фабер привык к комфорту, уюту, довольству, отчего в его характере и появились эгоизм, пренебрежение к людям, потребительское отношение к женщинам: Фриш отмечает в облике Фабера все то, что характерно в буржуазном мире именно для представителей технической интеллигенции.

Этот образованный, весьма неглупый человек совершенно равнодушен к высшим духовным ценностям, он не читал Толстого, он скучает в художественных музеях, не интересуется политикой. Привычка к технике органично входит во всю повседневную жизнь Фабера: он неразлучен со своей портативной пишущей машинкой, электробритвой, кинокамерой, любит автомобили и полностью убежден в незыблемости своего образа жизни.

Но писатель критически относится к своему герою. Уже само название романа («*homo faber*» – «человек, делающий орудия») звучит иронически, а буржуазно-эгоистическое самодовольство Фабера по ходу действия романа терпит существенный урон и развенчивается. Автор сталкивает преуспевающего инженера лицом к лицу с непредвиденными жизненными катастрофами. В конце романа Фабер, которому предстоит умереть от рака, после тяжелых личных передряг поколеблен в своей самоуверенности и понял, что жизнь намного сложнее и трагичнее, чем он думал.

Фриш трезво видит пороки буржуазной цивилизации. Ему претит мещанский эгоизм, противна философия американизированного западного буржуа, но противопоставить этой философии ему нечего и потому с ней трудно бороться.

Чтобы посрамить своего героя, автор создает в романе сверхредкостную ситуацию: Фабер встречается и сходится с юной Забет, которая впоследствии оказывается его родной дочерью. Стечение обстоятельств приводит девушку к гибели, и Фабер, косвенно виновный в этой смерти, чувствует себя вдвойне преступником.

Автор вводит в роман тщательно разработанную систему мотивировок, чтобы объяснить драматический поворот в судьбе Вальтера:

– он хотел скорее расстаться с надоевшей ему любовницей Айви и поэтому поспешно уехал из Нью-Йорка в Европу на пароходе, на котором **случайно** встретил Забет;

– девушка носила не фамилию матери, а фамилию отчима;
– во время их путешествия по Греции **случайно** не оказалось свободного номера в гостинице, и им пришлось ночевать на пляже;

– змея укусила спящую на песке Забет тоже **случайно**, как раз в тот момент, когда Вальтер ушел купаться;

– и наконец, Забет умирает даже не от укуса змеи, а от последствий ушиба головы, **случайно** не замеченного врачами.

Фабульное сплетение событий построено безукоризненно, но, по мнению критики, в нём нет художественной необходимости.

Ганна, мать Забет, бывшая возлюбленная Вальтера, с которой он встречается после 20-летней разлуки, произносит слова, звучащие в общем контексте романа как его главный идейный итог: *«Ты рассматриваешь жизнь не как целостный образ, а как простое позерство, поэтому у тебя нет собственного отношения ни ко времени, ни к смерти. Жизнь – это не простая материя, с которой можно управиться при помощи техники».*

Ганна – наиболее привлекательный персонаж романа. Это женщина с независимым умом и высокоразвитым чувством собственного достоинства. Она представлена в романе как интеллигентка передовых взглядов, что свидетельствует и о гражданской позиции самого автора. Философская позиция Фриша тоже в романе вполне определена: современный человек обязательно одинок, обречен и подвластен иррациональным силам.

Фриша всегда волновали проблемы современного мира. Мысль о неблагополучии, таящемся под оболочкой «нормальных» буржуазных будней является центральной и в романе «Пусть меня зовут Гантенбайн» (1964).

Если в романе «Homo faber» писатель силою событий поставил героя в предельно необычное положение, чтобы заставить его одуматься, то в новом романе он и вовсе отказывается от связной системы событий. Вся книга состоит из отдельных сцен, эпизодов, ситуаций, которые рисует себе герой в своем воображении. Читатель ничего не знает о герое, кроме того лишь, что он примеривает, как одежду, чужие биографии и судьбы. Его зовут то Гантенбайн, то Эндерлин, а то и вовсе неизвестно как. Женщина, которую он любит, – то актриса Лиля, то маникюрша Ка-

милла. Она тоже меняет профессии и облик, оказывается то итальянской графиней, то врачом, то маникюршей, то актрисой.

Естественно, что такая структура романа затрудняет восприятие, придает ему некоторую манерность и искусственность. Но это не только причуды автора. Герой, перевоплощаясь то в безымянного пациента психиатрической больницы, то в великого ученого, – все время смотрит на себя со стороны, смотрит иронически, критически и в конечном счете побуждает задуматься над вопросом: правильно ли мы живем?

В основных эпизодах романа Гантенбайн притворяется слепым. Он прекрасно знает, что его возлюбленная ему изменяет, помогает ей по дому, прекрасно видя, что в доме происходит, но молчит и тихо посмеивается. Подобным поведением героя автор саркастически утверждает мысль о том, что люди, подобные мнимому слепому Гантенбайну, полезны в семье и в обществе. Это выгодная позиция для того, чтобы сделать карьеру в современном мире, иметь экономическую выгоду и иметь крепкое положение в обществе себе подобных.

Сатира Фриша приобретает в романе и общественный смысл: писатель клеймит обывательскую пассивность, покорность, которые оборачиваются соучастием в преступлениях против человечества.

В романе много жизненных реалий: персонажи думают и говорят о пытках в Алжире, о берлинской стене, превосходстве русских в космосе. В одном из своих перевоплощений герой носит древнее имя Филелгон, что в переводе означает – «человек, живущий между востоком и западом», то есть человек всемирный. Все это связано с основной идеей романа, согласно которой, в настоящее время нельзя жить обособленной мещанской жизнью, полноценен и заслуживает уважения лишь тот человек, которого волнуют нужды и надежды окружающих людей. Но перебросить мост от отдельного «я» к «мы», показать современного человека в гуще общественных конфликтов писателю не удалось. Большой мир с его страстями и схватками и малый мирок, в котором суется «гантенбайны», в романе живут разъединённо. Поэтому и сам роман распадается на отдельные части и фрагменты. Но общее впечатление жестокой хаотичности человеческого бытия здесь еще сильнее, чем в романе «Homo faber».

САТИРА И ПАРОДИЯ В РОМАНАХ ГЮНТЕРА ГРАССА

Творческая личность Г. Грасса (1927-2015) формировалась под воздействием военных впечатлений, пережитых в детстве, воспитания в католической семье, комплекса вины немецкого народа перед человечеством за развязанную Вторую мировую войну, убеждения в величии немецкого народа в целом, достигшего вершин интеллектуальной и творческой жизни, желания вернуть утраченные идеалы веры в демократию.

Он не чуждался политики, неоднократно принимал участие в выборной кампании в ФРГ, выступая приверженцем политики либеральных реформ Вили Брандта, был горячим сторонником воссоединения Германии. Политические симпатии и антипатии Грасса не раз будут корректироваться и меняться на протяжении всей его жизни, но его нравственные убеждения будут оставаться неизменными.

Один из его первых романов – «Жестяной барабан» (1959) – продолжил антифашистскую и антивоенную традицию немецкой литературы. Здесь снова воскрешается история страны от Первой мировой войны к послевоенной Западной Германии. Грасс отчетливо ощущает роковую преемственность, историческую обусловленность прихода фашистского варварства. Он ненавидит фашизм и сытое немецкое мещанство, создавшее благоприятную почву для прихода Гитлера к власти.

И все же творчество Грасса – принципиально новый этап в истории современной немецкой литературы: всем своим произведениям Грасс придает демонстративно пародийный характер. С самого начала он прячется за очень неожиданную маску.

Оскар Мацерат, от имени которого ведется повествование, является пациентом психиатрической клиники. Правда, он необычный психопат, он уверяет, что в этой лечебнице нашел, наконец, желанное тихое пристанище от житейских бурь, да и рассказ его убеждает в том, что он человек здравомыслящий. Помимо того Оскар – карлик: он намеренно перестал расти в 3 года, чтобы освободить себя от многочисленных тягостных забот взрослого человека. Оскар не просто рассказывает историю о

своей жизни, а отбивает её на детском жестяном барабане, своей любимой игрушке и неразлучном «спутнике жизни».

Рисунок этой барабанной дробы, сопровождающей всю историю Германии XX века от зарождения нацистского движения в 20-е гг. до краха гитлеровского третьего рейха, явно выражает неприятие происходившего. Он перечеркивает все те ценности, которые так возвеличивались в фашистской Германии и которые стоили жизни миллионам людей.

В романе Грасса история Германии – не поучительная трагедия, а мрачный и абсурдный фарс, походящий на переложение для барабана, и жестяной барабан здесь самый подходящий символ поэтического искусства.

В самом оформлении грассовского повествования проявляется решительная тенденция к снижению, циничной клоунаде, обусловившая явственную натуралистическую окраску романа. Одну за другой ниспровергает Грасс все «святыни» и «ценности» современного ему буржуазно-мещанского мира: семью, религию, позолоту культурных традиций, – причем не только издевается над ханжеской спекуляцией на этих ценностях, но и метит в тех «идеологов», которые всерьез на них уповают.

Но за шутовской маской повествователя скрывается и трагическая растерянность. Это отчетливо обнаруживается там, где Грасс непосредственно изображает преступления фашистов. Он делает это крайне редко, явно опасаясь самому впасть в тот пафос, с которым воюет. Наиболее значительно у Грасса в романе описание массовой резни, устроенной фашистами в 1938 году и вошедшей в историю под названием «хрустальная ночь». В этом описании сконцентрирована вся грассовская ненависть к фашизму и к «мещанской плесени» как среде, взрастившей его.

Трагическая двойственность грассовской гротескно-сатирической манеры проявляется и в повести «Кошка и мышка» (1961). В ней Грасс переходит от гротескно-сатирического заострения еще живущих в памяти событий недавней истории, преломляемых в эпизодах из «вечного детства» Оскара Мацерата, к глубокому анализу того, как фашизм калечил человеческие души и жизни.

У героя повести Иохима Мальке неимоверно большой кадык. Это делает его предметом насмешек всех сверстников в

школе. Чтобы компенсировать свое чувство ущербности, Мальке старается превзойти всех одноклассников в силе, ловкости и проделках. Он крадет у приехавшего с фронта бывшего выпускника школы Рыцарский крест и, хвастаясь перед товарищами, нацепляет его себе на шею и прикрывает кадык. Крест приходится вернуть, но Мальке решает заработать на фронте это прикрытие своего изъяна, идет добровольцем в армию, совершает там «чудеса героизма» и получает столь необходимую ему «железку».

Он хочет насладиться своим триумфом и выступить с крестом на шее перед учениками, но в школе еще не забыли его проделку с кражей креста, и Мальке получает отказ. Тогда он избивает директора гимназии и кончает с собой.

Повествование ведется от имени одного из свидетелей и соучастников этой истории, который не только излагает события, но и постоянно размышляет над вопросом, кто виноват во всем случившемся. Именно такое заострение внимания на проблеме вины и придает социальную остроту этой школьной истории.

Особое место в творческом наследии Грасса занимает роман «Собачьи годы» (1963). Центральная сюжетная линия связана с историей целой собачьей династии, в 30-е годы из безызвестности вошедшей в зенит славы, благодаря последнему отпрыску этого рода – Принцу, – ставшему любимцем фюрера. И когда в апрельские дни 1945 года пес вдруг исчезает, по приказу фюрера на ноги становится вся государственная, полицейская, военная машина рушащегося рейха, чтобы координировать действия, связанные с поисками Принца. Так снова пародийно выворачивается наизнанку немецкая история, и безумные приказы фюрера о борьбе за Берлин до победного конца оказываются продиктованными тревогой за собачью жизнь.

История Принца протекает параллельно с другой сюжетной линией романа: судьбой двух школьных друзей – Вальтера Матерна и Эдди Амзеля. Вальтер и Эдди были неразлучны в пору школьной юности; их объединяли общие интересы, увлечения, различно было только их происхождение – Вальтер был чистокровным арийцем, а Эдди – евреем. В годы фашистской диктатуры Вальтер вступил в штурмовой отряд и однажды с группой штурмовиков участвует в избивании своего бывшего друга.

Эдди, у которого фашисты выбили все зубы и которого погребли под кучей снега, благодаря оттепели остается жив. Он уезжает в Берлин, получает музыкальное образование и преуспевает в качестве балетмейстера. После войны Вальтер и Эдди встречаются и ведут себя как бывшие приятели.

В данном случае Грасс не заботится ни об исторической, ни о психологической достоверности. Его повествование условно, насыщено аллегориями, а произвольное нанизывание сравнений и ассоциаций, в конечном счете, подрывает смысл сказанного, сводит его к абсурду. А сама стилистика книги довольно точно отражает общую философскую концепцию автора.

Большое место в литературной деятельности Г. Грасса занимает литературная критика и публицистика, в которой он с позиций убежденного социал-демократа откликается на злободневные культурные и политические вопросы. Именно эта чуткость к запросам современности побудила его как художника обратиться к осмыслению ситуации, сложившейся после падения Берлинской стены и объединения Западной и Восточной Германии. Эта проблема находит свое отражение в романе Грасса «Необъятное поле» (1995).

Героями своего романа он делает людей, проживших почти всю сознательную жизнь в ГДР, связанных с культурой и политикой этой страны и вынужденных вживаться в новое жизненное пространство объединенной Германии: это популярный лектор из Культурбунда (ГДР) Тео Вуттке и его «тень» Людвиг Хофталер, агент госбезопасности, шпион и верный друг. Третьим героем является немецкий писатель XIX века Теодор Фонтане, цитата из романа которого «Эффи Брист» поставлена в качестве заглавия грассовского повествования. Сама же биография Фонтане и судьбы персонажей его произведений многократно переплетены с судьбами основных героев романа.

Реальное действие романа происходит в Берлине в 1989 году, когда открылись Бранденбургские ворота и осколки Берлинской стены стали продаваться в качестве исторически ценных сувениров. Но благодаря использованию гофмановского приема многослойной композиции в романе проецируются друг на друга несколько исторических эпох: политические нравы кайзеровских времен и их отражение в романах Фонтане, времена Веймарской

республики, в которых прошло детство героев, их молодые годы в условиях гитлеризма и войны, их жизнь в ушедшей в прошлое ГДР и попытки принять настоящее и найти путь к будущему в условиях воссоединенной Германии. Благодаря этой взаимной проекции эпох многие явления двоятся, оценки теряют однозначность, слова, сказанные сто лет назад, совершенно точно характеризуют актуальные события современности, собственные мысли оказываются повторением мыслей других людей, а повторение мыслей других становится собственным мышлением. И сквозь все это многогранное преломление эпох и человеческих судеб прорисовывается вопрос о роли полицейского аппарата в истории Германии XIX-XX веков.

Главного героя Тео Вуттке не случайно прозвали «Фонти», намекая на его причастность к Фонтане. Он родился в последний день декабря 1919 года, ровно сто лет спустя в том же городе, где родился Теодор Фонтане. Он еще в детстве, стоя рядом с его бронзовым изваянием, соизмерял себя с писателем. Став военным репортером в фашистском министерстве авиации, он охотно пользовался батальными описаниями Фонтане времен франко-прусской войны и снискал этим популярность. Как лектор послевоенного социалистического Культурбунда он с большой охотой рассказывал о романах писателя и их биографической основе. Он не только досконально изучил творчество этого художника, но и полностью вжился в его мир, мысли и чувства. Он стал как бы дублем писателя. К этому добавлялось еще и портретное сходство с Фонтане, которое подчеркивалось тем, что он носил такую же шаль, какая была изображена на бронзовом памятнике.

Создаваемый образ Вуттке достаточно противоречив, но автор предлагает быть внимательным и осторожным в оценках. Лишь по ходу действия романа читатель узнает, что репортер фашистского вермахта Вуттке был втайне связан с участниками французского движения Сопротивления, выступал по подпольному радио и использовал произведения своего любимого Фонтане для антифашистской пропаганды.

«Куратор» Вуттке из госбезопасности Хофталер, в свое время бежавший из ГДР в Западный Берлин и столь нужный западным властям в новой ситуации, ревностно занимался своим по-

допечным, берег его, потому что хотел разгадать интриговавшую его тайну портретного сходства Вуттке с Фонтане. И это ему в конце концов удастся. Он находит в архивах документы, свидетельствующие о том, что Тео Вуттке является по какой-то линии потомком великого немецкого писателя. Он находит свидетельства связи Вуттке с французским Сопротивлением, в том числе и такое «вещественное доказательство», как его дочь-француженка и семнадцатилетняя внучка Мадлена, которая, как и дед, изучает творчество Теодора Фонтане.

Сюжетная канва романа звучала очень злободневно в Германии 90-х годов. В этой обстановке Гюнтер Грасс призывает своим романом современников осмыслить всю немецкую историю последних двух веков, понять сложную жизненную ситуацию простых людей, попадающих в разломы и крутые повороты истории, и, отбросив пропагандистские и политические стереотипы, найти чувство единой исторической судьбы всего народа и гуманистическую основу новой общности. Грасс вскрывает острым скальпелем иронии глубочайшие социально-политические процессы современной Германии и на примере своих героев показывает зыбкость человеческого существования в сегодняшнем обществе «тотальной информированности». Именно это качество реалистических произведений Грасса наряду с высокими художественными достоинствами его прозы побудило Нобелевский комитет присудить ему литературную Нобелевскую премию 1999 года.

Глава 2. АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА.

МОДЕРНИСТСКИЙ РОМАН Д. ДЖОЙСА «УЛИСС»

Д. Джойс (1882-1941) – известный ирландский писатель, классик и одновременно разрушитель классики, человек, которому более чем кому-либо обязаны своим рождением новые литературные школы и направления XX века.

Творческий путь Джойса начинается со сборника новелл «Дублинцы» (1914). Это были отдельные рассказы, написанные в начале XX века и затем собранные под общим заголовком. Рассказы беспощадно правдивы, мастерство реализма в них совершенно. Джойс показывает в них людей безвременья, обывателей, лишенных иллюзий и идеалов. Исследователи справедливо отмечают в новеллах влияние Флобера (Джойс называл Флобера своим учителем). В духе Флобера вырисовываются в сборнике захластность, провинциализм жизни людей. Уродливая и серая проза мещанского существования передается лаконично и сдержанно. В подтексте ощущается тоска молодого писателя по иной жизни, поэтому в своих мечтах и грезах герои Джойса уносятся в далекие восточные страны, на Дикий Запад, в привольное царство ковбоев. Но как только они возвращаются в реальность, в Дублин, на все сразу ложится печать тления. Трагедия ирландцев, по мнению писателя, в том, что им не хватает сил на действие.

Местом действия рассказов является Дублин, который интересовал его не только как город, жизнь и нравы которого были знакомы ему до мелочей, но и как древнейшая столица мира, как воплощение города и многообразия социальной и духовной жизни человека.

В 1916 году Джойс пишет роман «Портрет художника в молодости» (первоначальное название «Стивен-герой»), созданный после отъезда из Ирландии. В нем автор наметил образ одинокого поэта и философа Стивена Дедалуса, который впоследствии будет развит в «Улиссе».

В центре внимания автора – не историческая ситуация тогдашней Ирландии, не внешние особенности быта, а внутренняя жизнь, внутреннее становление молодого человека. История и быт в романе не просто фон: весь внутренний опыт героя прони-

зан ими. Фабулы (схемы развития внешних событий) в традиционном смысле в романе нет: речь идет о многолетней драме душевного становления Стивена Дедалуса. Его стремление отыскать и выразить свое поэтическое видение мира приходит в столкновение со всем духовным и социальным укладом ирландской жизни тех времен.

В результате конфликта – уход от веры, разрыв с родными, оставление родины. Стивен готов проклясть и католичество, и Ирландию, но все это – в нем самом, а от себя не уйти. Он и сам осознает, что покидает родину ради того, чтобы найти в себе и суметь выразить «несотворенное сознание своего народа».

Образ главного героя автобиографичен: молодой студент Стивен, посвятивший себя изучению греческой культуры, нервный и неуравновешенный, напоминает молодого Джойса. Стивен Дедалус самолюбив, замкнут и высокомерен.

Джойс воспроизводит отдельные картины жизни героя, начиная с раннего детства. Писатель озабочен прежде всего изображением психологической эволюции молодого человека: рисуются его школьные годы, ученичество у иезуитов, студенческие годы в Дублине. Стивен, как и молодой Джойс, освобождает себя от каких-либо гражданских обязанностей, он не только порывает с обществом, но и ставит себя выше общества. Всякая общественная борьба, в том числе и за освобождение родины, представляется ему бессмысленной. Художник, как считает Стивен, должен стоять «над схваткой». Но именно это и заводит художника в тупик. Мысли и переживания героя передаются исключительно через внутренние монологи.

Само имя героя – Стивен Дедалус – значимое. Стивен считает древнего мастера Дедала, создателя лабиринта и освобождающих крыльев, своим духовным предком и наставником. Но Стивен – поэт, и лабиринт – в нем самом, в его собственной душе. Восстановление опыта детства, юношества и становления поэта – вот, по замыслу Джойса, та путеводная нить, которая поможет пройти сквозь запутанный интеллектуально-духовный мир героя. Поэтому текст конструируется не последовательностью внешних событий, а с помощью ассоциаций, воспоминаний, которые всплывают неожиданно. Образ Дедала превращается в символ художника, порывающего с обыденным окружением и

творящего силой воображения свой особый мир и новаторское искусство.

Движение от детства к юности, история разрыва Дедалуса со всем, что порабощало его, ограничивало свободу его творчества – семья, религия, родина – передаются в 5 главах романа, составляющих своеобразную 5-актную драму жизни художника в молодости. Входя в глубину внутреннего мира своего героя, Джойс пытается постичь противоречия своего собственного мышления и творчества.

Известность Джойсу принес роман «Улисс» (1914-1921), замысел которого связан со стремлением создать универсалию жизни и человека, современную «одиссею», в которой претворяются извечные начала бытия.

По утверждению Ричарда Элмана, авторитетного исследователя творчества Джойса, замысел произведения возник у еще в 1906 году (он задумывал рассказ «Улисс», напоминающий гомеровскую «Одиссею», но в ином – в юмористическом стиле).

В «Улиссе» писатель отказался от традиционного для романного жанра приема описания, портретных характеристик, диалога. Его интересует движение мысли, он фиксирует мельчайшие детали потока сознания, передает внутренние монологи, имитирующие перебои мысли, обрывает фразы, отказывается временами от знаков препинания.

По сути, «Улисс» – горчайшее утверждение мерзости мещанской морали, мещанской жизни, но он же и декларация мнимой всеобщности мещанства, его торжества. Это роман, обнажающий низменность инстинктов, и одновременно объявляющий, что человек – это зверь, точнее даже – грязное и низкое животное.

В оценке поведения и мышления людей автор движется за Фрейдом, перенося метод психоанализа в область художественного творчества, утверждая господство враждебного разуму иррационального начала в человеческой психике.

Главная особенность романа – его связь с «Одиссеей» Гомера. Главную роль в этом сыграла привязанность Джойса к образу Одиссея (в латинской традиции – Улисса) как универсальному и наиболее полному воплощению человечности, живых сил человеческой природы. Связь Роман-Поэма держится на двух столпах:

совпадении типажа (человеческого содержания центрального образа) и заимствовании жанра (рассказ о странствии).

Роман состоит из трех частей: 1 – Телемахиды; 2 – Странствия Улисса; 3 – Возвращение. Эти 3 части разбиты на 18 эпизодов, каждый из которых ассоциируется с определенным эпизодом из «Одиссеи». Ассоциация состоит в сюжетной, тематической (или смысловой) параллели, а также в том, что для большинства персонажей романа имеются прототипы в поэме Гомера: Блум – Одиссей (Улисс), Стивен – Телемах, Молли Блум – Пенелопа, и т.д. С этой ассоциативной связью автор обращается свободно, она не сковывает его и не исключает многих других задач текста. Читатель не должен верить часто встречаемым утверждениям, будто бы роман Джойса – некое переложение «Одиссеи» в современном облики.

Судьба Блума, его жены Мэрион, писателя-неудачника Стивена Дедалуса не менее интересны, чем судьбы их мифологических прототипов. Изменилось время, быт, поведение, язык, но драма души, борение страстей остались неприкосновенными, миф перешел в современность.

Сам роман – это растянувшееся на много сот страниц повествование о трех дублинских обывателях – рекламном агенте Леопольде Блуме, его жене Мэрион Твиди (Молли) и молодом литераторе Стивене Дедалусе. Эти 3 персонажа взяты Джойсом как образцы якобы общечеловеческого значения и должны, по его замыслу, олицетворять разные начала человеческого существования.

Сюжет романа строится вокруг отношений между Блумом и его женой, с одной стороны, и Блумом и Стивеном, с другой. Блум с утра уходит на похороны знакомого и не спешит возвращаться обратно, зная, что в этот день его жена позвала к себе своего нового ухажера. Блум бродит по Дублину, встречает знакомых и малознакомых людей, совершает множество будничных поступков. Стивен, в свою очередь, тоже кружит по городу в поисках собеседников. И лишь вечером их пути пересекаются.

Если Блум в романе – фигура центральная, то Стивен и Мэрион – боковые: повествование начинается со Стивена и заканчивается на Мэрион.

В «Улиссе» рассказывается всего лишь об одном дне из жизни Блума, Стивена и Молли – это обычный день 16 июня 1904 года. Несмотря на то, что действие романа укладывается в 18 часов, Джойс успевает подробно разработать характеры главных персонажей и развернуть сложную динамику их отношений.

Джойс рассказывает, что делали, о чем думали, говорили, что чувствовали эти дублинцы с 8 утра до 3 часов ночи следующего дня. Он намеренно касается всего того, что в его концепции составляет человеческое существование: за это время происходит рождение, похороны, любовное свидание, посещения бара, измена и т.д. При этом автор скрупулезно обозначает время, каждый эпизод имеет свой цвет и свою символику.

Главная задача писателя – создать настроение, атмосферу жары и лени, бесцельной праздности, безвольного автоматизма. В достижении такой цели важную роль играют форма и стиль. Джойс использует особый способ письма, который он сам назвал «миметическим», т.е. подражающим, изображающим стилем. Стиль подражает описываемому содержанию, воспринимает его качества.

Подобная техника письма в литературе модернизма носит название «**поток сознания**», который в романе Джойса оформляется в окончательно зрелом виде. Достигает виртуозности искусство перехода из внешнего мира во внутренний и обратно.

В литературоведении (т.з. С. Бочарова) **поток сознания** – форма воспроизведения сложного мыслительного процесса, потока отрывочных, проносящихся в сознании и механически сцепляющихся индивидуальных ассоциаций. Сознание предстает неупорядоченным, хаотичным, как бы присваивает и поглощает мир; действительность оказывается застланной хаосом ее созерцания, а мир – помещенным в сознание. Потоки сознания различных людей при этом максимально индивидуализированы и определяются уровнем культуры личности.

Технику потока сознания наиболее ярко иллюстрирует монолог одной из героинь романа – Мэрион, которым завершается роман и который тянется на протяжении многих страниц без заглавных букв и знаков препинания. Но этот пространственный внутренний монолог является не только средством характеристики

героини: здесь отчетливо выделяется основная философская тенденция романа – развенчание человека вообще.

Интересно вырисовываются в романе и образы главных героев.

Начинается повествование со Стивена Дедалуса. Идея, скрытая в его имени, – идея участи художника-творца, соединяющего славу и страдания. *Дедал* – древний мастер-искусник, создатель непроходимого лабиринта и взносящихся, освобождающих крыльев, притом творящий в изгнании, на чужбине. Имя *Стивен* происходит от греческого «стефанос» – венок, символ славы; к тому же это имя новозаветного первомученика Стефана.

В романе ему 22 года, он школьный учитель, ученый и поэт. В годы учебы в иезуитском колледже он был задавлен дисциплиной и воспитанием и теперь бурно восстает против всего этого. Он теоретик, вольнодумец, при этом это ожесточенный и желчный молодой человек, превосходный чеканщик едких афоризмов. Он считает себя патриот Ирландии, желает её независимости, однако он не может и не хочет пожертвовать ради неё своей свободой и своим призванием художника.

При создании образа Леопольда Блума в намерение писателя входило поместить среди коренных ирландцев его родного Дублина кого-то, кто был бы жителем этого города, но ощущал себя белой вороной, изгоем, как сам Джойс. Поэтому он сознательно выбрал для своего героя тип постороннего, тип изгоя.

Блум – дублинский еврей 38 лет, некое среднее буржуазного обывателя. Он вульгарен, плохо образован, полон предрассудков, труслив, мелочен. Интересы и цели его ограничены и диктуются преимущественно физиологическими импульсами. Хотя при всем этом он не лишен практического ума и рассудительности, ему свойственны доброта и отзывчивость. Он страдает от бесконечных измен своей жены Молли, скорбит о безвременной кончине своего сына Руби, умершего в детском возрасте.

Джойс рисует Блума изнутри, показывает не столько его поступки, сколько те подавленные страсти и инстинкты, которые то и дело всплывают в его подсознании. Но характер этот дан в развитии. Особенностью этого художественного образа является то, что Блум у Джойса соотнесен с гомеровским Одиссеем. По мнению писателя, Одиссей – самый цельный герой в мировой лите-

ратуре. Он (сын, отец, муж, любовник, военачальник, пленник) привлекал Джойса полнотой жизненного опыта, воплощение которого в слове и есть задача художника.

Но если Одиссей – царь, оторванный от своей родины войной, то Блум – только муж, оторванный от своего дома интрижками жены. И в этом есть вызов: представляя делишки Блума странствиями Одиссея, Джойс не только вносит иронию, но и совершает переоценку ценностей. Только отдельный человек, его личность, чувства, проблемы имеют для него ценность и интерес.

Джойс постоянно сталкивает героев во время их перемещений по Дублину, ни на минуту не теряя их из виду. Они приходят и уходят, встречаются и расстаются, снова встречаются, как живые части тщательно продуманной композиции. Создаваемое этим впечатление бессмысленной, ненужной громадности служит задаче эпизода: циклопичность образа жизни героев разоблачается через художественную форму романа.

Кульминационным в романе является 15 эпизод «Цирцея», построенный на переплетении реального и фантастического. Время действия – полночь, и на этом фоне происходит, наконец, сближение 2-х сюжетных линий романа – Блума и Стивена, происходит развертка их внутренних миров. После этого сближения ход времени замедляется и никаких событий уже не происходит: Стивен и Блум сидят в ночной чайной и не находят, о чем говорить. Но именно в этом эпизоде особенно заметен гомеровский план: то, что происходит в эпизоде, вполне соответствует «Одиссее», когда Улисс и Телемах перед финальным возвращением к Пенелопе беседуют в бедной хижине. Причем соответствие идет глубже: у Гомера и у Джоса речь идет о возвращении и о связанном с ним узнавании (проникновении к тайне личности).

Необычен этот эпизод и в стилистическом плане: его проза специально испорчена, наделена целым рядом дефектов (шаблонные обороты, путаная речь, заплетающиеся фразы, которые не согласуются и никак не завершаются). Единственное, что остается стилистически грамотным – речь рассказчика, хотя как таковой фигуры рассказчика в романе нет.

Но соединение «отца» и «сына» не состоялось, две сюжетные линии, сойдясь, снова разошлись. После расставания каждый думает о своем, перебирает в памяти и оценивает прожитый день.

Автор при этом производит полный анализ героев, только не в форме проникновения и развития характера, а как его аналитическое разложение. Подводится итог дня, и мы обнаруживаем, что ничего, в сущности, не произошло – никаких перемен, кроме перестановки мебели.

Будучи разложенным на эквиваленты, Блум предстает как человек обобщенный, именно в знак этого автор наделяет его в конце новым именем Всякий-и-Никто.

В романе образ мира многогранен и пестр. Эту многогранность дополняет и своеобразная авторская позиция: автор как бы прячется то за одного, то за другого своего героя, передает поток их затаенных мыслей и их способ видения жизни. Это придает роману своеобразный отпечаток рельефности.

Духовная и моральная ущербность героев окрашивают картину мира в пессимистические тона. Животная тупость Блума, его жены, выраженный индивидуализм Стивена – все это определяет общее настроение романа, в результате чего мерзость мешчанского бытия трактуется как мерзость бытия вообще. Нельзя не почувствовать изобразительной силы писателя, нельзя не поверить в подлинность его отвращения к жадным, тупым, самодовольно жующим. Мысль об исконной ущербности всех людей, о безотрадности человеческого существования вообще, представленного в романе как бессмысленное круговращение, – с неумолимой настойчивостью встает на страницах романа. Один день из жизни героев – это одновременно и один день мира, в котором аккумулирована вся история человечества, вся история литературы от Гомера до современности.

АНТИУТОПИИ Д. ОРУЭЛЛА

Элементы сатиры и пародии, используемые в философском романе и перенесенные на жанр романа-антиутопии, способствовали усилению мотива «одичания» человека в современных жизненных условиях. Мастером антиутопического жанра в английской литературе, несомненно, является Джордж Оруэлл (Эрик Блэр) (1903-1950).

Д. Оруэлл представлял собой уходящее поколение писателей, веривших, что литература может что-либо изменить в человеческом мире. Обостренное чувство социальной справедливости – неотъемлемая черта его творческой личности. Он считал, что художник не только может, но и обязан вмешиваться в политику.

Политические симпатии Оруэлла неоднократно менялись. В ранних произведениях писателя наблюдались черты острой социальной критики, направленной против западной модели развития общества. В целом он был сторонником «левого», радикального для Великобритании пути. Одно время он состоял в троцкистской партии, участвовал в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев, но впоследствии разочаровался в коммунистической идее, столкнувшись с проявлениями сталинизма.

Пересмотр политических взглядов послужил толчком к написанию двух главных произведений Д. Оруэлла – повести «Скотный двор» (1945) и романа «1984» (1949).

Особое место в его творчестве занимает повесть-притча «Скотный двор», в которой писатель предпринял попытку исследования психологии власти и психологии подчинения и показал, к чему ведет деспотическое ханжество. Оруэлл заставил задуматься над тем, с чего начинается несвобода и что формирует раба.

«Скотный двор» – первая книга, в которой автор попытался воедино соединить политические и художественные цели. Именно для защиты своих политических и нравственных идей он воспользовался формой утопии и сатиры, в результате чего повествование не имеет чисто временного и местного значения. Повесть написана от 3-его лица, что способствует возникновению интереса к повествователю и дает ему возможность свободно перемещаться в пространстве, проникая в сознание каждого персонажа.

В использовании «безличного» повествователя, обладающего своим мнением о происходящих событиях на ферме и за её границами, о поступках и переживаниях персонажей – людей и антропоморфизированных (одушевленных) животных – проявляется определенная позиция автора. Видя, на какой дистанции находится автор по отношению к свиньям и другим животным, можно сделать вывод, как он воспринимает одних и других.

Сюжетная канва повести достаточно увлекательна. Однажды старому хряку Главарию, что среди прочих проживал на Господском дворе мистера Джонса, привиделось во сне некое идеальное общество, где правили не люди, а животные, причем жили они соразмерно с другими законами, нежели люди. И он призвал всех животных к восстанию, чтобы установить на ферме свои, животные законы, облегчить свою участь и скрасить жизнь. Но он же предупредил животных, что они ни в коей степени не должны перенимать людские пороки: не жить в домах, не спать на кроватях, не носить одежды, не пить спиртного, не курить, не заниматься торговлей, не убивать друг друга. Подготовку восстания поручили свиньям во главе с Наполеоном и Обвалом.

Восстание свершилось накануне Иванова дня (14 июня); хозяин Джонс, его жена и работники были изгнаны из своих домов, а само имение было переименовано в Скотный двор. Было уничтожено все, что напоминало о людях (не тронули только господский дом, оставив его как музей).

Животные принялись усиленно работать, собирали урожай, запасали на зиму продовольствие, а в свободное от работы время обучались грамоте. Но постепенно в руководстве наметился разлад, перестало соблюдаться право о равенстве. Обвала ложно обвинили в предательстве и изгнали с фермы. Единоправным хозяином Скотного двора стал Наполеон.

Свиньи стали уподобляться людям, они перебрались в господский дом, жирели, пили, курили. Остальные животные молчали, потому что боялись быть изгнанными или убитыми. Они не понимали, что на ферме происходит, но при этом не желали возвращения людей.

Вскоре свиньи стали ходить на двух ногах, в хозяйском доме стали принимать людей, а Скотный двор вновь переименовали в Господский. И однажды животные, заглядывая в господские окна и наблюдая за тем, что там происходит, с удивлением заметили, что люди и свиньи совершенно перемешались между собой — они переводили глаза со свиньи на человека, с человека на свинью, но угадать, кто из них кто, было невозможно.

Это сходство было достигнуто в результате того, что основным принципом сюжетной композиции повести является прин-

цип симметрии. В произведении две сюжетные линии: одна связана с жизнью животных, другая – с историей людей.

Время в повести исчисляется не реальными сроками (день, неделя, год), а веснами-зимами, зимами-веснами. Это такты, направления движения тут нет. Круговая композиция повышает эмоциональный тонус восприятия произведения и помогает усилению идейного воздействия на читателя.

Замысел Оруэлла – показать современный мир – позволил одновременно использовать в повести разные типы художественных решений. В «Скотном дворе» присутствуют, взаимопроникающая, и сатирико-метафорическая параллель «люди-животные», и образ человекоподобной свиньи на двух ногах, с хлыстом и в одежде, и человек, подражая которому, звери делают очевидной сущность его «практики», особенно когда пьют, курят, дерутся, торгуются, воруют, убивают, возводят клевету на ближнего.

Оруэлл придал своей повести характер жгучей сатиры. С помощью сатиры, действие которой происходит в Англии, а острие направлено на сталинские порядки в СССР, он показал природную, животную причину всякого стремления к власти и бессилие масс как зло в конечном итоге. В своем произведении Оруэлл воспользовался своеобразием животного в сказке, состоящем в том, что черты человека в таком персонаже никогда не вытесняют полностью черт животного, и художественными средствами – от иронии до гротеска – для создания комического эффекта. Беспомощное добро выглядит в «Скотном дворе» удручающе, и оборачивается злом.

Оруэлл точно определил психологическую основу построения любого тоталитарного общества: в нем преобладают животные (материалистические) инстинкты – голод, страх, агрессия.

В романе «1984» тема тоталитарного общества развивается глубже, исследуется его идеология, философия, особенности функционирования, среди которых наиболее удручающая – подавление человеческой личности, уничтожение свободы.

Художественная интуиция и пророческий дар позволили автору романа точно описать быт и бытие тоталитарных режимов в целом, в деталях и в исторической перспективе. В частности, писатель демонстрирует практику борьбы с прошлым – уничтоже-

ние старых книг и газет, ревизию архивов и переписывание истории.

Точны и прочие наблюдения над основами тоталитарного государства: уравниловка и прогрессирующая нищета, тотальная слежка и система доноительства, практика повседневной лжи, фабрикация социальных мифов, культ личности, поиск «врагов народа». Едва ли не самый страшный симптом социальной болезни – насилие над личностью.

Герой романа, сотрудник министерства Правды Уинстон Смит, занимающийся фальсификацией истории, восстает против уродливого режима и готов бороться против него в рядах подпольной организации. Но он становится жертвой изощренной провокации и вместе со своей возлюбленной Джулией попадает в руки карательных органов. Невыносимые пытки заставляют этих двух людей отречься от своих «заблуждений», предать друг друга и вспылать любовью к тирану – Большому брату, хотя моральное самоуничтожение не спасает их от физической гибели.

Д. Оруэлл продолжил и развил традицию социальной антиутопии и во многом предвосхитил появление произведений, документально точно разоблачающих тоталитарную систему.

ГУМАНИСТИЧЕСКОЕ МИРОВОСПРИЯТИЕ ЧЕЛОВЕКА И МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГРИНА

Проблема индивида, находящегося в постоянной мучительной борьбе с самим собой, в критический период выбора и принятия важного решения является центральной в произведениях Г. Грина (1904-1992).

Грин имел пристрастие к «темным» героям. «Ужасная странность милости Божьей» тяготеет над всеми его персонажами. Жестокость некоторых героев Грина проистекает от того, что они сами подавляют в себе малейшие порывы жалости и сострадания, сознательно делают себя орудиями зла и мучительно борются сами с собой, вызывая сострадание читателя.

В гриновских романах местом действия является тот регион планеты, где острой становится социально-политическая обстановка, где идет борьба за социальную справедливость и нацио-

нальную независимость, где политическая обстановка вынуждала человека принять правильное в нравственном отношении решение, даже если оно стоит ему жизни.

Все произведения автора в той или иной мере содержат черты политического детектива, но все они глубоко и тонко психологичны.

С начала своей литературной деятельности, с конца 20-х годов, Грин выступал в двух разнородных жанрах: «развлекательного» романа с детективным уклоном («Поезд идет в Стамбул», 1932; «Наш человек в Гаване», 1958 и др.) и романа «серьезного», исследующего глубины человеческой психологии и окрашенного философскими раздумьями о природе человека («Сила и слава», 1940; «Суть дела», 1948; «Тихий американец», 1955; «Комедианты», 1966; «Доктор Фишер из Женевы», 1980 и др.). Но и в «серьезных», и в так называемых «развлекательных» романах у Грина выражена характерная для него тревога о человеке.

Одно из самых сильных и ярких произведений Грина роман «Суть дела» (1948). Оно ставит характерные для писателя вопросы о цели человеческих поступков, смысле жизни и праве человека брать на себя ответственность за судьбы других людей. Действие романа, разворачивающееся в одной из английских колоний в Африке, сосредоточено вокруг Скоби – полицейского комиссара, которого окружающие не без основания называют «Скоби справедливый». Шаг за шагом Грин показывает, как этот человек, несмотря на свою честность и порядочность, приходит к моральной катастрофе и в итоге кончает жизнь самоубийством. Скоби запутывается и в личных, и в служебных делах, причем на сделки с совестью его толкает забота о своих близких, об их счастье.

Таков реальный ход событий. Но внутренний конфликт Скоби гораздо сложнее и многозначительнее. Противоречия между законами церкви, которыми Скоби хочет пренебречь, и велениями собственной совести и сердца, которые совпадают, оказываются для него неразрешимыми. Герой романа не справляется со своим конфликтом и выход из него ищет в смерти, совершая тем самым «смертный грех».

Иронией окрашен образ Луизы – жены Скоби, правоверной католички. У Луизы, педантичной в исполнении обрядов и церковных догм, холодное, черствое сердце, ей присущ расчетливый

эгоизм. В то время как Скоби проникался «все более мучительным чувством ответственности» за душевное состояние жены, она, напротив, ничем не желала поступиться ради мужа, прожившего с ней пятнадцать лет и немалым для неё пожертвовавшим.

Роман кончается грустной насмешкой, показывая бессмысленность той тяжелой душевной борьбы, которую пришлось пережить Скоби, ненужность его трагической смерти. Гуманизм Грина абстрактен в своей философской основе: сострадание писателя вызывает каждый страдающий человек, чем бы это страдание не было вызвано.

Переломным в творчестве Грина критики считают роман «Тихий американец» (1955), в котором писатель со свойственной ему проницательностью обрисовал политическую обстановку во Вьетнаме середины 50-х годов, выказав явное сочувствие усилиям коммунистов, направленным на изгнание колонизаторов и социальные преобразования в стране. Однако писатель не навязывает читателю свои симпатии и антипатии, а стремится объективно разобраться в происходящем с позиции избранного им героя — немолодого английского журналиста Томаса Фаулера, человека умного и ироничного, во многое потерявшего веру, а потому постоянно пытающегося уйти от тех сложностей, что возникают перед ним в жизни личной и общественной.

Художественное своеобразие книги на приеме контрастной характеристики двух главных действующих лиц романа, на их непрерывном сопоставлении и противопоставлении, которое кончается горько ироничным финалом. Английский журналист Фаулер и молодой американский дипломат Пайл меняются местами в восприятии читателя. Усталый, душевно опустошенный человек, выполняющий функции английского корреспондента в Южном Вьетнаме, Фаулер воспринимает себя как репортера, задача которого — давать одни факты. Оценка этих фактов, как ему вначале кажется, его не касается. Фаулер пытается остаться сторонним наблюдателем той борьбы и злодеяний, которые разворачиваются на его глазах, и ищет утешения от терзающей его тоски в любви. В то время как Фаулер не только не хочет, но, как ему кажется, не может во что-либо вмешиваться, в чем-то занимать активную позицию, Пайл, прозванный «тихим американцем» за

свою кажущуюся порядочность и моральную уравновешенность, горит энтузиазмом и постоянно твердит о демократии и цивилизации словами, почерпнутыми из лекций его гарвардских наставников. Тонко раскрываются в романе истоки мировоззрения Пайла и характер его деятельности. Пайл навязывает дружбу Фаулеру и отнимает у него любовницу, мотивируя свой поступок требованиями морали. С циничным хладнокровием он организует массовое убийство женщин и детей, выгодное его американским хозяевам, ведущим грязную дипломатическую игру.

Первый сдвиг в сознании Фаулера происходит во время его поездки во Фатдьем, где он видит каналы, полные трупов, где становится свидетелем того, что единственными жертвами боевой операции оказываются мать с шестилетним ребенком. Стоя над этими мертвыми телами, Фаулер думает: «Ненавижу войну».

Именно ненависть к бесчеловечной войне пробуждает у Фаулера чувство личной ответственности и сопричастности к тому, что творится во Вьетнаме, и приводит его к выводу о необходимости остановить Пайла, по чьей вине систематически совершаются массовые убийства.

Грин создает сложный психологический рисунок, показывающий борьбу, происходившую в душе Фаулера. Ключевое значение приобретает встреча с Пайлом у лужи крови после очередного взрыва, когда становится ясно, что вразумить словами упрямого мальчика из Бостона уже невозможно.

Наивно полагать, что в конце концов Фаулер радикально переродится, станет активным борцом с несправедливостью. Он не раскаивается в содеянном (он становится косвенным участником убийства Пайла), но это оставляет в душе его осадок горечи, ибо не укрепило веры ни в себя, ни в конечном торжестве разума и добра. Но со всей определенностью роман утверждает, что большая политика задевает своим крылом даже маленького человека и потому необходимо делать выбор и принимать чью-то сторону. Если хочешь остаться человеком.

Образ Фаулера, как и образ Пайла – значительное обобщение. Сила этого образа – в той правдивости и убедительности, с которой писатель рисует развитие характера своего персонажа. Несомненно, в основе творчества Грина лежит гуманистическое мировосприятие, хотя порой оно и окрашено скепсисом. Поэтому

писателя и занимают вопросы политики, что тесно сопряжено у него с поисками и утверждением тех нравственных основ, которые могут помочь человеку выстоять в мире.

Один из лучших романов Грина – «Комедианты» (1966), отличающийся политической остротой и злободневностью. Созданный на его страницах образ тиранического государства, при всем тяготении к обобщенности, отразил черты конкретного государства – Гаити, «республики кошмаров», президент которой Франсуа Дювалье объявил себя в 1964 году пожизненным диктатором и установил в стране жесточайший террор. Ставшие обыденностью пытки и расправы над попавшими в немилость «Папы Дюка» сочетались с игрой в демократию.

Этот трагический фарс во многом определил выбор названия и проблематику произведения. Но Грин не ограничился в романе только обличением кровавого режима: роман отразил озабоченность писателя проблемами морально-этического, морально-философского характера, обращаясь к которым Грин стремится обнажить сущность человеческого бытия.

Этот план произведения связан с размышлением главного героя – рассказчика Брауна и с художественной реализацией его взгляда на жизнь как на комедию, лишенную возвышенности и героичности, а на людей – как на марионеток, исполняющих ту или иную роль.

Позиция самого автора в романе раскрывается сложным путем: с одной стороны, все оценки персонажей и событий принадлежат непосредственно Брауну, но с другой стороны, суждения Брауна нельзя считать окончательными – ведь и он сам, и его философия являются объектом авторского осмысления и анализа. Как и другие персонажи, Браун проходит в романе проверку на человеческую подлинность. В результате «комедиантами» предстают и кровавые лицемерные временщики, правящие на Гаити, и авантюрист Джонс, выдающий себя за ветерана войны, и почетный мистер Смит, выдвигавший когда-то свою кандидатуру на пост президента США, а теперь вознамерившийся спасти человечество с помощью вегетарианской диеты (сами фамилии героев – Браун, Смит, Джонс – широко распространенные, «фамилии безличные и взаимозаменяемые, как маски комедиантов»).

Что касается Брауна, то именно его трезвое восприятие действительности, сострадание к жертвам насилия и в то же время неспособность активно насилию противостоять толкают его к спасительной, все оправдывающей философии: «Жизнь – это комедия». Ни в одном из других романов Грин не показал столь мучительное чувство внутреннего опустошения, духовной неприкаянности, каким он наделил Брауна.

Бывший хозяин доходной гостиницы в Порт-о-Пренсе, Браун возвращается на Гаити, побуждаемый глубоко личным мотивом – привязанностью к женщине. Но его возвращение совпадает со временем страшных кровавых расправ, которые учинили на Гаити правящие временщики во главе с «папой Дюком».

Разуверившись во всем, гаитяне, несогласные с режимом, полагаются на колдовское божество (водуизм), надеясь, что к ним придет сила и мужество. Однажды Браун становится участником этой странной и жестокой церемонии. Но смысл в её посещении был: Браун понял, что он чужой в этой стране, ибо он почувствовал, что утратил сопричастность к кому и чему-либо в этой стране. Жить здесь могут только такие люди, как майор Джонс, которые не считаются ни с чем ради того, чтобы благополучно пристроиться к любым условиям и любому режиму.

Трагедия Брауна состоит в том, что он не знает, чего он хочет от жизни. К осознанию этого его подводит гаитянский доктор Мажю, человек с убеждениями, истинный патриот, который не прячет свои взгляды, реально оценивает обстановку в стране. Мажю не ждет помощи от американцев, он убежден, что политические проблемы своей страны могут решить лишь сами гаитянцы. Он единственный, кто понимает, что для Америки Гаити всего лишь колония, страна, ресурсы которой можно использовать для собственных нужд, например, для оказания американской помощи другим слаборазвивающимся государствам.

Вскоре обстоятельства заставляют Брауна искать убежища в горах, где на положении партизан действуют отчаянные патриоты, лишенные оружия, руководства и необходимого опыта. Об этой жизни Гринем сказано немного, но вполне достаточно, чтобы читатель проникся глубоким уважением и к молодому Филиппу, ушедшему мстить за отца, и к старому калеке Жозефу, и ко

всем тем людям, которые предпочли сопротивление судьбе бессловесных жертв кровавого «папы Дюка».

Три комедианта в трагикомедии, написанной Грином, по-разному, каждый на свой лад доигрывают отведенные им роли. Доброжелательный и по-своему глубоко порядочный старый чудаки Смит задерживается в Сан-Доминго: там ему, наконец, удается организовать коммуну вегетарианцев. Погибает «майор» Джонс. Браун, оставив в Гаити гостиницу – все свое состояние, по протекции Смита получает в Сан-Доминго работу гробовщика.

В романе сосуществуют два плана: один привычный, «гриновский», где действуют «комедианты», другой – новый, более драматичный, где действуют партизаны Гаити и направляющий их врач-коммунист Мажио, благодаря которому и пробуждается сознание Брауна.

Предъявляя Брауну и его философии строгий нравственный счет, заставляя его ощутить свою несостоятельность при встрече с человеческой подлинностью – патриотом и гуманистом доктором Мажио, Грин вместе с тем в чем-то и разделяет скептицизм Брауна, который жаждет четких убеждений и в то же время уверен, что всякое убеждение – своего рода «рамки», ограничивающие сознание человека.

На протяжении всего своего творческого пути Грин решительно и неуклонно шел от отражения скрытых мотивов поведения людей, раскрывая диалектики того или другого характера, к отражению сложных связей, которые определяют жизнь общества. От изображения моральных проблем отдельной личности он шел к изображению моральной ответственности личности перед народом. Желание добиться верного понимания прав человека на счастье, чувство ответственности – отличительные черты Грина-художника. Характерная черта гриновской манеры письма – богатая оттенками ирония. Иногда ирония Грина опирается на парадокс, который занимает большое место в образной системе художника. Парадоксальностью важнейших образов в книгах Грина, а также самой композиции этих книг подчеркивается представление писателя о мнимости тех ценностей, которые обычно считаются бесспорными, и убеждение его в том, что под мнимой добродетелью в большинстве случаев скрываются бездны порока,

который очень часто служит внешней оболочкой настоящей добродетели.

Вторая особенность художественной манеры Грина состоит в нарочитом лаконизме его письма. Писатель доводит до совершенства краткую выразительность характеристик и определений. В подтексте договаривается невыраженное и очень часто передаются самые важные мысли автора. Грин никогда не пытается навязать читателю свою точку зрения. Выразить её должны образы его книг, рисующих судьбы героев, ход их жизни и взаимоотношений. Писатель последовательно проводит этот принцип. Сила гриновского письма основывается не только на том, что сказано автором прямо, но и на намеке, предельно выразительной детали, иногда на одном слове, подсказанном текстом. Через весь длинный творческий путь Грина проходит мотив трагедии человека на земле, уподобляемой пустыне, в которой каждый бредет в одиночку в «поисках воды», тема преследования человека – правосудием ли, другими ли людьми, своей ли совестью.

ФИЛОСОФИЗМ РОМАНА УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»

У. Голдинг (1911-1993), отрицавший свою причастность к философии экзистенциализма, одним из первых в послевоенной литературе поставил универсальные проблемы бытия, природы зла в человеке и обществе и попытался осмыслить пути развития человечества. Многие произведения Голдинга, по его собственным словам, носят притчеобразный характер: в относительно простых и коротких сюжетах заложен глубокий философский смысл.

Образы и ситуации его романов и повестей, как правило, архитипичны, так как воплощают определенные морально-философские категории и отношения. Кардинальный вопрос его творчества – природа зла, которую он видит в самой природе человека. «Всякий, кто прошел через годы разгула фашистского зверства и не осознал, что человек творит зло, как пчела творит мед, либо слеп, либо глупец», – считал писатель.

Начав писать еще в 30-е годы XX века, Голдинг прославился в 50-е, создав романы «Повелитель мух» (1954), «Наследники»

(1955), «Пирамида» (1967), «Бумажные люди» (1984). Своими романами он утвердил за собой определение пессимиста. Действительно, тема морального, нравственного превосходства неандертальцев над своими потомками очевидна, но очевидно для Голдинга и превращение цивилизованных, внешне приятных и безобидных детей в совершенно не контролирующих свои поступки дикарей, что, несомненно, вызывало у писателя самые печальные размышления.

Уже в первом романе «Повелитель мух» отразились размышления Голдинга о ходе современной истории и о человеке как носителе свойств и черт цивилизации и культуры. Взяв за основу традиционную для английской литературы ситуацию существования на необитаемом острове, автор вступает в спор со своими предшественниками, разрабатывавшими подобные сюжеты.

Голдинг вовсе не собирался развивать традиции ни просветительской, ни романтической «робинзонады», идеализирующей возможности человека, высвобожденного из-под дурного гнета цивилизации. Он показывает, что власть цивилизации над человеком гораздо прочнее, и вслед за литературой экзистенциализма исследует человека в его социальных связях и решает проблему свободы выбора.

Роман содержит два отчетливо выраженных плана: чисто событийный (фабульный) и аллегорический. Событийный план романа выстраивается как рассказ: в результате авиакатастрофы на необитаемый остров попадает группа английских мальчиков в возрасте от 6 до 12 лет, которые постепенно сбрасывают свою цивилизованность и дичают. При этом присущее детям стремление подражать взрослым, борьба за лидерство, склонность к насилию приобретают в романе морально-философский (аллегорический) подтекст.

Сначала отношения на острове строятся на демократических принципах. Дети договариваются все вопросы решать на общем собрании, на котором каждый, независимо от возраста, будут иметь право голоса. Символом демократического мироустройства должна была стать белая раковина, найденная одним из мальчиков на берегу моря. Они избирают своим лидером Ральфа, одного из старших мальчиков. Ральф считает, что их главная задача

— искать пути к спасению. Для этого он предлагает разжечь и постоянно поддерживать костер, который мог бы известить проходящие мимо корабли об их пребывании на острове.

Лидерство Ральфа вскоре начинает оспаривать Джек — предводитель отряда охотников. Постепенно все больше мальчиков примыкают к Джеку, так как охотиться на диких животных намного увлекательней, чем поддерживать костер или строить укрытия. Кроме того, удачная охота сулит сытый желудок и развлечения: после охоты мальчики устраивали своего рода ритуальные танцы вокруг костра. А место раковины занимает другой символ — посаженная на кол и облепленная мухами голова убитой свиньи.

Ральф и Джек являются не только идейными противниками, но и прямыми антагонистами. Ральф — добр и справедлив, Джек — жесток и груб, но он добытчик и обладатель мяса. Джек ловко манипулирует сознанием мальчиков, используя для этого страх перед неизвестностью, которая в детских представлениях ассоциируется с образом зверя, обитающего на вершине горы. Будучи самым старшим и сильным, Джек обещает защитить всех и тем самым все крепче привязывает их к себе. Лишь двое мальчиков — Саймон и Хрюша — до конца остаются с Ральфом. Захватив фактически власть на острове, Джек жаждет избавиться от законного лидера. Начинается охота за Ральфом и его сторонниками: гибнет от брошенного камня Хрюша; Саймона, который преодолел страх, приблизился к «зверю», понял, что это всего лишь тело погибшего летчика с парашютом, и хотел поделиться своим открытием с остальными, зверски убивают, приняв его в темноте за того, кого они так боялись.

Ральф постепенно остается один и ему грозит гибель от лесного пожара, нарочно устроенного Джеком, видевшим в Ральфе своего политического соперника. Но от горящего леса загорелся весь остров, и гибель грозит уже не только Ральфу, но и всем детям. К счастью, огонь был замечен командой дежурившего в экваториальных водах катера, что и спасло детей от гибели.

Пытаясь осмыслить все случившееся с мальчиками, Голдинг стремится постичь саму суть произошедшей с цивилизованными детьми деградации. В первые дни жизни на острове мальчики испытывают дискомфорт от сна на траве и листьях без постельного белья, утром им хочется ощутить запах готовящегося на кухне

завтрака. Но постепенно все эти воспоминания стираются из памяти. На смену им приходят иные, скрытые до этого времени ассоциации.

У процесса одичания есть свои этапы и вехи. Цивилизованному подростку, даже испытывающему острую потребность в мясной пище, трудно нанести удар и убить дикую свинью. Но оказывается, сделать это психологически гораздо проще, если действовать не в одиночку, а строем, выкрикивая при этом слова речёвки или песни. Ритм движения и слов завораживает, отвлекает от мыслей, а грех убийства живого распадается в равной степени на всех и уже вовсе не так тяжёлый. Ещё проще быть «охотниками», спрятав свое лицо, раскрасив его как боевую маску (как будто ты – уже и не ты). Общая ритмическая пляска-хоровод вокруг готовящегося на костре мяса может опьянить настолько, что нестрашным кажется даже убийство человека (именно в таком диком танце позже будет убит один из мальчиков).

Вскоре на острове появится нечто вроде первобытных форм религии. Здесь появится страх, возникнет легенда о живущем здесь чудовище. И чтобы умиловить чудовище, мальчики оставят на поляне голову убитой свиньи, закрепленную на палке, соорудив жертвенник. Обсиженная мухами свиная голова станет символом всего происходящего на острове – «повелителем мух».

«Повелитель мух» является символом злого, демонического начала, это калька с древнееврейского «Вельзевул» – одного из упоминаемых в Библии имен падшего ангела. Уже само заглавие романа указывает на библейские темы грехопадения, первородного греха, зла, существующего вне и внутри человека. Заглавие способствует созданию многомерного пространства романа, переводя повествование из земной плоскости в духовную сферу, в которой реальность получает философское осмысление.

Однако смысл романа нельзя сводить лишь к художественной иллюстрации борьбы внешних сил добра и зла, ибо по Голдингу, зло таится в самой природе человека. Учитывая тот факт, что роман был написан вскоре после окончания Второй мировой войны, когда весь мир был поражен тем, с какой легкостью фашистская идеология взяла верх в Германии, Голдинг попытался раскрыть этот механизм на примере английских школьников,

оказавшихся на необитаемом острове и «сломавшихся» в результате определенных обстоятельств.

Все персонажи этого романа архитипичны, являются воплощением определенных социально-моральных категорий. Ральф и Джек представляют собой два типа лидеров – демократа и диктатора. И программа последнего, главный тезис которой «хлеба и зрелищ», оказывается привлекательнее на протяжении всей истории человечества.

Образ Джека Меридью, церковного старосты и хориста, создается путем сочетания цветовых метафор «рыжий/голубой». Присутствие в образе Джека двух несовместимых цветов (рыжие волосы и голубые глаза) можно расценивать как противоборство божественного и сатанинского начала в нем, приводящее не только к личностному раздвоению (человек/маска), но и к серьезному конфликту, произошедшему на острове. Раздвоение личности Джека, порожденное не только стремлением к власти, но и животным инстинктом самосохранения, приводит цивилизованного подростка к дикому, первобытному образу «недочеловека», к отчленению духа от плоти: «над крепким телом торчала маска, она притягивала взгляды и ужасала. Джек пустился в пляс. Его хохот перешел в кровожадный рык... и маска жила уже самостоятельной жизнью, и Джек скрывался за ней, отбросив всякий стыд. Белое, красное, черное лицо парило по воздуху, плыло, пританцовывало. Маска завораживала и подчиняла».

После этого все поступки, совершаемые Джеком, вся его жестокость, убийства были уже на совести «маски», а не Джека. С ее помощью он отделился от своей первородности, от своей прежней жизни и самого себя.

Оппонент Джека, Ральф, осознает, что спастись и выжить можно только объединившись, помогая друг другу справляться с трудностями. Он прилагает усилия для того, чтобы разумно наладить жизнь на острове, но он, по своему собственному признанию, не умеет думать. И это мешает ему, заставляет его лавировать и в результате становится причиной сомнений детей в его силе и способности защитить их от Зверя.

Ральф рассчитывает на понимание, на поддержку, но забывает, что животный голод тоже неотъемлемая часть человеческой натуры, что он сильнее разума. Чувство голода оказывается са-

мым сильным повелителем человека, оно поглощает его целиком, без остатка.

Ральф оказывается слишком слабым идеологом, ему не хватает решительности и стойкости, он тоже находится под прицелом злых чар Повелителя, хотя и пытается им противостоять. Ему нравится быть лидером, ему льстит, что предпочтение отдано ему, а не Джеку. Но вскоре он потеряет власть над озверевшей толпой, для которой охота станет единственным смыслом существования.

Интересен в романе образ еще одного персонажа – Хрюши. Хрюша – это прозвище, данное ему в школе, но никто из детей даже не подумал, что у него есть имя, но он является идейным вдохновителем Ральфа и его верным другом. Толстый и неуклюжий очкарик, страдающий астмой, Хрюша – самый разумный из детей, он умеет думать. Его образ значителен в общей архитектонике романа, он является центральным звеном в цепочке главных действующих лиц.

Именно он находит белую раковину, ему принадлежит идея разжечь и поддерживать огонь, он предлагает сделать солнечные часы и старается запомнить имена всех детей. Хрюша уверен, что их спасут, отказывается верить в существование Зверя, умеет быть верным и преданным. Его размышления философичны, полны боли и тоски по утраченной нравственной чистоте:

«– Кто мы? Люди? Или зверье? Или дикари? Что про нас взрослые скажут? Разбегаемся, свиней убиваем, костер бросаем, а теперь еще – вот!

– Что лучше – быть бандой раскрашенных черномазых, как вы, или же быть разумными людьми?

– Что лучше – жить по правилам и дружно или же охотиться и убивать?

– Что лучше – закон и чтоб нас спасли или охотиться и погубить все?».

Хрюша пытается достучаться до сердец детей, но он слишком слаб, чтобы сделать это в одиночку, Ему нечего противопоставить царившим на острове законам, он не готов к поединку со злом. В этом смысле нелепая смерть Хрюши кажется вполне закономерной.

Христианская доктрина о первородном грехе утверждает, что человек изначально «болен» злом. Произошло это в результате грехопадения первых людей – Адама и Евы и, как наследственная болезнь, передается из поколения в поколение. Бог знал, что человек не способен самостоятельно преодолеть в себе грех и сжалился, послав в мир «Сына Своего единородного, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную».

Образ святого испытателя присутствует и в романе – это Саймон, которого автор рисует как застенчивого, болезненного, нерешительного мальчика. Сначала он тоже ничем не выделяется из группы сверстников, однако по мере развития сюжета Голдинг дает понять, что перед нами существо особенное. Саймон же молчалив, его мучают сомнения и раздумья. Занимая поначалу нейтральную позицию, он словно готовится к своему главному выходу, к реализации своего высшего предназначения.

То, что для остальных выглядело игрой, забавой, для Саймона явилось Голгофой. Он проходит свой крестный путь: сначала – разговор со Зверем, Повелителем мух, искушающим и пытающим запугать. Затем – обретение высшего знания: Саймон обнаруживает погибшего в аварии летчика, тело которого дети принимают за Зверя, и утверждает в мысли, что Зверь – обитает не в джунглях, а внутри каждого человека.

В отличие от остальных детей, заигравшихся в дикарей или поддавшихся страху, Саймон мужественно идет до конца в познании истины. Когда же он пытается донести правду до остальных, его зверски убивают. Там, внизу, Саймон, действительно, встретился со Зверем, овладевшим душами детей.

Не выделяя Саймона из круга своих сверстников при жизни, напротив, делая его незаметным среди них, Голдинг после его смерти как бы канонизирует своего героя, причисляет его к лику святых: «Вода двинулась дальше и одела жесткие космы Саймона светом. Высеребрился овал лица, и мрамором статуи засверкало плечо. Странно бдящие существа с горящими глазами и дымными шлейфами сутились вокруг головы <...> Медленно, в бахромке любопытных блестящих существ, само – серебряный очерк под взглядом вечных созвездий, мертвое тело Саймона поплыло в открытое море».

Таким образом, повестив своих героев на необитаемый остров, временно изолировав их от влияния цивилизации и социума, Голдинг дает тем самым возможность проявиться не столько их социальной, сколько общечеловеческой сущности. И в результате писатель убеждается, что «единственный враг человека таится в нем самом».

И хотя детей спасают, а Джек теряет свою власть, к которой он так стремился, финал романа все же омрачен пессимистическим выводом о природе человека, с темными сторонами которой боролся Ральф.

На вопрос «Что лучше – жить по закону и в согласии или охотиться и убивать?» роман отвечает: первое лучше, но второе естественней, соприродней человеку. Мир цивилизации, мир здравого смысла весьма хрупок; над ним легко, и как показывает Голдинг, неизбежно берет верх мир агрессии, насилия.

Идея о зверином, демоническом начале, дремлющем в человеке и угрожающем его существованию, смыкается у писателя с христианской доктриной первородного греха: «Человек – существо падшее. Его природа греховна, его положение чревато опасностями».

Причины поразившего мальчиков «одичания», по мысли автора, кроются в нормах и морали современной жизни, и перспективы будущего звучат крайне пессимистично.

Через всё произведение проходит настойчиво проводимый Голдингом эксперимент. Он помещает своих героев в чрезвычайные, неординарные условия, показывает их истинную сущность, а потом возвращает на исходную позицию. Таким образом, писателем исследуется человеческая природа и делается безжалостный вывод о порочности современного человека, о природе заложенного в нем зла. В 1983 году У. Голдингу была присуждена Нобелевская премия.

ПРОБЛЕМА ВЫБОРА В РОМАНАХ АЙРИС МЁРДОК

А. Мердок (1919-1999) продолжает традиции английского философского романа. В своих произведениях она ставит этические проблемы, которые решает в полемическом плане. Философское и моральное содержание её книг направлено против аб-

страстных концепций экзистенциализма. Мёрдок отвергает экзистенциализм как ложную философию, отрицающую разум, историю, объективную реальность. Отстаивая законы «нравственного мира», подчеркивая значение любви и добра в жизни человека, Мёрдок соотносит свои этические представления с платоновскими и христианскими.

Хотя на раннем этапе своего творчества ей не удалось уйти от влияния экзистенциализма (первой опубликованной книгой писательницы была работа «Сартр. Романтический рационалист», 1953), Мёрдок все же избежала увлеченности его идеями.

Структура ряда её романов основана на проблеме морального выбора в связи с реальными условиями бытия: человек должен считаться с реальными условиями, с окружением, он реагирует на внешний мир, берет из него идеи и представления, которые становятся и его собственными, частными взглядами, – то есть человек – часть истории, и его индивидуальная жизнь несет в себе историю.

Проблема выбора в современном мире, полном страшных и роковых «случайностей» впервые была поставлена писательницей в романе «Человек случайностей» (1971).

Герой романа, юный американец Людвиг Леферьер, преподаватель античной истории и литературы, отказывается от участия в войне, которую вели Соединенные Штаты против Вьетнама. Людвиг не был пацифистом, но он признавал лишь справедливые войны; эту войну он считал агрессивной, ибо американские политики нарушили неприкосновенность суверенной страны. Герой делает выбор не по усилию пустой воли, а по убеждению, согласно присущей ему морали. Его решение окончательное. Но основной выбор влечет за собой ряд последствий. И все сомнения Людвига связаны с проблемой другого рода: принять ли на себя последствия этого выбора или нет. Перед героем открывается два пути: жить в Англии, вдали от преследования американских властей, жить в покое, любви, заниматься любимым делом, или остаться в Америке и стать борцом против социального зла.

В этом романе Мёрдок впервые в своем творчестве поставила вопрос о жестокости буржуазного общества по отношению к отдельному человеку, продолжив традиции Ч. Диккенса и

Ф.М. Достоевского. Социальное освещение всех кошмаров современной жизни, привыкания человека ко всему ужасному приводит писательницу к пониманию того, что «кошмарные случайности» вообще присущи жизни, потому не являются трагическими. Случайность роковая переплетается у Мёрдок с мыслями о случайности и необходимости, о жизни и смерти, о добре и зле.

Для романов Мёрдок характерны интереснейшие философско-этические коллизии, скрытые мифологемы и притчевые аллюзии. Яркой иллюстрацией такого типа романа является «Черный принц» (1973).

«Черный принц» – это вариация традиционной повествовательной формы – мистификации с «найденной рукописью», формы, распространенной в просветительской и романтической литературе 18-19 веков, но приближенной к форме «роман в романе».

«Черный принц» – это стилизация под рукопись одного из персонажей романа – стареющего, непризнанного писателя Брэдли Пирсона, полностью сосредоточенного на своих комплексах и сделавшего из жизни культ собственных переживаний. Рукопись публикуется после его смерти и сопровождается предисловием, послесловием его друга, издателя Локсия, и четырьмя «постскриптумами». Рассказанная в романе история является криком правды, раздавшимся как обвинение равнодушному миру.

Все персонажи романа «Черный принц» представляют собой «характеры-коконы», то есть застывшие в своем повседневном бытии личности, которых к действию побуждает некая ситуация-катализатор.

Название романа многозначно: оно ассоциируется и с образом Гамлета (как великим смыслом подлинного искусства), и с безумной, но возвышенной страстью – «черным эросом». В соответствии с гамлетовской традицией события удваиваются, «зеркально» предсказывая герою возможное развитие ситуации. Действие в романе начинается с телефонного звонка, когда старый приятель и извечный соперник Брэдли Пирсона, преуспевающий литератор Арнольд Баффин, сообщает, что он только что убил свою жену.

Ложная смерть Рейчел отражается в ложной смерти Прициллы, сестры Пирсона, ушедшей от мужа и неожиданно поя-

вившейся в его доме. Любовная интрижка Арнольда с бывшей женой Пирсона дублируется проснувшейся любовью жены Баффина к самому Пирсону. Причем каждый из этих персонажей в разном сочетании может быть соотнесен с персонажами шекспировской трагедии (Пирсон – Гамлет, Фрэнсис – Горацио, Баффин – Клавдий, Рейчел – Гертруда, Джулиан – Офелия и т.д.). Повествование в романе ведется от лица Брэдли Пирсона, адекватность психологического состояния которого в конце романа подвергается сомнению.

В предисловии, написанном Пирсоном к роману, он говорит о себе, о своих взглядах на жизнь и искусство. Пирсон рассказывает о своем прошлом, когда ему было 58 лет, но воспроизводит события так, будто они имеют место в настоящем.

В романе прежде всего раскрывается человеческая индивидуальность Пирсона. Он писатель, но вынужден служить налоговым инспектором. Это одинокий, внешне ничем не примечательный человек, живущий напряженной интеллектуальной жизнью. Он мечтает быть свободным и посвятить все свое время творчеству. Но житейская суэта постоянно встает на пути его творческих замыслов, «случайности» выбивают его из колеи, вовлекают в жестокий круговорот современной реальности и заставляют пройти через испытания.

Трагедия Пирсона – это прежде всего трагедия художника. Он относится к литературному творчеству, как к святому делу, составляющему весь смысл его жизни. Он требователен к себе, он безжалостно уничтожает неудачные страницы своего романа, стремясь к совершенству. Идеалом для него является борьба за свободу и за утверждение творческого начала жизни.

Создавая свои произведения, он не думает о вознаграждении, в отличие от своего литературного оппонента и приятеля Арнольда Баффина, который профанируя искусство, создает ремесленные подделки.

Пирсон много размышляет о жизни и искусстве. Его понимание искусства основано на правде и мудром взгляде на жизнь. В условиях суровой действительности он одержим стремлением к истине. Смысл своих творческих усилий он видит в передаче неповторимости человеческой индивидуальности. По мнению Пир-

сона, жизнь человека бесконечно сложна и многообразна, личность уникальна, ее нельзя подвести под общие категории.

В «Черном принце» Мердок удачно экспериментирует с техникой «ложных финалов». Роман имеет три кульминации – «интеллектуальную», «любовную» и «ситуативную».

Интеллектуальная кульминация – анализ «Гамлета», который Пирсон проводит для двадцатилетней Джулиан, дочери своих друзей. Пирсон пытается восстановить истинный смысл образа Гамлета, пытается проанализировать это произведение с точки зрения искусства. Разбирая сложную структуру шекспировского шедевра, Пирсон подсознательно проецирует образ Гамлета на самого себя как художника слова.

Джулиан, игравшая когда-то Гамлета в школьном спектакле, приходит к Пирсону в образе черного принца, пробуждая в его душе Черный Эрос, источник любви и искусства. Эта встреча становится для Пирсона роковой. Любовь показана в романе как роковая страсть, которая овладевает душой и телом человека и заставляет совершать странные поступки.

Тема любви Пирсона и Джулиан сопровождается в романе темой Гамлета, символизирующего единение искусства и любви, страсти и трагедии. Любовная кульминация романа, связанная со страстью Пирсона к Джулиан, одновременно может прочитываться как эротический путь познания Платона, когда писатель, соединившись с предметом любви, пытается выйти за рамки созданного им же мира.

Ситуативная кульминация изящно решена пародированием первой сцены романа. В квартире Пирсона раздается телефонный звонок, но теперь Рейчел сообщает о том, что убила мужа. Парадокс ситуации в том, что смерть оказывается не мнимой, а подлинной, а в убийстве ложно обвинен сам рассказчик. На судебном процессе никто не хотел допустить мысли, что Пирсон не виновен, а он не захотел доказывать свою невиновность. Оказавшись в тюрьме, Пирсон пишет свой роман, который после его смерти публикует Локсий.

Значительны по смыслу четыре «постскриптума» в финале произведения. Их парадоксальный характер с удивительной силой оттеняет мотив отчуждения человека и виновность тех, кто создает это отчуждение. Никто из четырех авторов постскрипту-

мов (Джулиан, Рейчел, Кристиан, Френсис) не способны понять Пирсона. Они представляют его не таким, каким он был на самом деле. Не утруждая себя заботой об истине и справедливости, они готовы обвинить его в убийстве. Парадокс и ирония заключаются в том, что авторы постскриптумов сами себя разоблачают: ведь каждый из них судит о характере убийцы (о Пирсоне) по самому себе, видит в нем свои эгоистические страсти, которые как раз и были чужды Пирсону, но были направлены против него и погубили его. Пирсона понимает только один человек – его друг и издатель его книги Локсий.

Обратившись к структуре философско-психологического романа, посвященного нравственной проблематике, Мёрдок выступала против «кристаллического» и «журналистского» романов, в которых, по её мнению, нет настоящих человеческих характеров. В своих произведениях Мёрдок ставит героев в драматические ситуации, в которых раскрывается их внутренняя сущность.

Злободневные политические проблемы современности писательница либо упоминает вскользь, либо они находятся за кадром, а в сюжетном развитии раскрываются проблемы нравственного и психологического характера. Герои её романов не стоят лицом к лицу с неразрешимыми противоречиями, они живут в мире сложных и драматических отношений со своими друзьями и врагами; в этих отношениях много печального, но много и трагикомического.

Романы А. Мёрдок насыщены философскими идеями, но они не обязательно являются выражением авторской точки зрения. Та или иная философская идея как бы отделена от автора, объективирована в связи с характеристикой позиции того или иного персонажа.

Конфликты в романах Мердок носят морально-психологический характер. Внешняя событийная сюжетная линия подчеркивает внутренний конфликт героя, вызванный хаосом бытия, муками совести и т.д.

Автор двадцати шести романов, ряда пьес философских эссе («Под сетью», 1954, «Колокол», 1958, «Отрубленная голова», 1961, «Дитя слова», 1975, «Море, море», 1978 и др.), Мердок последовательно отстаивала свое видение мира, в котором индиви-

дуальная воля входит в противоречие с силами фатума, но этот факт не может остановить личность в её последовательной самореализации. Замкнутость, неуверенность в себе, стремление к саморефлексии, какая-то системная самодостаточность, краткие вхождения в «бытие-для-другого» и возвращение в «бытие-для-себя» – вот основные составляющие характеров героев в романах А. Мердок.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНАХ Д. ФАУЛЗА

С точки зрения критики, Д. Фаулз (1926-2005) – самый интересный и талантливый писатель послевоенного периода. Все произведения писателя (романы, повести, рассказы, эссе) при всем многообразии тем и образов объединены ключевой для его творчества проблемой: обретение самосознания как необходимого условия для достижения свободы. Фаулз раскрывает возможности человеческой личности, а преодоление косного, архаичного, темного, что присуще человеку, способствует приобщению к жизни, красоте, гуманности.

Основу мировоззренческих и творческих позиций Фаулза составляет гуманизм; он считает, что литература должна содействовать духовному совершенствованию человека.

Первый роман Фаулза – «Коллекционер» (1963), переведенный на многие языки, инсценированный и экранизированный, сделал писателя знаменитым. В «Коллекционере» писатель создает значительный психологический портрет человека, отвергнутого обществом, поставившего его в невыносимые условия сопротивления собственным инстинктам и желаниям, оказавшимися сильнее разума и кодекса нравственного поведения. При этом автор делает грандиозные попытки защитить своего героя, обозначив конкретные причины социального бытия, сделавшие Фредерика Клегга изгоем и параноиком.

«Коллекционер» – психологический триллер о похищении и заточении Миранды Грей, рассказанный вначале от лица похитителя – Фредерика Клегга, а затем повторенный в дневнике жертвы. События и факты одни и те же, но освещены совсем по-разному. Что касается авторской оценки, то в тексте романа она

не представлена: Фаулз выбирает для себя позицию наблюдателя, оставляя читателю возможность разобраться в фантазмагории жестокости и ужаса, какими оборачивается обыденность.

Фредерик Клегг, обиженный природой, никогда не знавший родительской любви, воспитываемый из жалости скупой на чувства теткой, не получив полноценного образования и возможностей гармонического развития, оказался совершенно не приспособлен к социальной действительности. Не имея надежд быть любимым, безумный энтомолог, получив огромный выигрыш на скачках и купив дом в сельской глуши, принимает решение «влюбить» в себя миловидную девушку Миранду Грей. Он давно тайно следил за девушкой, и она, сама того не подозревая, стала частью мира его грез: «В этих грезах она рисовала картины, а я занимался своей коллекцией. Представлял себе, как она меня любит, как ей коллекция моя нравится, как она рисует и раскрашивает свои картины».

В больном сознании Клегга постепенно возник план похищения, который он осуществил, заточив свою жертву в специально оборудованном подвале недавно купленного дома: «в тот вечер я был ужасно счастлив, вроде сделал великое дело, забрался на Эверест или подвиг совершил в тылу врага. У меня было такое счастливое чувство и намерения самые лучшие. Этого она так и не смогла понять никогда».

С этого момента начинаются мучительные попытки построения диалога между похитителем и жертвой. На пути к этому встают не столько социальные, как это видится Клеггу, сколько психологические препятствия. Многочисленные комплексы собирателя бабочек, одинокого и отвергнутого обществом параноика, приводят его даже к отказу от собственного имени. Он предпочитает называть себя не Фредериком, а Фердинандом, представляя себя возлюбленным Миранды из шекспировской «Бури». Для Миранды же похититель видится в образе чудовищного Калибана.

Шекспировская ассоциация *Фердинанд/Калибан* в борьбе за обладание Мирандой – ведущий интертекстуальный код, заложенный Фаулзом в роман «Коллекционер». Специфика его прочтения в том, что два шекспировских персонажа сходятся в одном фаулзовском, расщепляясь в его самооценке и в восприятии

жертвы. Подвал, где заточена Миранда, в сознании Клегга должен предстать светлой пещерой, в которой, отрешившись от мирской суеты, театральные Фердинанд и Миранда играют в шахматы. В то время как похищенной везде чудится зловонное дыхание Калибана, которое в итоге её и убивает.

Клегг пытается объясниться в любви своей жертве, стремится выполнять все её желания и прихоти, и после определенного торга устанавливает месячный срок возможного заточения, искренне полагая, что, узнав похитителя поближе, Миранда изменит к нему свое отношение.

Жестокая игра, затеянная Клеггом, изначально обречена, но Фаулз намеренно значительно усложняет условия игры. Ведь даже если убрать психопатологический аспект, остается принципиальное различие в способе мировосприятия героев. Миранда – художник, тонко чувствующий музыку и многогранно воспринимающий красоту окружающего мира, для Клегга любая музыка звучит одинаково, он способен видеть только примитивную реальность. И это расхождение самому Клеггу непонятно, зато его хорошо понимает Миранда: «Я – один из экземпляров коллекции. И когда пытаюсь трепыхать крылышками, чтобы выбиться из ряда вон, он испытывает ко мне глубочайшую ненависть. Надо быть мертвой, наколотой на булавку, всегда одинаковой, всегда красивой, радующей глаз. Он понимает, что отчасти моя красота – результат того, что я живая. Но по-настоящему живая я ему не нужна. Я должна быть живой, но как бы мертвой».

Все попытки Миранды освободиться наталкиваются на маниакальную предусмотрительность её тюремщика. Ощущая неприязненное отношение к себе, скрытую ненависть и принципиальное отвержение, Фредерика не оставляет желание завоевать Миранду любым путем.

Клегг искренне полагает, что в условиях той действительности, в которой они с Мирандой существуют, главную ценность имеют деньги. И он без сожаления тратит огромные средства, покупая дорогие подарки для «мнимой возлюбленной», он предлагает ей руку и сердце, в его сознании никак не уместается мысль, что его жертва не хочет быть Мирандой из сказки.

Парадоксально, но все поступки, совершаемые Клеггом, искренни. Исходя из своей посредственности, он полагает, что

именно Миранда по отношению к нему поступает жестоко, смеется над его вкусами, его манерами и чувствами. И это порождает в его душе страстное желание доказать ей свою власть над ней, над её жизнью в целом. Истоки столь странного и жестокого поведения сокрыты в самом внутреннем «я» героя.

Клеgg с детства ощущал не себе презрительные взгляды других, ему было страшно и некомфортно в мире, в котором он ощущал свою неполноценность. Отсутствие хорошего воспитания и образования усугублялось внешней непривлекательностью и невероятной внутренней робостью: «Высокий. Очень худой. Нескладный. Руки слишком велики, неприятные, мясистые, цвета сырой ветчины. Не мужские. Слишком широкие кости. Слишком сильно выступающий кадык, слишком длинный подбородок; крылья носа красные, верхняя губа выдается над нижней. Голос такой, будто у него полипы в носу. И странные интонации. Какие-то промежуточные – интонации человека некультурного, старающегося говорить «культурно». Из-за этого он все время попадает впросак».

Загнанный чувством неуверенности и страха в угол, он впервые почувствовал себя человеком, выиграв на скачках деньги. Совершенно не зная, что с ними делать, он был готов положить их все, до последнего цента, к ногам той, чей образ витал в его самых потаенных мечтах. Эти мечты и желания преследовали его, ему хотелось доказать, что он хороший.

Обладательницей этого знания могла быть только Миранда. Но она нарушила условия игры Клегга своими собственными: она дала ему возможность поверить в торжество чувства, дала надежду и сама же её разрушила, что привело Фредерика сначала в замешательство, а затем ещё сильнее обозлило и настроило против неё и мира в целом.

Диалог жертвы и похитителя не состоялся. Но и победителей в сложившемся психологическом противостоянии тоже не оказалось. Не получив вовремя медицинской помощи, пленница погибает, так ничего и не доказав своему мучителю, а Клеgg, испытывающий мучения от того, что его не хочет понять предмет его страсти, окончательно превращается в Калибана, выбрав себе новый объект для коллекции – продавщицу из супермаркета, внешне похожую на умершую Миранду. Раскаяния Клегг-

Калибан не испытывает, да и не способен испытывать. Момент нравственного совершенствования для героя так и не наступает.

Клеgg, действительно, мог быть хорошим, если бы окружающий его социум оказался несколько иным – культуuroбразующим. Психологические комплексы, обладателем которых является Фредерик Клеgg, формируются именно в условиях отсутствия нравственного микроклимата. И этом случае вина за содеянное в равной степени ложится на всех. Это наглядное изображение того, что может случиться с человеком, не знавшим любви и не умевшим отличать хорошее от плохого.

Это трагедия человека в мире, полном пороков, недостатков, социального неблагополучия и предрассудков. Именно это и объединяет роман «Коллекционер» с «Бурей» У. Шекспира. Печально только, что за четыре столетия, разделяющие эти произведения во временном плане, мир несколько не изменился. Человек, напротив, ещё острее ощутил состояние безродности, собственную неполноценность и бесприютность.

Многообразие тем и мотивов романа дает возможность для различной, подчас полярной, интерпретации образов главных героев. Следуя идее самого Д.Фаулза, изложенной им в книге размышлений об искусстве «Аристос», что художественную вещь можно рассматривать «вертикально», то есть в данный момент её бытия, и «горизонтально» – во всем богатстве её прошлого, а также в обоих ракурсах одновременно, в «Коллекционере» можно увидеть отражение реальных человеческих характеров и отношений середины XX века. Можно подойти к роману с философских позиций и усмотреть в нем своего рода притчу об извечном антагонизме между мужчиной и женщиной или между талантом и посредственностью. Можно также трактовать роман с позиций психоанализа и видеть в отношениях Фредерика и Миранды архетип отношений насильника и жертвы, а в действиях Клеgга – стремление человека с комплексом неполноценности к самоутверждению через насилие над другой личностью.

Это является ещё одним свидетельством актуальности извечной проблемы взаимоотношений человека с социальным миром.

Что касается авторской оценки, то в тексте романа она не представлена. Фаулз выбирает для себя позицию наблюдателя,

оставляя читателю возможность разобраться в фантасмагории жестокости и ужаса, какими оборачивается обыденность.

В книге размышлений об искусстве – «Аристос» (1964) – Фаулз напишет: «КлеGG, похититель, совершил зло; но я стремился показать, что это зло в значительной части, быть может и целиком, есть результат плохого образования, обыденной среды, сиротства – всего того, над чем он не волен. Короче, я пытался установить фактическую невинность Большинства».

Уже в этом первом романе проявились черты, которые будут характерны для всего творчества Фаулза. Во-первых, это многочисленные литературные аллюзии и реминисценции. Во-вторых, это жанровая неопределенность. В романе сочетаются элементы триллера, детективного, психологического, социального и философского романов.

Поиски истинной реальности становятся главной темой другого романа Фаулза «Маг» («Волхв», 1965). Его герой, Николас Эрфе, воспитанный в традициях викторианской морали, лицемерие которой вызывало у него неприязнь, стремится освободиться от навязанных ему представлений и каких бы то ни было обязательств. Лишь в удовлетворении своих собственных эгоистических желаний видит он истинную свободу.

Образ жизни и поступки Николаса несут на себе печать той болезни, которая коснулась многих молодых людей его круга в послевоенные годы и проявилась в стремлении, забыв обо всем, предаться радостям жизни и думать лишь о самих себе.

Николас мнит себя поэтом и, не желая прозябать в захолустной английской школе, принимает предложение поработать преподавателем английского языка в школе лорда Байрона на острове Фраксос.

Он легко порывает со своими близкими, возлюбленной и отправляется в далекое путешествие. Его влечет «новая земля» и «новая тайна», встречу с которой он предвкушает.

На экзотическом острове Николаса, действительно, ожидает много неожиданностей. Владелец виллы оказывается профессором психиатрии, а сам Николас – пациентом в сомнительном психологическом эксперименте. Однако, все то необычное, фантастическое, подчас сверхъестественное, что ему пришлось увидеть и пережить, оборачивается пустой иллюзией. Встреча с «ма-

гом» Морисом Кончисом, его «чудеса», ухищрения прекрасной Джулии, пытающейся покорить силой своих чар Николаса, - все это пустой обман.

В романе – множество ложных концовок, мнимых реальностей, загадок, решение которых подводит лишь к следующему повороту лабиринта, но само решение – условие игры, где ставкой является жизнь или, по крайней мере, сохранение рассудка, а может быть, и возвращение к собственному «я».

Николас все же находит в себе силы покинуть остров, осознав тщетность поисков истинных ценностей в вымышленном мире, столь далеком и чуждом реальной действительности. Порывая «магические» узы заблуждения, он возвращается в Лондон, ощущая в себе готовность жить и действовать.

В 1969 году Д. Фаулз публикует роман «Женщина французского лейтенанта». Искусная сюжетная игра, «модернизация» викторианского романа XIX века в сочетании с соблюдением его традиций, интригующая любовная история, заложенная в сюжете, стали слагаемыми творческой удачи писателя.

Это роман – свидетельство глубокой любви Фаулза к культуре викторианской эпохи, восхищение её достижениями, в то же время то виртуозное обновление её стиля, особенности которого Фаулз тонко ощущает и передает.

В романе точно названа дата, которой открываются события, – конец марта 1867 года. Это переходное время в истории Англии, когда уже изживали себя, обнаружив свою несостоятельность, старые представления о мире и человеке, а новые еще не сформировались; когда на фоне относительного социального спокойствия происходили революционные сдвиги в сознании людей, особенно интеллигенции, вызванные развитием естественных наук, возникновением дарвинизма и спорами вокруг него. Именно тогда отмечены первые попытки женщин повести борьбу за равные с мужчинами права. В романе это точно и емко передано словами: «сбилась с пути вся викторианская эпоха».

Духовный перелом переживают и герои романа – Чарльз Смитсон и Сара Вудраф. Каждый из них стремится к обретению свободы и своей подлинной сущности. Чарльзу претит «удушливая благопристойность», его окружение и его эпоха, Сара стремится к независимости. Судьба, сблизив их на какой-то момент,

таит в себе много непредсказуемого, как и характер главной героини.

В основе сюжета – традиционный любовный треугольник. Обедневший аристократ Чарльз Смитсон собирается жениться на дочери богатого купца Эрнестине Фримен. Их союз, однако, не состоялся, так как Чарльз увлекся Сарой Вудраф, компаньонкой богатой дамы. Одни называли Сару «Трагедией», другие – «Подругой французского лейтенанта», а третьи использовали словцо покрепче, так как было известно, что её бросил француз-морьяк, которого она выходила после кораблекрушения и который обещал жениться на ней. ореол порочности, смирения и таинственности, который, как оказалось, тщательно поддерживала сама Сара, стал приманкой, на которую попался благородный и простодушный Чарльз.

Ясно представив себе, что, пойдя события по первоначальному плану, его, свободного интеллигентного человека, увлекающегося палеонтологией, ждет карьера компаньона при тесте, но Чарльз порывает с Эрнестиной и устремляется к Саре. После ночи, проведенной с Чарльзом, Сара исчезает. Два года Чарльз тщетно пытается найти возлюбленную, пока случайно не встречается её в обществе скандально известных поэтов и художников-прафаэлитов, где она выступает в качестве секретарши-натурщицы.

В романе Фаулз играет с читателем. Для этого он включает в текст три варианта финала: «викторианский», «беллетристический» и «экзистенциальный». Читателю и герою романа предоставлено право выбрать один из трех финалов, а, значит, и сюжетов романа. Первая ловушка – «викторианский финал», в котором Чарльз женится на Эрнестине и доживает до 114 лет. Но уже через несколько страниц выясняется, что нас одурачили, и автор открыто смеется над теми, кто не заметил пародийности той главы.

Вторая ловушка – «беллетристический финал», в котором Чарльз, как в сказке, обретает не только любимую женщину, но и ребенка. Эта счастливая развязка слишком сильно отдает литературной условностью, чтобы считаться истинной.

Поэтому единственно правильным вариантом финала становится последняя глава – «экзистенциальный» финал. В этом ва-

рианте финала Фаулз переворачивает ситуацию и ставит Чарльза в положение Сары, и только тогда герой начинает понимать эту загадочную женщину, которая обладала тем, чего не могли понять другие, – свободой.

В романе описана эпоха переходная в истории Англии, когда изживали себя старые представления о мире и человеке, а новые еще не сформировались. Это время, когда на фоне относительного социального спокойствия происходили революционные сдвиги в сознании людей, особенно интеллигенции, вызванные развитием естественных наук, возникновением дарвинизма и спорами вокруг него. Именно состояние мира, где главным становится ощущение нездоровья, ограниченности – ключевая тема романа. Материализованной частицей этого «всеобщего хаоса» выступает Сара Вудраф.

Образ главной героини таит в себе так и не разрешенную загадку. Поначалу всем в провинциальном городке Лайме (включая Чарльза) Сара виделась то ли упорствующей грешницей, то ли жертвой коварного соблазнителя-моряка. В зависимости от разницы мнений окружающие воспринимали героиню или обыденным примером людской несправедливости, или жертвой собственного легкомыслия.

По мнению доктора Грогана, состояние Сары вполне объяснимо приступами меланхолии и психозом, в результате которого скорбь становится для нее счастьем. Поэтому встречи с ней для Чарльза кажутся исполненными филантропического смысла. История доктора Грогана, оформленная в виде самостоятельной новеллы (гл. 28), выполняет роль маяка – предупреждения, знаковой стагнации перед последовавшей кульминацией – ночной встречей Чарльза с Сарой в хижине и его окончательным решением о разрыве с Эрнестиной.

Однако странности Сары остаются так и не понятыми: после того, как Чарльзу, влюбившемуся в неё и почти сразу её потерявшему, удастся отыскать эту женщину, она отказывается принять его любовь.

Эти странности героини, возможно, объясняются тем, что она решительно выпадает из своей эпохи. По словам автора, Сара являет собой упрек викторианской эпохе. В отличие от других персонажей романа она не имеет места в социальной структуре и

находится словно бы в промежутке между ее уровнями. Она изгнанница, «чужая», и не случайно Сара обретает убежище в узком кругу художников прерафаэлитского братства, которые восстали против своего времени.

Подобно этим художникам, героиня своей жизнью, внутренней свободой, открытостью, своей почти ренессансной чувственностью бросает вызов викторианской морали, противопоставляя ей мораль общечеловеческую. Эту особую роль Сары Фаулз подчеркивает и самим построением повествования – легко проникая в сознание других персонажей, анализируя их мысли и чувства, рассказчик в романе по отношению к Саре сохраняет дистанцию, ни разу не позволив читателю узнать, что происходит в ее душе.

На этом фоне уже не вызывает удивления то, что именно Сара выступает в роли воспитателя и наставника Чарльза, его поводыря в паломничестве к самому себе. Как и его возлюбленная, Чарльз стремится к обретению свободы и своей подлинной сущности, ему претит удушливая благопристойность его окружения и эпохи. Герой понимает, что до встречи с девушкой он был «живым мертвецом» без свободы и любви, а теперь должен сделать выбор: или *неподлинное* существование в рамках общественной структуры, гарантирующее деньги, положение в свете, комфорт, или *подлинное* существование вне ее, сулящее любовь, тревогу, безытиность.

В романе Чарльз Смитсон предстает паломником, путешествующим ради обретения своей сути, он ищет красоту и истину, свободу и идеалы, хотя и не способен пока вернуть своего утраченного «я». Ведь по Фаулзу, становление человека не прекращается до смерти, и единственная реальная цель жизненного странствия – это путь непрерывного саморазвития личности, ее движение от одного свободного выбора к другому.

Фаулз подчеркивает, что главной темой романа является свобода. Олицетворением свободы в романе является Сара, антитезой свободы – выступает викторианская эпоха, предписывающая человеку жесткий набор норм поведения.

Фаулз рассматривает викторианскую эпоху как определенную социокультурную систему. Эта система репрессивна, ибо подавляет живые человеческие страсти, ставит вне закона

страсть, накладывает ограничения на межличностные отношения, устанавливает ложную иерархию моральных ценностей. Следствием этой системы становятся ложь, страх, лицемерие, искаженное представление о мире.

Этому способствует и композиция романа, свободная по форме, предусматривающая авторские монологи, вставные новеллы, прямое введение в повествование автора из будущего, многочисленные рассуждения на темы свободы.

Способствует раскрытию подобной проблематики и пейзаж (загородные участки дикой природы, на фоне которых мы видим Сару и где происходят ее встречи с Чарльзом), море как олицетворение крайней степени свободы.

Важной особенностью романа является литературная стилизация. В романе ведется постоянная игра с литературными подтекстами: 1-я часть книги строится на стилизации манеры письма реалистов 19 века – Диккенса, Гарди, Теккерея. У сюжетных ходов, ситуаций и персонажей обычно имеется один или несколько хорошо узнаваемых персонажей (характер Сары напоминает таких героинь как Юстасия Вэй или Тэсс Д'Эрбервиль Томаса Гарди, у Чарльза обнаруживаются многочисленные черты героев Диккенса и т. д.)

Главам предваряются эпиграфы из произведений К. Маркса, Ч. Дарвина, Аристотеля, многочисленных английских поэтов и писателей. Они порождают диалог с викторианской эпохой, создают широкий гипертекст. Пародийно-ироническое цитирование делает текст многослойным, отсылает к многочисленным источникам, мысленное обращение к которым позволяет понять многозначность авторского слова.

Наиболее «постмодернистский» из всех произведений Фаулза – роман «Червь» (1985). Он несколько повторяет повествовательную стратегию «Мага», но выстроен по более жесткой схеме. Автор определяет жанр своего нового произведения как «фантазию». Историческим фоном романа стал XVIII век. Но история – лишь игровая стихия, в которой разворачивается детективное повествование, связанное с расследованием таинственного исчезновения сына высокопоставленного лица.

Дознаватель, Генри Аскью, имя которого при произношении получает вторичную номинацию (ask you), дотошно опрашивает

свидетелей, но от записанных им показаний действие еще более запутывается. Не случайно в прологе к роману Фаулз пишет: «Слово «Maggot», вынесенное в заглавие этой книги, означает «червь, личинка», которая со временем должна преобразиться в крылатое существо. Всякий сочиненный текст – такая личинка; по крайней мере, так хотелось бы думать сочинителю».

В романе «Червь» экзистенциальное сведено к минимуму, доминирует игровое начало, когда верификация сюжетной линии предельно затемнена. Версия сменяется версией, приближение к разгадке оказывается вхождением в очередной тупик, вплоть до появления летающей тарелки, а финал, переданный в изложении Анны Ли, основательницы секты шейкеров, совершенно лишает читателя возможности узнать, что же случилось на самом деле. «Червь» требует авторского комментария, а его имитация в эпилоге – лишь составная часть литературной игры Джона Фаулза.

Творческая деятельность Фаулза не ограничивается созданием художественных произведений – он пишет эссе, киносценарии, литературно-критические и культурологические статьи. Последнее произведение Джона Фаулза – книга эссе «Червоточина» – появилось в 1998 году.

Глава 3. АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА.

ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО ГУМАНИЗМА В ПРОЗЕ Э. ХЕМИНГУЭЯ

XX век принес с собой гигантские социальные катаклизмы, что не могло не породить внутри буржуазного общества усиливающегося ощущения катастрофичности бытия, в котором человеческой личности отводилась роль ничтожной пылинки.

В США эти процессы протекали в особо резкой форме: осознание кризиса буржуазных идеалов наложилось на осознание краха «американской мечты», которая до самого последнего времени питала в широких слоях веру в исключительность судеб и исторических предначертаний Америки. Уход в иллюзию как единственное прибежище духа, пережившего трагическое разочарование в действительности – классический вариант решения проблемы нравственной позиции личности в американской литературе XX века.

В 20-е годы в Америке появилось поколение творческой молодежи, которая вышла из 1-й мировой войны опустошенной, отказалась от стремления устраивать свою жизнь в мире обманчивого послевоенного процветания, утратила доверие к привычным ценностям буржуазного мира. Сам термин «потерянное поколение» принадлежит американской писательнице Гертруде Стайн. Но герой «потерянного поколения» в этой литературе почти никогда не изображался только как жертва войны: его потеряность, обусловленная тяжелым военным опытом, усугублялась и другими обстоятельствами: тема «потерянного поколения» совпала с протестом против деградировавшей мечты. В их число ярких представителей этой литературы вошел Э. Хемингуэй (1899-1961).

Вышедший в 1925 году сборник «В наше время» заставил заговорить о нем, как о талантливом писателе и представителе нового стиля, отмеченного лаконизмом, сдержанностью повествовательной манеры и оснащенного содержательным подтекстом. Позже сам писатель определит свой принцип организации повествования как «принцип айсберга».

Художественный стиль Хемингуэя был отзывом на внутреннюю потребность времени. Стремясь проникнуть в суть вещей, он добивался почти физической ощутимости изображаемого. Это был «видимый» внешний план повествований, но за ним просвечивал другой, «внутренний», знаменитый хемингуэевский подтекст.

В основе его методологии лежал драматургический принцип – не рассказ о событиях, а их показ, раскрытие внутреннего через внешнее. Герои Хемингуэя были немногословны, казались почти косноязычными в своих разговорах «ни о чем», но за всем эти угадывались напряженные психологические коллизии.

«В наше время» – это книга о людях военного поколения, об участниках и современниках, о том, каким было их восприятие мира, потрясенного войной. Это был новеллистический цикл, состоящий из 15 коротких рассказов (глав), которые образовывали прерывистое жизнеописание его сквозного «лирического» героя Ника Адамса – мальчика, отрока и начинающего писателя.

Ник Адамс, как и все герои Хемингуэя, травмирован войной. Воспоминаниями о детстве и отрочестве он пытается перебить свою боль, забыть о войне, но память оказывается сильнее его. Эта камерная тематика включалась в широкий социальный контекст, благодаря обрамлению цикла своеобразными лаконичными «интерлюдиями». Эти миниатюры воспроизводили эпизод войны или боя быков – корриды. Они прямо не стыкуются с содержанием новелл, но напоминают в бесстрастно протокольной манере о жестокости, убийствах, творящихся в мире.

В самом чередовании рассказов послевоенной жизни со сценами сражения передана особенность мировосприятия и героев, и самого автора: забыть войну невозможно, она продолжает жить в их сознании, памяти, хотя они уже дома, разговаривают с близкими, ловят рыбу, путешествуют.

Основное внимание в сборнике писатель уделяет исследованию внутреннего состояния своих героев, стараясь передать общее для этого поколения ощущение неустойчивости мира, душевное смятение, опустошенность и разорванность сознания. Доминирующим над всеми чувствами оказывается чувство все-ленского одиночества и непонимания. Героев не покидает ощу-

щение того, что распалась связь времен, и ни у кого нет сил, чтобы восстановить ее.

Слова, которые автор использует для названия, взяты из молитвенника, из текста молитвы, произносимой повседневно: «Пошли нам мир, о Господи, в наше время». Обобщающее заглавие сборника объединяет в себе горечь и иронию, насмешку и сожаление. Эти два контрастных начала и определяют звучание составляющих его рассказов. Один из вошедших в сборник рассказов – «Кошка под дождем».

На первый взгляд, в рассказе описана бытовая ситуация из жизни американской семейной пары, но она содержит в себе гораздо больше – она драматична. В рассказе поражает сжатость и лаконичность: в нем есть экспозиция, завязка, кульминация и развязка. Для каждого из этих компонентов писателю понадобилось не больше 2-3 фраз. При этом завершенности действия в рассказе нет: взят кусок жизни, у которого было начало и будет продолжение, но и то, и другое вынесено за рамки рассказа, об этом можно лишь догадываться.

Предыстории героев не дано, ничего не говорится и об их биографии. Известно, что они американцы и на какое-то время остановились в отеле одного из приморских городов Италии. Очевидно, что они уже давно путешествуют, потому что женщина устала от гостиниц и мечтает о доме.

В рассказе отсутствуют традиционные портретные характеристики. О внешности женщины сказано несколько слов, их роняет муж: «*Ты сегодня очень хорошенькая*», – и, подняв глаза от книги, видит ее затылок «с коротко стриженными, как у мальчика, волосами». «*Мне так надоело быть похожей на мальчика*», – говорит женщина. И это все. Даже имени ее не названо. Она просто «американка». О внешности Джорджа не говорится вовсе, это не имеет значения для развития действия. Важно другое – показать отношение Джорджа к происходящему, к словам и желаниям женщины. И отношение это может быть определено как равнодушие. Однако прямо об этом тоже не говорится.

Хемингуэй избегает определений и разъяснений. Впервые повтор встречается в самом начале рассказа, уже это создает ощущение монотонности. И как подтверждение этой монотонности, которая усиливается дождем, настойчиво повторяемые ге-

роиней слова «хочу», «хочу»: «Хочу крепко стянуть волосы ... хочу кошку... хочу есть за своим столом...хочу, чтоб горели свечи».

Рассказ строится на диалоге, особенность которого – в его двуплановости. Прямо говорится не о том, что волнует, а о чем-то поверхностном и внешнем. Поэтика подтекста составляет существенную черту мастерства Хемингуэя. Особо важную роль играют ключевые фразы в речи женщины – «мне надоело», и в реплике мужчины – «мне нравится так, как сейчас». Этого вполне достаточно для выражения несхожести желаний американки и Джорджа.

Действительно, речь рассказе идет о несовместимости двух психологических состояний: обычного и «потерянного». У жены американца Джорджа тоска по нормальной жизни: ей хочется иметь свой дом, посуду, носить длинные волосы. А на Джорджа, наоборот, все нормальное нагоняет тоску, ему все это скучно. У него за плечами военное прошлое, о котором напоминает памятник за окном, которое не дает ему ощутить тепло домашнего очага.

Герой безнадежен, на все «хочу» своей жены (а это крик ее души) он отвечает: «Замолчи». Он безжалостно тянет ее в свою потерянность, неприкаянность, бездомность.

Через весь рассказ проходит мотив дождя и сгущающихся сумерек. Действие происходит при дожде и под аккомпанемент дождя; усиливается дождь и все больше сгущаются сумерки. Движение времени фиксируется небольшими лаконичными фразами. Одновременно усиливается атмосфера тоски и с трудом сдерживаемого отчаяния. Надвигающаяся ночь созвучна настроению героини.

О многом говорит и поэтика заглавия «Кошка под дождем». Кошка – символ домашнего уюта и семейного очага – оказывается под дождем. Женщине жалко кошку и жалко себя.

Хемингуэю понадобился всего один штрих, чтобы в начале рассказа точно определить время его действия и основные интонации. В первых же сроках упоминается памятник жертвам войны, силуэт которого врезан в панораму города. Как и другие рассказы, вошедшие в первую книгу Хемингуэя, «Кошка под дож-

дем» посвящена людям, пережившим войну и ощущающим ее последствия.

Об этом напоминает и предваряющая рассказ миниатюра, в которой в нескольких строках воспроизведена сцена боя быков. Образ израненного коня, обливающегося кровью, но все еще скачущего по арене на виду у тысяч зрителей, предваряет внешне вполне обычную, тривиальную и вместе с тем глубоко драматическую историю.

Проблема «потерянности» поднимается писателем и в романе «Фиеста» («И восходит солнце») (1926). Герой романа, выбравшийся из пекла войны, никак не может приспособиться к мирной жизни, к нормальным людям. Он побывал в аду и ему неинтересно быть с теми, кто там не был. Герой – он же рассказчик – парижский журналист Джейк Барнс получил тяжелое ранение на войне, в результате чего лишился возможности физической любви. Это определяет всю горечь, драматизм его отношений с Брет Эшли, красивой 34-летней англичанкой, имеющей море поклонников, но влюбленной в Барнса и не понимающей, почему он не отвечает взаимностью на его чувства, почему он предлагает быть ей лишь другом.

Физическое увечье Барнса – многозначный символ, а вся линия отношений Джейка и Брет – напоминание о том, что война отнимает у людей счастье.

Барнс живет в состоянии полного внутреннего одиночества. Со своими коллегами он не находит общего языка, потому что все они озабочены только проблемами воскресного отдыха, мечтают о своем доме, машинах. Джейк критически относится к тем, кто бездумно прожигает жизнь, он глубже, умнее, проницательнее этих людей.

Джейк – единственный положительный герой романа (и это понимают все, поэтому он всегда в окружении людей, он для всех отдушина). Он много работает, читает Тургенева, размышляет о нравственности. Приехав в новый город, Джейк сначала изучает его достопримечательности, а потом обязательно посещает церковь.

Однажды вместе с компанией знакомых Джейк едет в Испанию, чтобы посмотреть фиесту (праздник, длящийся 7 дней и посвященный бою быков). Но фиеста только усугубляет душевное

состояние героев, в конце праздника все становится как бы нереальным, неестественным как сама жизнь. Чтобы заглушить тоску, герои пьют. Фиеста никому, кроме Джейка, не интересна, для всех это просто повод изменить место, желание от скуки испытать новые ощущения. Джейка интересует все: бой быков, погода, сам город. Он видит и чувствует вещи, которые для остальных остаются незамеченными. Единственное, что тяготит Джейка, так это его компания, общество людей вообще, его больше прельщает одиночество, являющееся признаком «потерянного поколения».

По мере нарастания накала событий на фиесте, накаляются отношения между героями (ссорятся из-за Брет Кон и Майкл, сама Брет увлекается матадором Ромеро), и фиеста начинает восприниматься как пир во время чумы, с праздника все уезжают в скверном настроении. Вывернутые наизнанку, показанные в истинном своем обличии, возвращаются герои к своей будничной жизни.

Популярность к Хемингуэю приходит с его 2-м романом «Прощай, оружие!» (1929). В нем военный опыт писателя органически связан с материалом, собранным им. Избегая нарочитого сгущения красок, Хемингуэй художественно запечатлел еще не освоенный беллетристами аспект войны – поражение. Писатель «не может остаться равнодушным к тому непрекращающемуся наглому, смертоубийственному, грязному преступлению, которое представляет собой война».

С самого начала романа возникает мысль о ненужности, жестокости войны. Вначале эти разговоры ведутся тайно, но постепенно голос протеста растет: все устали от войны, она искалечила души людей. И решение героя дезертировать – это его форма протеста против бойни.

Попытки лейтенанта Генри понять, в чем причина того, что люди уничтожают друг друга, и как с этим бедствием бороться, заканчиваются неудачей. И это не удивительно: своим воспитанием и образованием он никак не подготовлен к решению подобных задач. Это и предопределяет его трагедию. Заключение своего «сепаратного» мира не приносит ему удовлетворения. Наоборот, при воспоминаниях об оставленных на фронте товарищах, обреченных на смерть, в нем рождается смутное чувство вины. И

даже любовь и ожидание рождения ребенка не уменьшают его страданий.

Войне, с ее хаосом, бессмысленностью и грязью в романе противопоставлена трагическая любовь Фредерика Генри и медсестры Кэтрин Баркли. Их любовь – оазис в раскаленной, смертоносной пустыне войны. В любви герои ищут противовес тому миру, в котором живут.

Но счастье Генри и Кэтрин недолговечно: она умирает во время родов и умирает их новорожденный ребенок. Генри остается один на один со своими муками совести (теперь он считает себя дезертиром) и со своей болью, он снова один в этой жесткой вселенной, он одинок. Его удел – ощущение краха. После смерти Кэтрин он не знает, что ему делать и как жить. Хемингуэй в романе подчеркивает, что удел человека, прошедшего военный ад, трагичен.

После этого романа Хемингуэй становится одним из самых популярных американских писателей. Он изображает героев мужественных, немногословных и очень одиноких.

Жизнь писателя круто изменилась в 1936 году: после начала войны в Испании Хемингуэй уехал в Мадрид и вступил в иностранный легион, а после падения республики (1939) уехал на Кубу, где пишет роман, посвященный прошедшим событиям «По ком звонит колокол» (1940).

События гражданской войны в Испании изменили прежние взгляды Хемингуэя на человеческий выбор в военных условиях. В трех романных днях, расписанных буквально по часам, аккумуляровано множество событий (и бытовые коллизии партизанской жизни, и батальные картины, и политические дискуссии, и любовные темы).

Роберт Джордан – новое звено в типологии хемингуэевских героев: он богаче, глубже, интеллектуальнее своих предшественников. В нем интеллектуализм университетского преподавателя, литератора, пишущего книгу об Испании, соединен с мужественностью солдата, находящегося в тылу врага, готового выполнить опасное задание. Джордан не только готовит боевую операцию, но и постоянно размышляет над проблемами войны, революции, насилия, свободы. В романе значительное место занимают пространственные монологи героя, его размышления, его образы памяти.

Будучи американцем, Роберт Джордан без колебаний присоединяется к сторонникам республики. В этом проявилась биографическая близость автора и персонажа. Роберт жертвует жизнью во имя свободной Испании и своей любви к Марии. Однако и этот герой терпит поражение: он гибнет во время взрыва моста, объекта, не имеющего стратегического значения для хода войны. В этом смысле его смерть выглядит бесполезной.

Герой – антифашист становится в романе по-настоящему деятельной, борющейся личностью, связанной с народом. Он борется стойко, героически, до конца своей жизни. Он чувствует превосходство сил врага и знает, что поражение неминуемо, тем не менее, он не теряет веры в конечную победу человечества над фашизмом. Эта вера вдохновляет его, и бойцов небольшого испанского партизанского отряда на борьбу. Несомненно, Хемингуэй возвеличивает героизм этих людей (они противостоят хорошо оснащенным танками и самолетами фашистским войскам). В романе отразилась и скорбь в связи с трагическим поражением испанской революции, и вера писателя в то, что народ, несомненно, победит в будущем. В романе писатель ставит вопрос об универсальной ответственности каждого человека за судьбу цивилизации.

В романе антифашистская борьба изображена так, как она еще не была показана в американской литературе – как борьба народная, интернациональная, продолжающая лучшие традиции освободительной борьбы прошлого, и как борьба революционная, отвечающая духу XX века. Новаторство и традиции писателя были отмечены Нобелевской премией, которую Э. Хемингуэй получил в 1954 году.

ТЕМА КРУШЕНИЯ «АМЕРИКАНСКОЙ МЕЧТЫ» В РОМАНАХ Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА

Первый роман Ф.С. Фицджеральда (1896-1940) «По эту сторону рая» и сделал его знаменитым. История достаточно заурядная, однако для Фицджеральда она приобрела особый смысл: вчерашний студент, ничем не примечательный клерк, в мгновение ока стал знаменитым. Все происходило словно в сказке.

На страницах романа отразилась американская жизнь первых послевоенных лет. В нем обнаружился отзвук начавшегося общественного брожения, и выразилось специфическое для той поры ощущение распада бывшего миропорядка, взорванного войной. Фицджеральд создал новый тип героя – представителя «беспокойного века джаза»: (американская молодежь увлеклась джазом, джаз воспринимался как искусство, в котором выразилась самая примечательная черта эпохи ее динамичность и вместе с тем скрытая за ее хаотичной активностью психологическая надломленность).

Фицджеральд принимал такое мироощущение в 20-ые годы, но в 30-ые для него стала очевидна скрывающаяся в нем опасность нравственной апатии и компромиссной духовной позиции, которая способна оправдать и самый заурядный эгоизм, и буржуазную, хищническую жажду немедленного успеха, сиюминутного наслаждения. Он предощущал драму, которая поджидает его героев, предощущал обостренно и неотступно. Именно эта и легло в основу его знаменитого романа «Великий Гэтсби» (1925).

Трагедия, описанная в романе, была типичной американской трагедией (вину за нее невозможно возложить лишь на золотой ажиотаж времени процветания, погубивший не одну жизнь). Корни главного конфликта уходят глубже: они тянутся к истокам всего общественного опыта Америки, освященного великой и недостижимой мечтой «о земном святилище для человека», о полном равенстве возможностей и безграничном просторе для личности, которая борется за свое счастье. Идеал естественного счастья (мечта) принимался за веру безоговорочно. Говоря словами другого знаменитого американского писателя У. Фолкнера, «нам даже не дано было принять или отвергнуть мечту, ибо мечта уже обладала и владела нами с момента рождения».

Так же неосознанно она владеет и главным героем – Джем Гэтсби. Правила, которые он с юности для себя установил, - это в своем роде законченный кодекс поведения для всякого верующего в мечту и твердо вознамерившегося старанием, бережливостью, трезвым расчетом, упорным трудом пробить себе путь в жизни, собственным примером доказать, что шансы равны для всех и решают только качества человека.

Но в 30-е годы XX века что-то серьезно поколебалось в представлениях американцев о своей стране и о самих себе. Быть может, впервые и сама мечта начала осознаваться как трагическая иллюзия, не только не возвышающая личность, но, наоборот, отдающая ее во власть губительных индивидуальных побуждений или обманывающая заведомо пустыми и тщетными надеждами.

Именно по этой причине образу главного героя присуща некоторая расплывчатость. Расплывчатость заключена в самом характере героя, т.к. в его душе разворачивается конфликт 2-х несовместимых устремлений, 2-х разнородных начал. Одно из этих начал – наивность, простота сердца, негаснущий отблеск звезды «неимоверного» будущего счастья, в которое Гэтсби верит всей душой (типичнейшие черты каждого верующего в мечту).

Но в конфликт с этим романтическим началом вступает трезвый ум привыкшего к небезопасной, но прибыльно игре воротилы-бутлегера (бутлегерами называли тех, кто спекулирует спиртным). На одном полюсе оказывается мечтательность, на другом – практицизм и неразборчивость в средствах, без чего не было бы ни загородного особняка, ни миллионов. На одном полюсе – подлинная душевная широта, на другом – поклонение Богатству, успеху, порабощенность теми фетишами, которые самому Гэтсби были так ненавистны в богатых людях.

Эти начала соединены в герое неразрывно, и на протяжении всего действия готовится их столкновение, которое не может не закончиться трагедией. И гибель Гэтсби, по первому впечатлению нелепая, в данном контексте – закономерный и единственно возможный финал. Ибо средства, избранные героем для завоевания счастья, не способны это счастье обеспечить.

Мечта рушится не только потому, что Дэйзи продажна (сначала на предпочла богатого Тома бедному Гэтсби, теперь, когда Гэтсби сказочно богат, готова оставить мужа и детей ради него), но и потому, что духовное заблуждение героя непреодолимо, без мечты же его существование невозможно. Поэтому выстрел Уилсона подобен удару кинжала, каким в средневековье из милосердия приканчивали умирающего от ран.

Почему же Фицджеральд называет своего героя великим? В заглавии романа обычно видят авторскую иронию. На самом деле

Гэтсби, человек явно незаурядный, растерял в погоне за богатством самого себя. Ничтожно и его божество – Дэзи, к чьим ногам положена вся его жизнь, ничтожен и пуст весь оплаченный Гэтсби «праздник жизни», завершающийся после гибели героя телефонным разговором о туфлях для тенниса, позабытых одним из гостей, и ругательством, нацарапанным на ступенях лестницы.

Но в определенном смысле Гэтсби действительно велик – ибо он ярчайший представитель типа американского мечтателя, хотя мечта и ведет его сначала на опасную тропу бутлегерства, затем – в совершенно чужой ему по натуре мир богатства, и, наконец, к полной жизненной катастрофе.

Для повествователя, Ника Каррауэя, пока он еще не познакомился с Гэтсби, тот воплощает все засуживающие только презрения: самодовольство, культ роскоши. Но узнав Гэтсби, Ник не может не признаться, то в Гэтсби есть «нечто поистине великолепное»: Гэтсби – влюбленный романтик, щедрый, старающийся скрасить будни праздничностью, на свой лад осуществив гармонию социального бытия.

На протяжении всего романа в героя будут выявляться совершенно несовместимые качества и побуждения, и дело не только в расплывчатости героя – здесь неопровержимая логика социальных законов, которыми предопределена реальная жизненная судьба и реальная этическая позиция мечтателя вроде Гэтсби. Поэтому роман – не только драма отдельной личности, сколько драма большой идеи, получившей ложное воплощение: причина, по которой Гэтсби, умный, молодой, красивый, устремился к богатству и стал одним из американских мечтателей – стремление доказать оставившей его Дэзи, что он ничем не хуже тома Бьюкенена, и он тоже может стать богатым.

Гэтсби велик своей стойкой приверженностью американской мечте. Но этот идеал выглядит прекрасным лишь при философском абстрагировании от конкретной общественной практики. Если воспользоваться метафорой, которой Фицджеральда завершил роман, «идеал благороден и достоин лишь при условии, что человек «плывет вперед» без всяких помех, словно бы течения не существует. На деле же – мы пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое». Поэтому все дальше отодвигается осуществ-

ление мечты, а сам мечтатель выглядит обманутым и потерянным. Роман объясняет причину «американской трагедии»: мечта претерпевает перерождение, когда человек доверяет ей безоговорочно, не умея или не желая контролировать ее нормами гуманистической этики.

В своем романе Фицджеральд впервые выразил неверие в то, что Америка когда-нибудь сделается «земным святилищем для человека-одиночки». Для Ника Каррауэя это главный вывод из истории, происшедшей на его глазах. Заканчивая роман, Фицджеральд напишет: «Мой роман – о том, как растрачиваются иллюзии, которые придают миру такую красочность, что, испытав эту магию, человек становится безразличен к понятию об истинном и ложном».

Через роман проходят два образных ряда, соотнесенных по контрасту и вместе с тем тесно переплетающихся в грустной и поэтической тональности романа.

Магия карнавала, прекращающегося на протяжении всего действия, усиливается и приобретает драматический оттенок повествования. Фицджеральд в романе демонстрирует двойное видение мира – отсюда и противоречивость героя и духовный, и творческий кризис писателя, который длился 9 лет. Писатель который сам еще не успел избавиться от иллюзий, разрывается между работой для денег и серьезной творческой работой. Со временем, пережив катастрофу, он понимает, что единственной, непреходящей ценностью является твердость духа и нравственность. Так появляется роман «Ночь нежна» (1934)

Если в «Великом Гэтсби» Фицджеральда увлекла противоречивость большой идеи, воплотившейся в главном герое и, в конце концов, его погубившей, то «Ночь нежна» – это драма конкретной человеческой личности, чей опыт отождествляется с судьбами поколения 20-х годов. В «Великом Гэтсби» события разворачивались стремительно, здесь же основное действие охватывает 5 лет, заканчиваясь в канун кризиса 1929 года. Гэтсби был обрисован расплывчато, о герое романа «Ночь нежна» нам известно все.

Дик Дайвер – сын священника и внук губернатора Северной Каролины, окончил медицинский университет, где учился на стипендию штата, хорошо себя проявил и был послан в Европу.

Он верит в волю, настойчивость и, прежде всего в здравый смысл, и эта вера помогла ему стать на ноги, сделаться психиатром с репутацией.

Роман состоит из 2 частей: 1-я знакомит нас с семейством Дайверов, 2-я – возвращает в прошлое, раскрывая завязку истории Дика и Николь. Никол, будучи его пациенткой, влюбилась в молодого врача, и ее отец, богатый и влиятельный человек постарался сделать так, чтобы она стала его женой.

Дик, встретив Николь, тоже испытывает жажду быть любимым. Это была действительно любовь – нежная, поэтичная, но рядом с ней – страх за свое будущее, которое тоже пришлось продать Уоррену в обмен на возможность стать владельцем собственной клиники. И с годами сама нежность, которую для него воплощала Николь, все больше становилась для Дика нежностью ночи, в чьем мягком, обольстительном сумраке скапливаются пары разложения. И Дик поймет, что Уоренн, этот представитель американской элиты, просто купил его.

В романе изображен постепенно нарастающий разлад между супругами, приводящий к распаду семьи и тяжелому моральному краху героя. История Дика и Николь, их знакомство, брак, их семейная жизнь – все это следствие отуманенности Дика богатством. Богатство для него не самоцель, но деньги тестя дали ему возможность заниматься психиатрией, иметь собственную клинику. Но каждый раз это для Дика напоминание, что он куплен для Николь.

Герой разочарован, он устал от безнадежных попыток научить богачей азбуке человеческой порядочности, устал от карнавалов, завершающихся выстрелами на перроне или в гостиничном коридоре, устал от полетов с деньгами вместо крыльев, устал только разрушать, ничего не создавая. Понимая, что его брак ошибка, и что он более похож на исследовательскую деятельность, Дик кажется самому себе потерянным. Потерянность постепенно выливается в раздражительность: то он устраивает драку с таксистами в Италии, то срывается на грубость, и чувствует, что его профессиональная этика рассыпается в прах. Он порывает со своим компаньоном, начинает пить от ощущения собственной гибельности, ничтожности.

Это состояние усугубляется встречей с успешной молодой актрисой Розмэри. В ней, «папиной дочке», так легко, естественно, победоносно шагающей по жизни, ему видится запоздалый и редкостный пример уверенности, присущей другому поколению – тому, которое не успело узнать ни миражей «века джаза», ни его разочарований. «Природный идеалист», он воспринимает Розмэри глазами романтика, изверившегося в своем окружении, но не в своей мечте. Дик смотрит на нее так, словно улыбка Розмэри, сияющая с экрана, – это и есть истинная человеческая суть.

Образ Розмэри (по поводу которого так много споров у критиков) помогает раскрыть сущность Дика Дайвера. Мы понимаем, что перед нами человек, не только вынуждаемый к компромиссам, но и предрасположенный к ним своими особенностями «природного идеалиста», который упорно не хочет осознать вещи в их настоящем виде, выработать стойкую духовную позицию.

Этой позиции нет у Дика Дайвера. Она подменена усвоенными им и глубоко в него впитавшимися верованиями «века джаза» с его пристрастием к красивой сказке, к иллюзии. Но когда иллюзия приходит в непосредственный контакт с реальностью, она рушится и погребает под своими обломками человека, уверовавшего в неё как в истину.

Теперь уже не Николь, а он сам нуждается в опеке и защите. Он стал словно болен, впал в депрессивное состояние, вызванное собственной беспомощностью. Дик думает, что его спасет влюбленность в Розмэри. Но постепенно он убеждается, что фактически Розмэри тоже хочет его купить, «маня его бестревожностью и голливудской сказочностью жизни, которую он мог бы с ней испытать, этими прогулками на роскошной яхте вдоль усеянного роскошными вилами берега, словно бы жизнь и вправду была лишь долгой морской прогулкой в обществе счастливых и свободных людей».

Размышляя об этом, он осознает, что никакой прихоти судьбы не было в том, что его лучшие годы оказались растраченными попусту. Выбор был – быть может, и не до конца осознанный, но логичный для человека, лишённого подлинной духовной позиции. Герой сам осознает свое падение. Его катастрофа предопределена не внешними обстоятельствами, а прежде всего его

собственной нравственной бесхребетностью, тем, что у него нет личного «я».

Дик и Николь расстаются, и это логичное завершением их истории. Потерял свое прежнее пристанище, нового герой так и не обрел.

Свою потерянную в этом мире, как не странно, ощущает и Николь, сознание которой эволюционирует по ходу развития сюжета романа. В начале романа она предстает как некое аморфное существо, внутреннюю сущность которого невозможно уловить. Она выросла в очень богатой семье, но это не сделало ее счастливой. Рано потеряв мать, пережив душевную катастрофу, она словно замкнулась в себе, вела праздный образ жизни, не имея в жизни никаких идеалов. Дик для нее – всего лишь предмет, который должен принадлежать только ей; дети тоже не вызывают в ней никаких чувств, словно они взяты ею просто на воспитание.

Объяснением ее странного поведения служит то, Николь душевно больна. А причина этой болезни – в ничтожности того мира богатства и роскоши, в котором она существовала. В этом мире дозволено все: обман, изменчивость чувств. Все время Николь уходило на то, чтобы тратить деньги, которых у нее было в изобилии.

Болезнь Николь стала проходить только тогда, когда и она осознала, что все вокруг нее было ненастоящим. Она поняла, что устала от этого. Именно тогда стало распускаться ее «я». Ей стал противен тот мир, где, как все считали, был первым Дик, а она при нем. Поэтому она стала принимать ухаживания Томи Барбана, преданного ей на протяжении всего ее брака, и впервые в жизни почувствовало себя женщиной, а не пациенткой талантливого психиатра.

Гибель таланта под влиянием денег – одна из старых тем литературы критического реализма. У Фицджеральд эта тема разработана без широкого общественного фона, но с точностью психологического анализа. Автор предоставляет своим героям свободу самовысказывания: в романную ткань вплетены письма Николь будущему мужу, монтаж ее монологов, обращенных к разным людям, монологи Дика, - все это помогает проследить и зарождение любви, ускоряющей исцеление Николь, и сложные

перипетии отношений между супругами. Местами насмешливо-спокойное перечисление вещей само по себе несет обличительную функцию, напоминает о суматошной бездуховности буржуазного образа жизни. В романе много бытовых эпизодов, которые могут, на первый взгляд, показаться растянутыми. На самом деле это художественно необходимо – ибо дает возможность яснее увидеть, как расслабляющая роскошь обволакивает, засасывает Дика Дайвера, убивая в нем и творческую мысль, и чувство достоинства.

Герой Фицджеральда тоже принадлежит к «потерянному» поколению, ибо он не может существовать в отрыве от своей американской мечты.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ В РОМАНАХ У. ФОЛКНЕРА

Творчество У. Фолкнера (1897-1962) очень разнообразно, как разнообразен и жанровый спектр его романов. Книги писателя не похожи друг на друга и по манере письма. Но в творческой эволюции писателя есть определенная логика: он медленно, но верно шел в направлении от пессимизма и ущербности ранних книг к более здоровому и обнадеживающему взгляду на мир.

Заявил о себе Фолкнер как представитель «потерянного поколения» (он тоже служил в Канадских военно-воздушных силах) романом «Солдатская награда» (1926), повествующим о горькой судьбе вернувшегося с войны солдата, которая затем эта тема была продолжена в романе «Сарторис» (1929).

Два представителя аристократического рода Сартрисов, братья Джон и Баярд, отправляются добровольцами на войну, становятся летчиками. Джон гибнет в боевом поединке. Оставшийся в живых Баярд терзается чувством вины за смерть брата и, возвратившись в родной город, кажется только тем и занимается, что торопит собственную смерть. То, как он гоняет на автомобиле, вызывает у горожан панику. Лишь его дед поощряет сумасбродства внука и сам участвует в автомобильных безумствах. После смерти деда Баярд убегает из дому, вновь занимается испытанием самолетов, поднимается в воздух на неисправной машине и разбивается.

После Фолкнер увлекается модернистскими традициями, отделившими его искусство от живой социальной действительности. В романах 20-30-х годов «Шум и ярость» (1929), «Святылище» (1931), «Свет в августе» (1932) жизнь представлена как трагический непостижимый хаос. Герои одержимы темными страстями или навязчивыми маниакальными идеями, толкающими к насилию, убийству, самоуничтожению. Жестокие кризисы ничего не разрешают, не открывают никакого просвета, скорее подчеркивают тщету людских надежд, безысходность человеческого существования.

Самый модернистский роман Фолкнера – «Шум и ярость». Роман необычно построен. Он делится на 4 главы, время действия каждой из них обозначены точно: 7 апреля 1928 г., 2 июня 1910 г., 6 апреля 1928 г., 8 апреля 1928 г.

Первая глава представляет собой нарочито бессвязный внутренний монолог полоумного Бенджи. Ему 33 года, но в его болезненно инфантильном сознании смешивается прошлое и настоящее. Бенджи не способен к абстрактному мышлению, он может разбить лоб об лед, приняв его за воду, но это не мешает ему знать наиглавнейшее: он «чувствует» смерть (бабушки, Квентина, отца) и ощущает роковой ход времени. Через цепь хаотичных, наплывающих одна на другую сцен, реплик, бытовых деталей, совершается знакомство с домом Компсонов.

Вторая глава представляет собой внутренний монолог старшего сына Компсонов – Квентина. В 1910 году ему 20 лет, он надежда пришедшего в упадок рода. Квентин – воплощение порядка, интеллекта, иронии. Мать мечтает дать сыну университетское образование, и ради осуществления этой мечты продается квадратная миля земли в центре Джефферсона, что лишает всех остальных детей наследства. Причиной столь важного для будущего детей решения являлось то, Квентин безумно любил свою сестру Кэдди. Он прекрасно осознавал, что брак между ними невозможен, и потому не хочет жить. В его подсознании созревает мысль о самоубийстве. После того, как Кэдди влюбилась в одного из ловеласов, и родители, чтобы скрыть позор, срочно выдали ее замуж, Квентин болезненно переживает уход сестры из семьи. И родители, надеясь отвлечь его от этих переживаний, отправили

Квентина учиться в Гарвард, где он вскоре покончил с собой, бросившись с моста.

Подобный поступок характерен для отчаявшихся романтиков. Но в то же время это и болезнь гордости, поразившая не искушенную в жизни душу, полную страсти к красоте и правде, но встречающая повсеместно их попрание. Квентин кончает с собой, чтобы на чисто личном уровне упразднить время. Монолог, передающий спутанные воспоминания Квентина, произносится как раз накануне самоубийства. И только в 3 гл. начинается рассказ о событиях, произошедших в семействе Компсонов.

Третья глава продолжает историю семьи Компсонов, повествование о ней продолжает последний представитель этого рода из них – Джейсон. На нем это «ветхозаветный» род прервется. С одной стороны, Джейсон – тип крайне отталкивающий, воплощение зла, жадности, похоти, расовой нетерпимости. После смерти отца ему приходится содержать мать, слабоумного брата Бенджи, незаконнорожденную дочь своей сестры Кэдди. Поэтому именно в своей семье Джейсон видит главную причину собственных жизненных неудач.

Он, в отличие от братьев, никогда не любил свою сестру. И даже был рад тому, что с ней произошло. Теперь, по иронии судьбы, он должен жить под одной крышей с ее дочерью, названной в честь покончившего собой дяди – Квентиной. Но с другой стороны, Джейсон – фигура не менее трагическая, чем его братья. Джейсона также несет неумолимая река времени, с которой он по-компсоновски тщетно пытается бороться. Джейсон – подобие трагикомического злодея, фарисей, считающий себя праведником. Он боится продешевить при продаже негров, но при этом проигрывает огромные деньги на бирже. И по существу, именно на этом и должно было бы закончиться повествование. Но у писателя в 4 главе безличный появляется безымянный рассказчик, который вновь поворачивает повествование вспять, к истокам трагедии Компсонов.

Подобная манера повествования выбрана автором неслучайно: все герои (Бенджи, Квентин, Кэдди) принадлежат к породе обреченных, в каждом из них по-своему проявляется упадок старейшей патриархально-плантаторской семьи. Для них все хорошее осталось в прошлом, в детстве, будущее им ничего не сулит.

Монологи героев выразительны, в них раскрывается атмосфера компсоновского дома – постепенное разорение старого, некогда богатого и гордого рабовладельческого рода, их физическое и духовное вырождение, одичание, причуды. Роман становится первым наброском многотомной саги о судьбах американского Юга, об оскудении старинных плантаторских семей и выдвижении нового слоя цепких дельцов-стяжателей, которая будет продолжена в знаменитой трилогии «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959).

Трилогия посвящена социальному возвышению семейства Сноупсов, связанного с капиталистическим развитием Юга и как бы воплотившего в себе все разрушительные, аморальные, античеловеческие стороны капиталистической цивилизации. Один из рода Сноупсов (Монтгомери Уорд) дал ему такую характеристику: *«все мы из расы чистокровных сукиных сынов»*. Историю их жизнеописания писатель начинает с 90-х прошлого столетия. В конце 1890-х годов они появляются во Французовой Балке, крохотной деревушке, неподалеку от Джефферсона, и быстро переходят в наступление.

В ту пору Французовой Балкой безраздельно владеет старый Билл Уорнер, деревенский богач, прибравший к рукам всю округу. Ему принадлежат лучшие земли, он управляет лавкой, мельницей, кузней. Он – школьный попечитель, мировой судья, он посылает, кого ему вздумается в законодательные учреждения штата и на любые другие должности.

Сноупсы вторгаются в маленькую империю Уорнера. Они приходят нищие и арендуют у него ферму. Потом выделяют из своей среды малопримечательного по внешности человека, «с широким плоским лицом, мутными, цвета болотной воды, глазами и носом крохотным и хищным, как клюв маленького ястреба» – Флема Сноупса, который тихо и методично начинает прогрызать оборону Уорнера, пока не оказывается победителем.

Желая поладить со Сноупсами, Уорнеры берут Флема приказчиком в лавку, он становится главным помощником и правой рукой своего хозяина. Флем вскоре начинает давать товар в долг под проценты, затем от ростовщичества переходит к более смелым финансовым операциям.

С самого начала возвышения Флема им заинтересовался В.К. Рэтлиф, постоянный гость Французовой Балки, разъездной торговец, агент по продаже швейных машин, которому в трилогии отведено важное место не только как участнику событий, но и как одному из авторитетнейших комментаторов, во многом близкому к точке зрения самого автора. Рэтлиф первым усматривает во Флеме опасную и грозную силу. Он становится добровольным наблюдателем сыщиком, неотступно следящим за каждым его шагом, подчас даже пробует вступать с ним в борьбу.

Флем являет собой хищника нового, капиталистического типа. Он коммерсант, он делает карьеру во имя и с помощью денег. Выйдя из числа «белых бедняков», он становится президентом банка. У Флема не было ничего: ни изначальных капиталов, ни богатых родственников, он родился и вырос в захолустье, но у него была огромная воля и упорство. Внешне он был неприятен, лишен таких качеств как щедрость, широта натуры (он ворует медные болты с городской электростанции, 20 лет ходит в одной кепке и лишь став президентом банка, решает с ней расстаться — продает ее за 10 центов), успехом у женщин не пользуется, ценить прекрасное не способен, словарь его состоит из 2-х слов: «нет» и «просрочено».

В чем тайна успеха Флема? В том, что в этом захолустном мире, где эксплуатация человека еще окружена неразберихой социальных и моральных пережитков, сохранившихся со времен плантаторства, он, Флем Сноупс, воплощает во всей полноте принцип капиталистической наживы и представляет собой более совершенный инструмент экономической агрессии.

Флем женится на дочери Уорнера, красавице Юле, ждущей ребенка от заезжего красавца. Для Флема это непринципиально, ибо он рассматривает свой брак как одну из ступеней своего экономического возвышения. Первая часть трилогии заканчивается отъездом Флема в Джефферсон. Как резюмируется в следующем томе трилогии: «он уже ощипал догола и дядю Билла Уорнера, и всю Французову Балку и должен был искать новое пастбище».

Действие «Города» начинается с первого лета Флема в отбитом у Рэтлифа рестораничке и кончается через 18 лет самоубийством Юлы и полным воцарением Сноупса в Джефферсоне в качестве президента банка.

В Джефферсоне деятельность Флема и прочих Сноупсов, вторжение которых в город рассказчики сравниваю с нашествием змей или тигров, находится под наблюдением его противников. Кроме Рэтлифа, в романе появляется еще два рассказчика: молодой юрист Гэвин Стивенс, сын окружного прокурора, и его племянник – Чарльз Мэллисон. По молодости Чарльз не может играть активной роли в событиях и является посредником между Стивенсом, Рэтлифом и другими героями, усердно собирающими обвинительный материал против Сноупсов.

По приезду в горо, жена Флема влюбляется в мэра города Манфреда де Спейна. Их чувства глубоки и взаимны. Флем же рассматривает страсть своей жены как прибыльное размещение капитала. Через 18 лет он предъявляет свой вексель – тайну незаконной связи – Спейну и требует от него либо кресло президента банка. Спейн отказывается идти на компромисс. Юла, чтобы спасти дочь от общественного скандала, покончила с собой, а убитый горем Спейн уезжает из города. Флем становится президентом банка. Дочь Юлы, Линда, тоже покидает ненавистный ей после смерти матери дом в обмен на передачу своей доли наследства в пользу Флема. Вскоре она выходит замуж за скульптора-коммуниста, и вместе с ним отправляется в Испанию, где идет гражданская война.

Третья часть трилогии, «Особняк», охватывает 30-40 годы XX столетия и кончается смертью Флема, застреленного в собственном доме своим двоюродным братом Минком.

Смертельная ненависть Минка к Флему, отказавшему ему в помощи, в результате чего Минк на 38 лет попал в тюрьму, лишь внешне выражает драму разорванных патриархальных устоев и кровной мести. Минк и Флем стоят на двух противоположных социальных полюсах, и подлинную историю их антагонизма можно обнаружить в бухгалтерских книгах банка, владельцем которого является Флем.

Истоки конфликта уходят в первую часть трилогии, но вторично пересказываются в «Особняке» с характерным углублением социальных мотивов.

Минк – нищий фермер, не знавший ничего кроме работы, он обратился к своему брату Флему за помощью, но тот ему отказал. За неуплату штрафа на Минка наложили новый, еще больший

штраф, конфисковали нехитрое имущество. Тогда чаша его обиды и бедствий Минка переполнилась, и он застрелил своего обидчика-соседа. Другой формы протеста он не нашел. Минка отправили на каторгу. Он вновь обратился за помощью к Флему, но тот остался безучастным. Тогда Минк поклялся отомстить Флему. Прознав про это, Флем добился для Минка второго приговора, чтобы заживо похоронить его в каторжной тюрьме.

Долгие годы, проведенные на каторге, в темном сознании Минка идет трудная работа: он пытается хоть сколько-нибудь понять, осмыслить трагедию своей жизни. Он потеря счет времени, не знает, сколько ему лет, но ждет освобождения, чтобы «почестному» расплатиться за свою погубленную жизнь. Но о какой справедливости он не помышляет; общество и государство для него лишь гнет богатей и охраняющих их законов.

Осуществить возмездие Минку помогает вернувшаяся в Джефферсон Линда, потерявшая на войне мужа и сама получившая травму (она потеряла слух). Она же помогает ему скрыться. Покончив с Флемом, снова скрываясь в лесу от закона, усталый Минк припадает к земле и навсегда засыпает. Мать-земля, столько мытарившая его при жизни, принимает его в свое лоно, тем самым уравнивая его с людьми, прожившими более счастливую жизнь.

В философских отступлениях романа прослеживается и тема «потерянного поколения». В главе о возвращении Минка есть посвящение ветеранам последней войны. Кучка тяжело травмированных войной, растерянных, утративших все в жизни американцев стихийно пытается создать некую идеальную общину, в которой человек жалел бы человека, белый не ненавидел бы негра, пережитые страдания переплавились бы в чувство братской любви. Однако автор не скрывает от читателя беспомощность этих людей перед лицом организованного и беспощадного мира капитала. Те, кого окрестили «потерянными», по-разному устраивают свои послевоенные судьбы: кто-то находит спасение в вине, окончательно губя свою душу; кто-то встает на путь преступления, ибо там, в преступном мире, он хоть что-то значит; кто-то продолжает искать гибели в мире без войны – испытывает гоночные машины, самолеты – и, в конечном счете, находит то,

что ищет – смерть. Все они – одиночки, выброшенные на берег жизни.

В своей трилогии Фолкнер выводит новое понятие – СНОУПСИЗМ, который понимает как комплекс агрессивных разрушительных сил в американской жизни. Сноупсизм в своих основных проявлениях – это американский капитализм. Обреченность попыток Рэтлифа, Стивенса бороться с Флемом Сноупсом коренится в том, что они, несмотря на все их моральное превосходство, не в силах оспорить основные – экономические мотивы деятельности своего противника. Не могут же они этого сделать потому, что сами стоят на почве тех же экономических принципов, что и он, их капиталы проистекают, в конечном счете, из тех источников, что и капиталы Флема. Им претит хищничество Флема, как и его аморальность. Но им не удастся ни разу поймать Флема: его деятельность протекает в рамках буржуазной законности и буржуазной морали, общепринятой в обществе.

Об этом с насмешливой откровенностью свидетельствует Чарльз Мэлисон, представитель послевоенного поколения американской молодежи, несколько скептически относящийся к старшему поколению.

Вместе с ним и Фолкнер усматривает сноупсизм в господствующих экономических и социальных отношениях и требует коренной перестройки этих отношений с тем, чтобы исключить сноупсизм из жизни общества. Рождение темы коммунистов в трилогии является в этом смысле вполне закономерным. Фолкнер признает, что взгляды и убеждения Линды и ее сторонников полностью противостоят сноупсизму. Они мечтают о светлом будущем, о том, чтобы навеки освободить человека от трагедии его жизни, навсегда избавить его от голода и несправедливости, создать человеческие условия существования.

Динамика повествования в трилогии определяется не только развитием основного сюжета, но и внутренним соотношением отдельно взятых тем и мотивов, их повторением, переключкой и взаимоотталкиванием.

В трилогии Фолкнер стремится к единой манере повествования, к более прозрачной художественной форме. Повествование ведется от имени трех рассказчиков, попеременно сменяющих друг друга. Каждый окрашивает рассказ своим особенным

взглядом на жизнь, личной манерой мыслить и передавать свои впечатления. В зависимости от принятой в данный момент позиции рассказчика, меняется и изображаемая действительность. Рассказчики часто ссылаются один на другого, подчас вступают в спор между собою, и тогда рассказ переходит в диалог. Однако писатель не дробит повествование, он, напротив, ставит задачу сохранить его единство. С этой целью он систематически пропускает все узловые, а порой и второстепенные события романа через всех участников этого коллективного рассказа. В результате роман дает широкую и содержательную картину американской действительности. У. Фолкнер лауреат Нобелевской премии 1949 года.

ПСИХОЛОГИЗМ И ФИЛОСОФИЗМ РОМАНА Д. СЭЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ»

После окончания в 1936 году Военной академии Д. Сэлинджер (1919-2010) поступил в Нью-Йоркский и Колумбийский университеты, готовясь к литературной карьере. Отношения, которые установились у него с отдельными людьми и с обществом в целом, завершились внутренней эмиграцией: художник Сэлинджер удалился в страну одиночества, рефлексии и душевных катаклизмов, в глубоко интимные поэтические переживания проблем, которыми болела Америка и остальная земная цивилизация. Это его устранение от политики и социальной деятельности часто служило поводом для недоброжелательной критики (в частности, американский писатель Н. Мейлер призывал «ссылного вождя подростков и студентов колледжей» «вернуться в город и запачкать руки в житейской грязи»).

Сэлинджер предпочел «спасать» человечество примером индивидуального духовно-нравственного совершенствования. Для него не существовало проблемы разрыва с классикой, его эстетика была изначально ориентирована на диалог со «старыми мастерами», поэтика его прозы, не разрушавшая национальных повествовательных традиций, вписывалась в школу американского романа и рассказа. В сражении с потребительской идеологией и конформистским сознанием своего поколения Сэлинджер присягнул реалистическому искусству, всегда выступавшему против

деструктивных сил, боровшемся за сохранение человеческого в человеке, за возвращение человеку утраченного доверия к жизни и к себе подобным. Форма, в которую вылился его индивидуальный бунт, – добровольное отшельничество, отвечала потребности писателя в самоанализе и поиске ответов.

В большинстве произведений Сэлинджера глобальные вопросы бытия рассматриваются через призму частных отношений между людьми, чужими и близкими, в том числе внутри семьи; писатель даже создает образы двух семейных кланов – по-своему счастливых и несчастливых – Гласов и Колфилдов. Повествуя о душевных ранах, наносимых людьми друг другу, подозрениях, холоде отчуждения, неутоленной потребности в тепле, Сэлинджер напоминает о существовании вечных источников счастья – любви, сопереживания, соучастия и тем закрепляет свою связь с гуманистической прозой американской школы, подтверждает преемственность Толстому, Чехову, Джойсу, Прусту.

Во всех произведениях Сэлинджера существует резкое несоответствие между благополучными обстоятельствами жизни героев и неблагополучием мира внутри каждого из них. Свободные от страха перед бедностью, не знающие материальных забот, обладающие широкими возможностями для интеллектуального и духовного развития, эти люди не находят возможности реализовать себя и либо черствеют душой, либо расстаются с жизнью.

Первое серьезное произведение Сэлинджера – новелла «Братья Вариони» (1943). В ней впервые появляется тема Поэта-непризнанного гения, так и не явившего миру своих творений. В образе главного героя Джо Вариони автор стремился подчеркнуть прежде всего свою экстравагантность, артистическую утонченность, творческий талант как слагаемые его поэтического мироощущения, которые являют собой полную противоположность окружающему его расчетливому механистическому миру.

Следующим этапом эволюции образа Поэта стала новелла «Перевернутый лес» (1947), в центре которой трагедия поэта Раймонда Форда, степень гениальности которого отражена в совокупности трех великих имен (Колридж, Блейк, Рильке). Название новеллы взято из приведенного в ней стихотворного отрывка, принадлежащего самому Форду: «Не бесплодная земля, а громадный перевернутый лес с листвою, скрытой под землей».

Форд вводит в свою поэзию элементы древнеиндийской философской символики, так как «перевернутое дерево» есть не что иное, как образ-символ Ашваттхи. Образ Ашваттхи – растущего вверх корнями дерева – один из самых значимых в древнеиндийской религиозно-философской символике: это Древо-Вселенная, древо всеуразумения.

Шедевр новеллистики Сэлинджера – рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» (1947). В построении произведения автор использовал драматургический принцип: в нем две сцены и эпилог.

В первой сцене перед нами Мюриэль, супруга Симора Гласа, совершающая косметический ритуал и одновременно ведущая телефонный разговор со своей матерью. Речь в нем идет в основном о Симоре: мать пытается убедить её в том, что Симор – сумасшедший.

Во второй сцене действующее лицо – Симор, он прогуливается по пляжу и вступает в разговор с маленькой девочкой Сибиллой.

В эпилоге Симор поднимается в свой гостиничный номер и пускает пулю в висок.

Ключевым сюжетным элементом в новелле является косвенное упоминание Рильке для того, чтобы подчеркнуть контрастное двоемирие «Симор / Мюриэль».

Но все же известность и славу Сэлинджеру принес в 1951 году роман «Над пропастью во ржи», который ряд критиков (Е. Завадская, Р. Левин и др.) относят к психологической прозе, находя в нем влияние метода психоанализа. Проблему психоанализа писатель действительно не обошел, но перевел её на уровень скрытой полемики с психоаналитическими концепциями Фрейда и Юнга; некоторые из идей он сделал даже предметом художественной пародии.

О реалистическом качестве психологизма «Над пропастью во ржи» можно судить по типу личности, испытавшей и воспитавшей себя в процессе исповедания; по содержанию исповеди, позволившей герою дать практически всестороннюю характеристику общества конца 1940-х годов, и наконец, по результату её литературной переработки – появлению на свет оригинальной

разновидности воспитательного романа в форме «автобиографической повести».

Героем взрослой повести Д. Сэлинджера становится ребенок, ибо взгляд, освобожденный от груза культурно-исторических ассоциаций, сосредоточенный на настоящем моменте, – это чистый взгляд. Именно в этом качестве он представляет особый интерес для искусства. Способность детского глаза созерцать портрет, не делая логических умозаключений, была отмечена еще в литературе Просвещения. Именно с тех пор детская точка зрения утверждается как истинная, как вершина нравственного видения мира.

Перед детским простодушным взглядом, смотрящим на мир без всякой выгоды, открываются огромная историко-культурная ретроспектива человеческих проступков и пороков, которые в детских глазах и детском сознании предстают не просто как грех, а как великая аномалия, не совпадающая с детской системой взглядов на мир. Именно по этой причине сэлинджеровский герой-подросток с отвращением относится к различным системам и классификациям, к претензиям логически объяснить мир. В своей повести «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджер представил современный мир, помещенный в детское сознание, в самом натуралистическом виде, в связи с чем особую функцию приобретает главное действующее лицо – Холден Колфилд.

Сэлинджеровский герой живет в обществе, которое десятилетиями с особой настойчивостью, всеми средствами массовой культуры и информации взращивало «романтическую» мечту об Америке как земном святилище для человека, укрепляло миф о «стопроцентном» американце, сильном, смелом, дерзком, хладнокровном, готовом в скором времени стать президентом. Этот идеал, укрепившийся в сознании масс, отражает и рекламный щит школы Пэнси с изображением спортсмена, верхом на лошади преодолевающего барьер. В данном контексте сэлинджеровский Холден Колфилд представляет собой образ героя, откровенно презирающего и отвергающего эту массовую идеологию.

Холден предстает перед нами в двух ипостасях: как думающий, но отчаявшийся семнадцатилетний юноша, стоящий на пороге взрослого мира, куда ему страшно входить; и как двенадцатилетний подросток, постоянно оглядывающийся назад, на уже

захлопнувшуюся дверь в мир детства. Это не только авторское видение, но и собственное восприятие героем самого себя: «иногда я веду себя не по возрасту, я так держусь, будто мне лет двенадцать, не больше. Ужасно нелепо выходит, особенно потому, что во мне шесть футов и два с половиной дюйма, да и волосы у меня с проседью. Это правда. У меня на одной стороне, справа, миллион седых волос. С самого детства».

Седые волосы семнадцатилетнего юноши являются свидетельством неопровержимости тех жизненных наблюдений и замечаний, с помощью которых не только создается личностный портрет героя, но и дается оценка морально-нравственного климата общества, в котором Холден вынужден существовать. Седина дает ему право самовыражения и отражает сложную душевную борьбу, происходящую в его сознании.

Действительно, рассуждения Колфилда выдают в нем человека в достаточной степени мудрого и смелого, обеспокоенного тем процессом саморазрушения человеческой личности, который коснулся в американском обществе каждого его представителя. Для Холдена этот процесс саморазложения общества был сконцентрирован в банальном вопросе: «Куда деваются утки зимой из Центрального парка, когда пруд покрывается льдом и промерзает насквозь?»

Совершенно простой, на первый взгляд, вопрос ставит в тупик всех, кому Холден его адресует. И уже не подросток выглядит наивно в глазах читателя, а те умные взрослые, которые не могут и не способны почувствовать в словах мальчика его истинно философский смысл. Это означает, что они не способны смотреть на мир и окружающих их людей не материалистическим, а нравственным взглядом.

Холден оказывается в значительной степени выше той морали и тех нравов, которые веками складывались в американском обществе, деградируя в своей нравственной составляющей, приводя к потере добра, милосердия, истинной красоты и любви. В течение всего многовекового опыта развития американской цивилизации эти нравственные категории ловко подменялись другими, внешне им подобными, но на самом деле совершенно антигуманными идеологическими логотипами. И потому, находясь на

пороге взрослой жизни, Холден пытается самостоятельно постигнуть тайну и мудрость жизни одновременно.

Он серьезно задумывается над самым сложным вопросом: в чем истинный смысл жизни. И под наивной триадой, которую он по этому поводу произносит, скрывается суть того, о чем трусливо молчали взрослые: «... даже если ты все время спасал бы людям жизнь, откуда бы ты знал, ради чего ты это делаешь – ради того, чтобы на самом деле спасти жизнь человеку, или ради того, чтобы стать знаменитым, чтобы тебя все хлопали по плечу. Как узнать, делаешь ты все это напоказ или по-настоящему, липа все это или не липа? Нипочем не узнать!».

Именно поэтому попытки героя познать мир оборачиваются для него серьезными душевными мучениями, сущность которых состоит не только в том, что они приводят к раздвоенности сознания подростка, но и в том, что вскрывают те моральные противоречия, к разрешению которых человечество еще не готово. Размышления Холдена, его упреки миру, его наивные детские замечания и суждения как раз и должны подтолкнуть людей к признанию и исправлению веками совершаемых ошибок.

Сделать это сложно, ибо подсознание и уровень восприятия подростком действительности слишком узки для того, чтобы осмысленно подойти к важным решениям. Его максималистский взгляд видит всего два цвета: белый и черный, и соответственно два начала, по его мнению, правят миром – добро и зло. Компромисса как такового Холден не приемлет, и в этом сущность его душевной трагедии. Моральный облик и психологический портрет выдают в нем человека страдающего, болезненно воспринимающего все изъяны действительности и соотносящего их со своими собственными недостатками.

Сочетание наивности и критицизма придают образу главного героя особое философское звучание. Фактически Холден выполняет в повести функцию миссии, посланного на землю в качестве «ловцов человеков»: «я себе представил, как маленькие ребята играют вечером в огромном поле, во ржи. Тысячи малышей, и кругом – ни души, ни одного взрослого, кроме меня. А я стою на самом краю скалы, над пропастью, понимаешь? И мое дело – ловить ребятшек, чтобы они не сорвались в пропасть. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи. Знаю, это

глупости, но это единственное, чего мне хочется по-настоящему».

Дети, играющие у пропасти во ржи, символизируют у Сэлинджера современное человеческое сообщество, спасти которое можно только путем возврата к гуманистическому восприятию жизни. В поступках Холдена ощутима жертвенность; ради спасения других он готов положить на алтарь страдания свою собственную жизнь.

Присутствие религиозной идеи в контексте произведения свидетельствует о том, что процесс перерождения общества возможен только в том случае, если идея всеспасительной любви станет доминирующей в сознании человечества. Возвращение к христианской идее любви и милосердия для Холдена мыслится как единственно возможный путь обретения истины. Именно поэтому он хватается за спасительную хрупкую соломинку любви к своей младшей сестренке Фиби, как и он, готовой пожертвовать собой ради спасения своего брата. Идея всепрощающей и спасающей от холода общественного неприятия любви воспринимается в общей тональности произведения Д. Сэлинджера как единственная нравственная перспектива общества. И в отличие от других персонажей романа, именно Холден ближе всех находится пониманию и принятию этой идеи.

В отличие от своих сверстников, Холден живет ценностями неповторимо личностными, он не пользуется общими, типовыми категориями видения и оценки мира и человека в этом мире. Но все же образу этого персонажа, по мнению самого автора, свойственная некая расплывчатость. Холден расплывчат изнутри: у него на одном полюсе оказывается мечтательность, на другом — инфантилизм. И хотя он носит юношеский характер и по мере взросления возможно его перерождение, Колфилд слишком категорично относится к ряду жизненных принципов, излишне впечатлителен и чрезмерно откровенен. В эпоху романтизма эти качества были бы ценными, но в данном случае романтический идеал героя разбивается о нормы несовершенного, но цивилизованного общества.

Сам процесс взросления затягивается и напоминает ловушку: пробуя подражать взрослым, Холден чувствует себя «лжецом», носящим чужую одежду и говорящем на чужом языке.

Чистому, но инфантильному сознанию юноши раздвоенность взрослого мира не по силам, жизнь по чужим законам приводит его к кризису: Колфилд признается в ненависти ко всему и ко всем, он «до самой смерти ... навек обречен бродить чужестранцем по саду, где растут одни эмалированные горшки и подкладные судна и где царит безглазый деревянный идол – манекен, облаченный в дешевый грыжевой бандаж».

В этой связи важное значение приобретают у Сэлинджера глаголы «смотреть», «видеть», «слышать». Из понятий физического восприятия, употребляемых безотносительно к ценностной шкале, они становятся понятиями качественными, из сферы психофизической переходят в сферу духовную. Фактически они становятся сродни по значению глаголам «знать», «чувствовать», «сочувствовать». Наличие или отсутствие этих понятий, их качество, степень как раз и определяют отношения Холдена Колфилда с миром.

«Люди никогда ничего не замечают» - один из самых горьких упреков Холдена миру. Трагедия героя в том, что, умея слушать и говорить, он обречен на безответное слово, почти молчание. Отсюда холденовская мечта стать глухонемым, «тогда не надо будет ни с кем разговаривать, заводить всякие ненужные глупые разговоры. Все будут считать, что я несчастный глухонемой дурачок, и оставят меня в покое... Потом я построю себе хижину на опушке леса и буду там жить до конца жизни».

Желание убежать от несправедливого, лживого мира становится для Холдена не просто сумасшедшей мечтой, рожденной в глубинах детского наивного сознания, но единственно возможным на данном этапе осмысления и познания жизни вариантом поведения. Одиночество для Холдена в большей степени приемлемо, чем жизнь по лживым законам мира: «Когда мне захочется жениться, я, может быть, встречу какую-нибудь красивую глухонемую девушку, и мы поженимся. Она будем жить со мной в хижине, а если захочет что-нибудь сказать – пусть тоже пишет на бумажке. Если пойдут дети, мы их от всех спрячем». Это является логическим продолжением мечты Холдена стать «ловцом чело-веков», спасителем детских душ.

Д. Сэлинджер своей повестью «Над пропастью во ржи» продолжает традиции не только американской, но и мировой

классической литературы. У него, как и у М. Твена или Ф.М. Достоевского, основной сферой изображения героя становится его сознание – «жизнь идеи» в сознании человека, приводящей либо к истинному, либо к ложному пути. Возрастная, психологическая характеристика героя Сэлинджера, находящегося в состоянии нервного возбуждения, граничащего с психологическим срывом, напоминает эмоциональное состояние Аркадия Долгорукова, героя романа «Подросток» Ф.М. Достоевского, находящегося между святостью и безумием.

Присутствие в Холдене Кофилде этих двух начал стало поводом для неверной трактовки его образа в американской критике, которая увидела в холденовской мечте лишь незрелость героя, его неспособность к взрослому делу. Она безоговорочно осудила проявление детскости в сэлинджеровском герое, не разглядев того, что детскому взгляду автор доверяет смотреть и судить о мире, отличать истину от лжи. Именно с «детским взглядом» писатель и связывает свои нравственные и эстетические идеалы.

НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНОВ Д. АПДАЙКА

Джон Апдайк (1932-2009) принадлежит к тому послевоенному поколению писателей США, которые пришли в литературу, имея университетский диплом и солидную гуманитарно-филологическую подготовку, что отличало их от знаменитых старших коллег.

Критики с самого начала окрестили Апдайка певцом «маленького человека», и, несмотря на некоторый язвительный подтекст, с этим стоит согласиться: проблемы и чаяния американского обывателя, которые обычно находят отражение лишь в сухой статистике официальных социологических исследований, в его романах рассматриваются с трогательной заботой и анализируются с ощущением собственной сопричастности к их замкнутому и ограниченному, но бесконечно любимому ими миру.

Для писателя характерна высокая литературная техника, стилевое богатство, пристальное внимание к психологии своих

героев. Объект его изображения – жизнь интеллигенции, хорошо знакомого ему «среднего класса».

Его первое произведение – сборник новелл «Те же двери» – появился в 1959 году, и критики отметили его созвучность с творчеством Д. Сэлинджера. За Апдайком закрепилась стойкая репутация «барометра американских настроений». Он сам определяет предметом своего творчества «трагедию будней» обычного американца. Причем подчеркивает, что в его книгах «о будничной жизни обычных людей больше связи с современной историей, чем в учебниках и специальных исследованиях по данному предмету».

Первым произведением Д. Апдайка, вызвавшим широкий резонанс у читателей и критиков, стал роман «Кролик, беги» (1960). Роман стал первой частью будущей тетралогии, посвященной эволюции рядового американца Гарри Энгстрема, прозванного Кроликом (Кролик – любимый персонаж американских сказок – добрый, неконфликтный, побеждающий врагов сметливостью и ловкостью) в те времена, когда он был звездой школьной баскетбольной команды и бегал быстрее всех.

В романе ему 26 лет. Он живет в маленьком провинциальном городке и обладает всеми «атрибутами» счастья: молодостью, работой, женой, сыном, собственным домиком, машиной. Нет только самого счастья. Правда, особых талантов или запросов у Кролика тоже не наблюдается. А еще хуже то, что он совсем не одержим «американской мечтой»: ему почему-то даже в голову не приходит стремиться быть американским президентом. Кролик просто существует. Но какое-то скрытое недовольство, тревога, инстинктивная жажда какой-то другой жизни, что-то вроде «модифицированной тоски» по ушедшему детству, некий комплекс «невинного Адама» не дает ему существовать спокойно: «Он вспоминал, что когда-то читал, будто вся Америка одинакова от побережья до побережья. Ему хотелось знать, он что, чужой только этим людям или он чужой повсюду в Америке?»

Для Кролика существует лишь один способ протеста, нонконформистского бунта – это движение, примитивное действие, которое соответствует его натуре. И он бежит от бесцельности, монотонности, будничности. Но в то же время он бежит и от обязанностей, и от ответственности перед семьей, перед теми, кто

доверил ему свою жизнь. Ведь именно в результате такого инстинктивного бунта против повседневности случается трагедия – смерть маленькой дочери Энгстромов.

Критика неоднозначно отзывалась об образе Кролика. Одни отмечали, что Кролика и его жену характеризует моральная незрелость: «Кролик кажется представителем юных американцев, чьи убеждения лишены моральной основы и чья «зрелость» ограничена способностью к воспроизведению себе подобных. В этом смысле, как социальный портрет юношества, чья жизнь складывается из вожделения и ностальгии, аффектации и страхов, зажата между инстинктами и железным порядком, Кролик – достоверный характер» (Г. Эдельштейн). Другие – подчеркивали обусловленность характера главного героя: «Как потерянное поколение было рождено Первой мировой войной, так и Гарри Энгстром – порождение американской реальности после Второй мировой войны – времени страшного, вульгарного, убийственного по своей конформности, унылого и невыразимо безвкусного» (М. Ругофф).

Все это дало основание назвать апдайковский роман «американской трагедией шестидесятых годов», когда оказалось, что чистый душой, динамичный, физически сильный американский юноша – чужак, не соответствующий основным «мелодиям» своего времени. Он сохранил исключительную для своего окружения, но характерную для американца искренность, прирожденное умение при всех обстоятельствах оставаться самим собою. Именно этими особенностями Гарри и привлекает людей, раскрывающих ему свои сердца, но это только вносит трагизм в их жизнь, ибо лишенный чувства ответственности Гарри не чувствует себя хозяином ни в собственном доме, ни в своей стране.

История жизни Кролика была продолжена Апдайком через 10 лет в романе «Кролик исцеляется» (1970). Мы встречаем Гарри десять лет спустя. Он «посолиднел», стал главой фирмы по продаже подержанных автомобилей и все уже забыли, что Гарри был когда-то «бегуном». Теперь он никуда не бежит, превратившись в полного конформиста, он поддерживает все начинания и решения своего правительства, в том числе войну во Вьетнаме, которая всколыхнула всю страну.

Однако счастья не прибавилось в его жизни и через 10 лет. На сей раз от него ушла жена – к человеку, по её мнению, более

прогрессивно мыслящему. А Гарри, оставшись один с десятилетним сыном Нельсоном, ищет сообщества, выходит за границы привычного домашнего мирка, и это дает возможность писателю шире показать американскую реальность и общественное сознание бурных 60-х. В жизнь Гарри вторгается негритянская община, симпатичная девушка, убежавшая от своих зажиточных родителей, к которой очень привязались и сам Гарри, и его сын Нельсон. В дискуссиях, разворачивающихся в его доме, звучат цитаты из марксистской литературы, призывающие к гражданской активности. Но поколебать духовный конформизм Гарри никому не удастся.

Третья часть цикла «Кролик разбогател» (1981) – представляет нам счастливого Гарри. Получив наследство, герой наконец-то гармонизирует свои отношения с миром, который представляет ему столько примитивных благ, а заодно – и с самим собою. Но теперь его раздражает собственный сын Нельсон, который, с одной стороны, угрожает его стабильной обеспеченности, будучи законным наследником дедовского капитала, а с другой стороны, очень напоминает ему собственную молодость своей инфантильностью, раздвоенностью натуры, постоянной внутренней встревоженностью.

Традиционную для американской литературы тему «поиска отца» Апдайк переакцентирует, подчеркивая таким образом безграничную безответственность Кролика, сформировавшегося конформиста-потребителя. Гарри страстно желает «разойтись» с Нельсоном, попросту избавиться от него, погрузиться в покой и комфорт. Бегать он теперь собирается только по вечерам для сохранения фигуры. Так завершается эволюция образа Гарри Энгстрома, прошедшего путь от инстинктивного нонконформизма, анархического бунта здоровой честной примитивной молодой натуры до уютно расположившегося в комфортной общественной нише обывателя.

В последнем романе цикла «Кролик отдыхает» (1990) Апдайк прослеживает судьбу своего героя до мирного и «благополучного» конца, до естественной смерти, которая уже навсегда останавливает его бег.

В других романах («Пары», 1968; «Давай поженимся» (1976) Апдайк обращается к героям интеллектуальным, людям

интеллигентных профессий, творческим. Именно они, в прошлом обитатели Главной улицы, населяют теперь так называемую «сабурбию» - зеленые пригородные зоны для относительно обеспеченных и привилегированных. Но теперь и они из творческих работников превращаются в служащих, чиновников, чьи усилия и таланты должны только удовлетворять потребности потребителей, полностью обслуживать потребительскую индустрию. Единственной сферой проявления индивидуального для них остается интимное – как это ни парадоксально – секс. И здесь Апдайк верен заявленной в начале творческого пути теме – трагизму будничного существования американца, но решает её на популярном в эпоху сексуальной революции образном материале, широко пользуясь заодно и модным фрейдистским психоанализом.

Апдайк является автором и одного из наиболее ярких философских произведений XX века – романа «Кентавр» (1963), где в качестве «канвы» использован греческий миф о кентавре Хироне.

Действие в романе охватывает всего несколько дней в январе 1947 года и разворачивается в городке Олинджер, штат Пенсильвания. Повествование ведется от лица художника Питера Колдуэлла, молодого человека, «абстракциониста средней руки, живущего на чердаке в доме по Двадцать третьей улице с любовницей негритянкой». Это рассказ о нескольких зимних днях 1947 года, воспоминание о еще недавнем отрочестве и своих отношениях с отцом, учителем биологии, человеке добром, ранимом, неудачнике в жизни. Повествование не имеет четкой хронологической последовательности, перед нами проходит мозаика разновременных воспоминаний – из этого хаотического нагромождения эпизодов читатель волен сам выстраивать чередование событий, выступая сотворцом романа.

Старший Колдуэлл предстает перед нами обремененным целым ворохом житейских проблем. Работая в школе учителем естествознания, он постоянно испытывает стресс от страха потерять работу и от смущения перед сыном за то, что он, Джордж Колдуэлл, достигнув своих пятидесяти лет, так и не смог обеспечить семье достаток, реализовать себя как личность. Он ощущает на себе критический взгляд подросткового сына, который в силу своего максималистского возраста смотрит на отца свысока, осуждая за эти нереализованные возможности.

Джордж Колдуэлл застенчив до невероятности, он безмерно обеспокоен тем, что его особа может кому-то помешать или досадить, и одинаково испытывает неловкость как перед коллегами, так и перед учениками. Порой этот застенчивый человек вызывает жалость, и поначалу может показаться странным, почему именно могучий кентавр Хирон является мифологической ипостасью этого школьного учителя.

Перед нами разворачивается реальная Америка середины XX века со всеми приметами её будничной жизни – маленькие городки, школа, кафе... Послевоенная атмосфера наивности, когда меняются ориентиры, а политический вектор показывает на «холодную войну». В этой будничной жизни страдает, любит, старается творить добро очень хороший человек, странный и не приспособленный к окружающему, - Джордж Колдуэлл. Чудак и неудачник, он не просто живет, а еще и постоянно размышляет, ищет смысл жизни. Будучи учителем естествознания, он старается найти ответ на уровне своей науки.

На одном из уроков Джордж читает ученикам блестящую лекцию о происхождении жизни на земле, заканчивая её на пафосной ноте, моментом, когда, наконец, появилось «трагическое животное, имя которому – человек». В воспоминаниях впечатлительного мальчика, который со временем стал художником, это время покрывается флером сказочности, реальность и миф сливаются, становятся нераздельными, сосуществуют на равных в одной фразе. Фактически он творит миф о своем отце, учителе Колдуэлле, кентавре Хироне. Сам же он себя ощущает Прометеем, прикованным к скале. Преподавательница физкультуры Вера Хамел видится в обличье обольстительной, легкомысленной богини Венеры, а толстый, потный, пыхтящий директор школы Зиммерман кажется облаченным силой и властью Зевса-громовержца.

Уже тот факт, что автор снабдил роман словарем мифологических персонажей, как бы подтверждает заявленную писателем задачу. Апдайк утверждал, что «мифология – самое ядро книги, а не внешний прием. Мифы участвуют в романе в разных функциях: иногда подчеркивают ощущение контраста, порой их назначение – сатирически заострить мысль, либо «пробиться» сквозь материальный мир, отделить его от мира идеального, чтобы еще

резче оттенить отчужденность Колдуэлла от этого материального мира».

Присутствие «кентавра Хирона» в учителе Колдуэлле замечают даже бесчувственные. Почти все ощущают, что Колдуэлл-человек необычный, может быть, даже великий. Самые буйные и неслыханные хулиганы приходят после уроков к Колдуэллу поговорить о жизни, и он охотно отдает им свое душевное тепло.

Кентавр Хирон – это мудрость, сила, красота души. То истинно человеческое в Колдуэлле, что глубоко запрятано в нем, составляет его природную сущность. И более того, «образ страдающего кентавра, – как верно подметил Д. Гранин вскоре после выхода романа на русском языке, – получеловека-полуконя, создает уходящую в бесконечность прошлого и будущего историю человеческой души, мятущейся между небом и землей, между бессмертием и гибелью, между мечтой и повседневностью». Так сама неистребимая неумирающая способность человека – особенно творческого – к созданию мифов используется Апдайком для очень своеобразного воссоздания единой человеческой истории в одном конкретно-историческом моменте.

Один из последних романов Апдайка – «Когда цветут лилии» (1998) – задуман и написан как «великий американский роман», как эпохальное произведение. В нем через историю одной семьи передано движение американского сознания в XX веке.

Одноэтажная Америка Ш. Андерсона и С. Льюиса (нарисованная гораздо мягче, с апдайковской иронией) – таков корпус первой части. В технике Дос Пассоса в текст вводятся блоки новостей, но, в отличие от Пассоса, Апдайк объединяет и глобальное, и частное в одном фрагменте, лирически окрашивая даже официальную информацию. Герой этой части – типичный американец своего времени, яркая неординарная индивидуальность-пресвитерианский пастор Кларенс Уилмот. Начитавшись дарвинистов и фрейдистов, он утрачивает веру в Бога, отрекается от сана, сначала пробует продавать энциклопедию, но, увидев бесперспективность этого занятия в американской глубинке, пристрастается к кино – куда более популярному и захватывающему, чем естественные знания.

Детям Кларенса приходится самим прокладывать себе дорогу, и каждый из них идет в жизни своим путем. Самой захватыва-

вающей является часть, связанная с внучкой Кларенса Эстер, которая становится кинозвездой. Эстер полностью покорена кино с детства, её натура как будто создана для экранных превращений, для жизни в мире иллюзий. Она становится известной артисткой кино, которое ориентировано на примитивный «сигнал», на жест, на движение, на позу, а не на сложное и значительное слово. Апдайк мастерски выписывает не только сам процесс формирования «звездной психологии», но и неразрывную сочлененность реальной американской истории с её непрямым зеркальным отражением в киноиллюзиях.

Последняя часть, действие которой происходит непосредственно в современности (90-е годы), связана с сыном Эстер – Кларенсом. В отличие от ритмически замедленной первой, размеренной второй, романтической третьей, она динамична и напряжена. Мальчик, который вырос в тени матери-звезды и никогда не ощущал собственной человеческой ценности или значимости, совершенно случайно попадает в экстремальную ситуацию. Маленькая община верующих под предводительством некоего «пророка» решительно защищает собственные убеждения от целого мира, из-за чего начинается религиозная война. Реальность, в которую оказывается втянутым Кларенс, представляется ему грандиозной кинопостановкой, в которой он наконец-то может самореализоваться, сыграть роль мудрого героя. Приняв Бога, он изменяет имя Кларенс на Исайю, играет свою роль до последнего, до мученической смерти.

Апдайк в своих романах описывает и воссоздает мир настолько зримо, ощутимо, предметно, в цвете и свете, звучании и тактильности, что вещи под его пером обретают статус благословенных. Вязь письма, эписистема Апдайка, как бы обволакивающая внешний мир, несомненно направлена к сущностному для писателя внутреннему миру, который слит с внешним в единое целое. Такому способу изображения во многом способствует свойственная большинству писателей позиция автора/нарратора, одновременно родственного герою и отстраненного от него дистанцией иронии.

Апдайк широко пользуется не только усилением текста за счет подтекста и фигур умолчания, но и его расширением и уг-

лублением через игровые моменты, интертекстуальность, создание метаповествования, многоуровневости раскрытия смыслов.

ЧЕЛОВЕК И МИР В РОМАНАХ КУРТА ВОННЕГУТА

Глубокие познания в области химии, математики, естественных наук определили интерес К. Воннегута (1922-2007) к проблемам технологии, научного прогресса, что нашло отражение в его первом романе «Механическое пианино» (1952). В нем в духе фантастики и гротеска писатель, иронизируя над издержками технического прогресса, массовой автоматизации, изображает общество будущего, управляемое ученой элитой с помощью огромного компьютера.

В 1959 году вышел второй роман Воннегута «Сирены Титана», пародирующий научную фантастику. В нем описывалось нападение машиноподобных марсиан на Землю, что заставило землян сплотиться и забыть былые конфликты.

Почти все романы Воннегута имеют нетрадиционные полуфантастические сюжеты и отличаются столь же нетрадиционным стилем повествования. Все его герои – люди чаще всего странноватые и даже чудаковатые: либо в силу собственной натуры, либо такими их сделали обстоятельства.

Первым произведением, принесшим Воннегуту настоящую известность, стал роман «Колыбель для кошки» (1963). Уже в самом названии заключалась некая несообразность, предполагавшая, что повествование, то есть сюжет и его художественное воплощение, могут быть необычными.

Говоря об этом романе, следует отметить, что никто из американских писателей до Воннегута не создавал книг о том, чем же особенным были заняты американцы 6 августа 1945 года – в день, когда ими была сброшена на Хиросиму первая атомная бомба. И автора нового «черномористического» романа в первую очередь интересовало, как провел этот день один из создателей бомбы.

Как выясняется с первых же страниц произведения ученый-физик Феликс Хониккер был в целом человеком почти совсем обыкновенным, в некоторой степени затворником, только преду-

гадать, что его заинтересует в следующий момент, было невозможно. А в тот день, когда сбросили бомбу, его заинтересовала веревочка, «просто веревочка, в которую когда-то была завернута рукопись романа о конце света под названием «Анно Домини, 2000». В тот день ученый играл с маленьким сыном в эту самую веревочку и говорил: «Видал? Видал? Видал? Кошкина колыбель. Видишь кошкину колыбель? Видишь, где спит котенок? Мяу! Мяу!».

Изначально читатель начинает ощущать некий подвох: то ли в самом сюжете, то ли в манере его изложения писателем. В действительности «подвохом» оказалось все произведение Воннегута.

Научная истина, исповедуемая Хониккером безнравственна и антигуманна. Писатель подчеркивает это в романе, язвительно отзываясь об ученых и их научных изобретениях.

Взаимоотношения истины научной и истины от Бога – вот что до крайности беспокоит Курта Воннегута. Следует отметить, что восприятие Бога самим писателем далеко не однозначно. Недаром одно из существеннейших мест в романе занимает изложение так называемых Книг Боконона. Воннегут придумывает образ нового святого – чернокожего, вызывающего очевидные ассоциации с образом Мартина Лютера Кинга, политического и духовного лидера американских негров, убитого в 1960 году, только для того, чтобы еще раз сказать: библейские истины существуют, чтобы в них безоговорочно верить. Однако получается это плохо. Вот тут-то на помощь и приходит Боконон (настоящее его имя – Джонсон), придумывающий новую религию для осуществления на острове Сан-Лоренцо очень красивую утопию:

Хотелось мне во всё
Какой-то смысл вложить,
Чтоб нам не ведать страха
И тихо-мирно жить,
И я придумал ложь –
Лучше не найдешь!
Что этот грустный край-
Сущий рай!

Но как всякая утопия, красивая ложь заканчивается крахом. Впрочем, в боконизме, который так и не спасает островитян от

деградации, есть и положительный момент, ибо в нем утверждается ценность каждой отдельной человеческой личности в мире бездушного практицизма и голого техницизма.

Таким образом, нравственные проблемы общества в эпоху НТР, опасность дегуманизации и роботизации человеческих отношений составляют внутренний пафос произведений Воннегута.

Но писателя волновали и проблемы общественно-политического характера, которые нашли отражение в романе «Бойня №5, или Крестовый поход детей» (1969). В романе отразился горький военный опыт писателя, что в значительной степени способствовало усилению его пафосного звучания.

Главный герой романа – Билли Пилигрим, нескладный, в чем-то чудаковатый, наивный, после авиакатастрофы обретает способность перемещаться во времени и пространстве: он переносится то в эпоху войны (1944, 1945 годы), то в послевоенную Америку (в 1967 год, когда американцы вели войну во Вьетнаме). С помощью летающих блюдца прибывает он и на планету Тральфамадор, где он узнает нехитрую тральфамадорскую истину о том, что есть жизнь и что есть смерть. Дело все в том, что таким оказывается тот или иной миг времени: «оно неизменно... Оно просто есть. Рассмотрите его миг за мигом – и вы поймете, что мы просто насекомые в янтаре. – По вашим словам выходит, что вы не верите в свободу воли, – сказал Билли Пилигрим. – Я посетил тридцать одну обитаемую планету во Вселенной... и только на Земле говорят о «свободе воли».

Однако Билли беспокоит не только «свобода воли» – в условиях бесконечно детерминированной жизни-смерти. Гораздо глубже неумный герой Воннегута обеспокоен тем, что на земле «с незапамятных времен идет бесконечная бойня». Однако тральфамадорцев и это не волнует, *ибо «такова структура данного момента»*, и раз уж предупредить войны все равно нельзя, то лучше всего *«проводить вечность, созерцая только приятное, – вот как сегодня, в зоопарке»*.

Тральфамадор – это технократическая утопия всеобщего благодушия, в основе которого отсутствие жизненных коллизий и внутреннее спокойствие обитателей этой планеты. Они помещают прилетевшего к ним Билли в зоопарк и взируют на него как на некое насекомое или животное.

Воннегут создает в романе абсолютно виртуальный мир, где возможно и достоверно все, где совместимо несовместимое: фантастически-нереальные путешествия во времени главного героя романа и абсолютно реальная бомбардировка совершенно реального Дрездена; существование научно-фантастической планеты Тральфамадор и существование реальной дрезденской скотобойни, ставшей однажды жильем для сотни американских военнопленных, и т.д. Это позволяет насытить роман глубоким социальным и философским содержанием, превратить его в страстное выступление против войны и милитаризма.

В показе США роман является сатирой на современное американское общество, ибо эпидемия политических убийств, волна насилия, прокатившаяся по стране в конце 1960-х, не была лишь эмоциональной реакцией на события, потрясшие США, – это следствие устройства страны, результат «болезни» человека, потерявшего ориентир в непонятном мире. Писатель кажется пессимистом, утверждая: «Мы только и слышали, что научная мысль сделает нашу жизнь необыкновенно приятной и счастливой. А получилось так, что высшее завоевание научной мысли было сброшено на Хиросиму. С тех пор я остаюсь пессимистом – твердым, хотя и не во всех случаях взирающим на мир с безнадежностью». Именно поэтому его романы несут столь сильный сатирический заряд.

В романах Воннегута сложилась своеобразная, причудливая манера автора, его «телеграфически-шизофренический», «сюрреалистический», или (как говорят другие критики) «воннегутовский» стиль, в котором сочетаются острая сюжетность и фантастика, гротеск; буйный полет воображения «сосуществует» со злой иронией и откровенной сатирой. За шутливым тоном и парадоксальными ситуациями ощущается озабоченность художника судьбой личности в современном урбанизированном и дегуманизированном обществе.

В романах «Завтрак для чемпионов, или Прощай, черный понедельник» (1973), «Балаган, или Конец одиночеству» (1976), «Малый Не Промых» (1979), «Галапагос» (1982) осмеянию и пародированию подвергаются разные стороны американской действительности: урбанизированное механистическое сознание, политиканство, манипуляция общественным сознанием, семейные

отношения. Курт Воннегут предупреждает о том, что ждет человечество, если произойдет «обесчеловечивание» человека. Абсурдность ситуаций, в которые он помещает своих персонажей, абсурдна лишь отчасти: это доведенная до крайности возможная линия человеческой деятельности, свободной от морали и нравственных принципов, и именно поэтому такой тревогой за будущее человечества отмечено все творчество Воннегута. В его мире победителя трудно отличить от побежденного: человек нередко лишь игрушка в руках судьбы, которая не зависит от его усилий. Спасение из мира смерти и распада для героев Воннегута – в собственной душе, в возможности выбросить жестокий и несправедливый мир из своего сознания.

Один из последних романов Воннегута – «Времятрясение» (1997) оказывается крайне неожиданным даже для такого писателя, как Курт Воннегут. Задумывалась эта книга как своего рода мемуары, а получилось – нечто виртуальное, полностью соответствующее своему названию.

Роман написан так, словно в нем то там, то здесь исчезли страницы или перепутался их порядок, и в памяти приходится многое восстанавливать, возвращаясь то к одному факту, то к другому. Сам писатель дает очень четкое объяснение тому, почему книга называется именно так, а не иначе: «Произошел катаклизм, неожиданное завихрение в пространственно-временном континууме, и мы оказались вынуждены повторить в точности те же действия, что проделали за последние десять лет». Повторить в точности проделанное весьма трудно, отсюда и некоторая неразбериха, сюжетная прежде всего. «Завихрение» в пространственно-временном континууме означает только одно: что бы ни происходило с людьми во времени, куда бы оно их не заносило, сам человек, придуманный Богом за компанию с некой дамой Сатаной, от этого не меняется никак. А ведь Воннегуту безмерно хочется, чтобы люди стали намного лучше, даже если они и являются «игрушками Бога», и чтобы жизнь их не была «сущим кошмаром».

В романах Воннегута, как правило, отсутствует сюжет в его общепринятом понимании, нет тщательно выписанных персонажей. Постоянно изменяется угол зрения, герои легко перемещаются во времени и пространстве, смещая пропорции изображае-

мого. Создается ощущение фрагментарности, которое усиливается стилистическими особенностями кратких предложений. Фраза нередко кажется «рубленой», часто с повторяющейся разговорной лексикой.

Сам писатель утверждает, что его книги выросли из традиций Аристофана, Рабле, Свифта. Пафосом своего творчества он был близок тем писателям США, которые пришли в литературу после 2-й мировой войны и остро ощущали одиночество, внутренний трагизм существования внешне благополучного человека в технократическом обществе.

Глава 4. ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА.

ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ А. де СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ

Среди художников XX века А.Сент-Экзюпери (1900-1944) выделяется непосредственностью: в нем трудно признать профессионального писателя, он так и остался для большинства критиков летчиком, рассказывавшем о себе и мире. Но вместе с тем, Сент-Экзюпери сделал во французской, да и мировой, литературе больше, чем другие, чтобы упразднить границу между искусством и действительностью, между отдельным человеком и человечеством.

Сын графа, вынужденного работать страховым инспектором, Сент-Экзюпери родился в Лионе. После смерти отца уезжает в родовой замок, учится в иезуитском колледже, собирается поступать в военно-морское училище, но в 1919 году поступает в Академию художеств.

В 1921 году решает стать летчиком и зачисляется в истребительную авиацию. Параллельно начинает писать. В годы Второй мировой войны сражался на стороне французского Сопротивления, погиб во время боевого вылета.

Как писатель-гуманист, Сент-Экзюпери во многом перекликается с Р. Ролланом. Духовные ценности он предпочитал материальным, отказывался мерить мир мерками, обиходными в буржуазном обществе. Страстная жажда свободы и раскрепощения человека, высокое понятие о человеческом братстве, дружбе, товариществе – определили основные мотивы творчества Сент-Экзюпери.

Как и Роллан, он подчеркивал ответственность человека за судьбу общества: «Свободный человек лишь тот, кто распахнул крылья, кто не связан больше с преходящими благами, кто согласен умереть за всех людей, кто способен сказать: «Я в ответе за все».

Романы Сент-Экзюпери нетрадиционны по форме: это чаще всего бесхитростный рассказ летчика о повседневных делах, трудностях и заботах. Сюжет имеет для писателя лишь второстепенное значение. Обобщения, к которым он приходит, возникают не на сюжетной основе, а из размышлений человека, сидящего за

штурвалом самолета, пересекающего 1000 дорог, перелетающего из Сахары в Америку или во Францию.

Мир, который видит Сент-Экзюпери глазами пилота и художника, имеет совсем иные масштабы, чем мир, территориально разделенный и раздираемый противоречиями. Писатель стремится помочь читателям постигнуть масштабы человеческой жизни и человеческих возможностей, но делает он это непринужденно, не впадая в ложный пафос.

Философская сказка «Маленький принц» (1943) явилась наиболее поэтичным выражением идей писателя. Мир стал слишком серьезен и стар, – так прочитывается одна из главных мыслей Сент-Экзюпери. Она же созвучна тезису немецкого философа О. Шпенглера о закате европейской цивилизации. Но главный философский смысл сказки, напротив, состоит в том, чтобы оспорить утверждение, что «единой общечеловеческой культуры нет и не может быть, что, умирая, культура перерождается в цивилизацию, а цивилизация, как противоположность культуры, – есть эквивалент понятия «бездушный интеллект».

Помещая своих героев во вневременное пространство, представляющее собой социокультурный пласт человеческого общества, Сент-Экзюпери пытается вывести некую нравственно-философскую формулу человеческого существования, необходимую для современной цивилизации. Он сознательно делает главными действующими лицами своего произведения Летчика, взрослого человека, и ребенка, эфемерного Маленького принца, который и есть для писателя воплощение истины.

Перед Летчиком, потерпевшим аварию в песках Сахары, неожиданно появляется маленький обитатель планеты астероида В-612. Летчик, возможно, обреченный на гибель и страдающий от жажды, находит в Маленьком принце друга, избавившего его от одиночества. Малыш, действительно, оказал Летчику неоценимую духовную поддержку: в течение недели, понадобившейся на то, чтобы починить самолет, он внушал Летчику веру в жизнь.

В то время, как человек погибал от жажды, должен был почувствовать себя оторванным от мира, забытым людьми, он слышал возле себя неумолкающий голосочек, и, казалось, даже видел Маленького принца.

Сент-Экзюпери не скрывает, что весь этот рассказ – всего лишь сказка. Но Маленький принц для писателя, получившего религиозное воспитание, – не ангел, спустившийся на землю. Он воплощает в себе вечно живую частицу человеческой души, является образом, позволяющим оценить наиболее человеческое в человеке. Маленький принц олицетворяет в сказке те нравственные качества, которые придают смысл и содержание человеческой жизни: у него доброе сердце, разумный взгляд на мир, он трудолюбив, постоянен в своих привязанностях, лишен всяких агрессивных или алчных устремлений.

Из рассказов Малыша мы узнаем о его маленькой планете и о его странствиях по другим мирам. На различных планетах Маленький принц видел многих людей, посвятивших свою жизнь неразумным целям: это и король, который правит государством, в котором нет подданных; и честолюбец, упоенный своим тщеславием; и пьяница; и деловой человек, занятый бессмысленным подсчетом звезд. На Земле, где тоже побывал Маленький принц, таких людей еще больше.

Жизнь взрослых людей вообще кажется Маленькому принцу неразумной: ведь призвание человека – в бескорыстной любви к тем, кому ты нужен. Он любит выращенную им розу, научился приручать зверей, легко заводит друзей, честно выполняет разумные обязанности, возложенные на человека жизнью.

Размышления Маленького принца о жизни и о человеке просты, но именно в этой простоте и наивности и заключен их главный философский смысл. Понять их, почувствовать их глубину способен не каждый человек – и в этом беда современного мира. Люди не понимают, что «быть человеком – это значит и чувствовать, что ты за все в ответе. Сгорать от стыда за нищету, хотя она как бы существует не по твоей вине. Гордиться победой, которую одержали товарищи. И знать, что, укладывая камень, помогаешь строить мир».

Философия Маленького принца складывается из тех вечных и простых понятий, которые взрослым представляются обыденными, лишенными смысла. Оказывается, что для того, чтобы быть счастливым, достаточно уметь любить и осознавать, что ты кому-то нужен; что главное измеряется не цифрами (количеством денег, благосостоянием и прочими «мнимыми» ценностями), а

способностью твоего сердца вмещать в себя добро, отзывчивость, сострадание.

Главная проблема цивилизации, по мнению автора, состоит в том, что «взрослые очень любят цифры. Когда рассказываешь им, что у тебя появился новый друг, они никогда не спросят о самом главном. Они никогда не скажут: «А какой у него голос? В какие игры он любит играть? Ловит ли он бабочек?» Они спрашивают: «Сколько ему лет? Сколько у него братьев? Сколько он весит? Сколько зарабатывает его отец?». И после этого они воображают, что узнали человека. Когда говоришь взрослым: «Я видел красивый дом из розового кирпича, в окнах у него герань, а на крыше голуби»,- они никак не могут себе представить этот дом. Им надо сказать: «Я видел дом за сто тысяч франков», и тогда он восклицают: «Какая красота!»

Тогда как взрослые не мыслят свою жизнь без цифр, управляя при их помощи миром, Маленький принц готов пожертвовать собой ради того, кого он приручил, кто ему дорог. Он считает, что жизнь дана человеку, чтобы прожить ее с другими людьми, прожить не бесполезно – такова основная мораль сказки.

Маленький принц не навязывает своих взглядов Летчику, тот сам приходит к осознанию их истинного, глубинного смысла. Мысли и высказывания Маленького принца облекаются автором в символично-аллегорическую форму, призванную выразить систему взглядов самого писателя.

Те семь дней, что Летчик провел вместе с Маленьким принцем, составляют целую веху в его жизни, ибо он не только взглянул на мир истинным взглядом (взглядом ребенка-философа), но за это время и в его мировоззрении произошла определенная нравственная эволюция. Сам ход этой эволюции отражен достаточно своеобразно: автор, зная любовь людей к цифрам, попытался показать их другую, оборотную сторону, подойдя к этому с мистико-философских позиций.

Первые дни с момента встречи Летчик и Маленький принц фактически рассуждают каждый о своем, ибо неслучайно и в мифологии, и в учении пифагорейцев число «1» является символом начала, человеческого «я» и одиночества. Философская аксиома маленького мудреца начинает постигаться Летчиком лишь к третьему дню их совместного пребывания в песках Сахары. Она

сопряжена с рассказом Маленького принца о своей крохотной планете. Именно третьего дня малыш размышляет о полезном и вредном, что не только символизирует связь с современной действительностью, но и с точки зрения философии, выливается в осознание триединства тела, духа и души.

Гармонии этих трех начал можно достигнуть только в том случае, если видеть смысл в жизни, осознав её бесценность и значимость. Для Маленького принца было очень важно и значимо видеть закат – об этом Летчик узнает от него на четвертый день их знакомства. Учитывая то, что число «4» знаменует абсолютное всемогущество, всецелость и власть над временем и пространством, в желании малыша выражается подтверждение того, что каждый день значим и дорог, ибо закат каждый раз предстает перед его взором в своей неповторимой красоте и величественности.

Маленький принц открывает Летчику свой секрет: это становится залогом их дружбы, и вместе с этим маленький мудрец ненавязчиво подводит своего взрослого друга к осознанию уникальности каждой человеческой души. Это выражается посредством символики числа «5», которое как раз и является уникальным символом человека и его пяти чувств (зрения, слуха, вкуса, осязания и обоняния).

Бесспорно, философия Маленького принца формируется на основе его наблюдений над жизнью на многих планетах, о которых он рассказывает Летчику. Эти планеты имеют своеобразные названия: с одной стороны, вынесенные в их обозначения цифры свидетельствуют о малой вероятности существования на них жизни (и жизни в полноценном смысле этого слова там, действительно, нет, ибо жители планет совершенно одиноки); но с другой стороны, в этих обозначениях тоже можно обнаружить некую мистическую предопределенность.

На астероиде 325 Маленький принц встречает гордого, но совершенно одинокого короля, который не может выполнять своих обязанностей по причине отсутствия в его королевстве подданных. Но та безграничная власть, которой он наделен в отношении самого себя, оценивается им как своего рода философия жизни. Он отдает себе отчет в том, что власть должна быть разумной. Число «10» (именно «10» в сумме образуют составляющие название астероида числа 3, 2, 5) в учении пифагорейцев по-

велевает человеком и вселенной. Видимо, неслучайно именно с этой планеты начинается знакомство Маленького принца с миром, а встреча с королем-одиночкой побуждают его к желанию разгадать загадку мироздания.

Маленькому путешественнику открываются не только красоты бытия, он сталкивается и с изъянами жизни. Это происходит на астероидах 326 и 327, где живут честолубец и пьяница, пьющий от того, что ему стыдно. Эти изъяны человеческого бытия повторяются на протяжении всего хода существования цивилизации. И это подтверждается символикой чисел «11» и «12», являющихся знаками равенства и вечного цикла времени.

Самая неприятная встреча происходит у Маленького принца на астероиде 328, где обитает деловой человек. У А. де Сент-Экзюпери эта планета ассоциируется с числом «13» – символом разрушения, скрывающего в себе опасность взрыва. Для Летчика в рассказе об астероиде 328 слышится грозное предупреждение о наступлении корысти и безнравственности, которые по своей сущности даже опаснее тех баобабов, которые засоряют планету Маленького принца и с которыми он так безжалостно и настойчиво борется, видя в этом одно из главных своих предназначений.

Планета 329 и её хозяин фонарщик заставляют задуматься о быстротечности жизни и осознать важность тех поступков, которые ты совершаешь в жизни. В этом убеждает и рассказ Маленького принца о путешествии на астероид 330, где одинокий, немного чудаковатый и ограниченный географ пишет о вечном и неизменном. В восприятии Сент-Экзюпери это ассоциируется с числом «6» – символом союза, равновесия и баланса. Идеальной цивилизации не существует – к такому выводу приходит наш маленький герой, но должен существовать определенный баланс добра и зла, надо стремиться к красоте внешней и внутренней.

Собеседник Маленького принца понимает, что особенно важны наблюдения малыша-философа для землян, где 111 королей, 7000 географов, 900 000 дельцов, 7,5 миллионов пьяниц, 311 миллионов честолубцев и 462 511 фонарщиков. Им трудно навести порядок на своей планете, но именно для них это в значительной степени актуально. Ибо на земле все проблемы еще в

большей степени обострены, а среди огромного количества людей еще страшнее чувствовать себя одиноким.

Экзюпери вступает в полемику с модернистами, не верящими в человеческие возможности, и утверждает, что даже оставшись один, человек не одинок. В глубинах своего мужества он находит силы противостоять смерти.

Не могла не быть реализованной в повести и еще одна актуальная для литературы того времени тема – тема фашизма

В начале 1939 года Сент-Экзюпери побывал в Германии. Он был уже известен в Германии как французский писатель и журналист, потому власти старались показать ему страну с лучшей стороны.

Писатель попросил разрешения на осмотр школ фюреров. Порядки этой школе испугали Сент-Экзюпери. Здесь господствовала атмосфера откровенной муштры, слепого повиновения, развитие умственных способностей учащихся никого не интересовало. Писатель сможет оценить все опасность такого воспитания молодежи, сознание которой изменено и отчетливо выражает принципы тоталитаризма: «Можно одурманить немцев спесью того, что они немцы и соотечественники Бетховена. Так можно вскружить голову и последнему трубочисту. И это куда проще, чем в трубочисте пробудит Бетховена. Нацизм – вот кто сейчас основной враг, фашизм – враг культуры и цивилизации, человеческой любви и дружбы. В мире, где воцарился бы Гитлер, для меня места нет ...

Все, что мне дорого, под угрозой. Я хочу участвовать в войне во имя любви к людям. Я не могу не участвовать... Если меня собьют, я ни о чем не буду сожалеть. Будущее термитное гнездо наводит на меня ужас. И я ненавижу их (фашистов) доблесть роботов. Я был создан, чтобы стать садовником...».

Сент-Экзюпери, действительно, стал «садовником» души: он привнес в литературу уверенность в том, что человек способен на многое, он всемогущ, изменить мир, способен творить добро и приносить окружающим радость.

В финале сказки появляется мотив смерти. К этой теме Сент-Экзюпери подошел по-своему. Смерть неизбежна, рассуждает Маленький принц, но можно ли считать, что смерть лишает смысла человеческую жизнь?

Маленький принц так не думает. Он заставляет человека примириться с необходимостью смерти и уверяет летчика, что иначе ему, Малышу, никак не вернуться на свою планету. Экзюпери противопоставляет свое отношение к жизни и смерти пессимистической и экзистенциалистской философии, которые лишают смысла человеческую жизнь.

Творчество Сент-Экзюпери глубоко оптимистично. Развивая традиции Гюго и Роллана, он стремится сформулировать положение, в котором перед человеком могла бы в ярком свете предстать нравственная цель бытия.

АЛЬБЕР КАМЮ: МИФЫ И ТРАГЕДИИ

Все книги А. Камю (1913-1960) Лауреата Нобелевской премии 1957 года, претендуют на то, чтобы быть трагедиями метафизического прозрения: в них ум тщится пробиться сквозь толщу преходящего, сквозь житейско-исторический пласт к некоей краеугольной бытийной правде существования и предназначения личности на земле. К правде исконной и последней, на уровне приложимого мифа – правде заповеди, завета.

Хронологически книги Камю выстраиваются в спиралевидной последовательности, исходящей из одной развертывающейся в них мыслительной посылки.

Первый виток – круг «Абсурда» (*так он назван самим автором*) – включает все написанное им с начала войны до ее окончания: «Посторонний» (1944), «Калигула» (1945), «Миф о Сизифе» (1942), «Недоразумение» (1944). Второй виток – «Бунт» – охватывает «Чуму» (1947), «Праведных» (1949), «Бунтующего человека» (1951). Третий – «Смутное время» – породил к жизни романы «Падение» (1956) и «Изгнание» (1957).

Для всего творчества Камю характерен напряженный интелектуализм, желание решить коренные вопросы, волнующие современное человечество. Он заставляет читателей размышлять: в чем назначение человека, в чем смысл бытия. Проза Камю лишена формалистических украшений, она суховата и рационалистична. Сюжеты романов и повестей развиваются с однолинейной строгостью, в них не допускается никакой фантастики. Но вместе

с тем Камю-художник, как и Камю-философ, подчиняет свое творчество пессимистической, антиисторической схеме. Человеческая жизнь на протяжении многих веков рисуется ему как гигантский «сизифов труд», упорный и безрезультатный.

Камю рассматривает художественное творчество как особую форму бунта человека против ненавистной ему реальности. Все рассуждения писателя об искусстве романа противоречивы: он считает, что романист не может игнорировать реальность, и вместе с тем одержим желанием творить картину мира по своему усмотрению. Как теоретик романа, он не поощряет разгула фантазии, не призывает к сотворению небылиц, но зато ратует за неограниченные писательские возможности, считает возможным кромсать и перекраивать художественный материал по мерке всеотрицающей, «бунтарской» философии.

Камю ставит в своих произведениях острые общественные и нравственные проблемы. Но у него обнаруживается противоречие между тяготением к современности, к трезвой правде и иррационалистической философией, сводящей всю правду на нет.

Противоречивость Камю воплощена и в образе героя его повести «Посторонний». В повести подступы к правде исконной и последней, возвешенной под занавес, по-своему захватывающи. Записки злополучного убийцы, ждущего казни после суда, волею-неволей воспринимаются как приглашение задуматься о справедливости приговора, как настоятельное ходатайство о кассации, обращенное к верховному суду – суду человеческой совести. Повествование, на первый взгляд бесхитростное, затягивает своими «за» и «против».

Критики по-разному воспринимали главного героя повести Мерсо: одни видели в нем злодея, «тупое животное», «недочеловека», другие – великомученика, мудреца. Писатель по этому поводу то изумлялся, то сердился, а затем сообщил полувсерьез, что в его глазах это «единственный Христос, которого мы заслуживаем».

Но каким бы Мерсо не представлялся критикам и читателям, верно одно: для всех он «чужой», «посторонний». Мерсо – невольный убийца, осужденный за то, что «не играет в игру окружающих. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет. Он бродит в стороне от других по окраинам жизни частной, уеди-

ненной, чувственной. Он отказывается лгать... Он говорит то, что есть на самом деле, он избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой». Герой существует в рутине косного провинциального быта. Он никого не любит, ничем не интересуется, ни к чему не стремится, не способен ни радоваться, ни горевать.

Повесть разбита на две равные части, причем вторая часть – зеркало первой, но зеркало кривое.

Привычно вяло тянутся в первой части повести дни служащего Мерсо – его жизнь будничная, невзрачная, скучноватая, мало чем выделяющаяся из сотен ей подобных. И вот глупый выстрел, вызванный скорее мороком послеполуденной жары и какой-то физической усталостью, чем злым умыслом, обрывает это растительно-полудремотное прозябание. Неприметный обыватель попадает на скамью подсудимых. Он не собирается ничего скрывать, охотно помогает следствию, правдив до пренебрежения. Обезоруживающее нежелание лгать и притворяться кажется всем, для кого жить – значит ломать социальную комедию, крайне подозрительным и видится либо ловким притворством, либо посягательством на устои общества. В обоих случаях это заслуживает суровой кары.

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

Во второй части и сам образ Мерсо подвергается своеобразной трансформации: сатирический портрет человека всем и всему «чужого», душевно вялого и черствого, обогащается новыми чер-

тами. В его искренности, доходящей до цинизма, обнаруживаются элементы бунта, что, естественно, сближает позиции героя и автора.

Очевидно, что Мерсо – не выродок, не патологическое явление. От других он отличается лишь тем, что более откровенно говорит о себе и вовсе не старается маскировать, в отличие от других персонажей, свою душевную пустоту. Безразличие к окружающему не порок, а норма бытия в том мире, который изображает Камю. Писатель, видевший в своем Мерсо «человека, который, не претендуя на героизм, согласен умереть за правду», делает немало, чтобы внушить доверие к намеченному в повести поиску решения.

Но свобода и правда раскрепощения, да и все «пустынничество» «постороннего» в гуще многолюдия крайне сомнительны хотя бы по той простой причине, что они осуществляются за чей-то счет. Ходатайство, «поданное» Камю в трибунал взыскательной совести для пересмотра дела об убийстве, даже при учете непреднамеренности преступления, поддержать так же трудно, как и скрепить приговор.

Замешательство, граничащее с прямым несогласием, которое испытывает в случае с «посторонним» живое и непосредственное чувство справедливости, рождено тем, что безупречное «или-или» у Камю таит подвох. Выхолощенный ритуал судилища только внешне противостоит натуральности «постороннего», исторически же и просто житейски они гораздо ближе друг другу, чем кажется. Их сопряжение как раз и есть парадокс цивилизации, внутренне истощенной, исчерпавшей свои целостные запасы. Ведь и Мерсо, и судьи – это люди одного фатально бесчеловечного, абсурдного мира.

Работая над повестью, Камю отмечал: «Мы все находимся в кругу противоречий. Вся эпоха задыхается и по шею погружена в противоречия, без единой слезинки, которая принесла бы облегчение». Это в полной мере соотносится с основной мыслью повести: человек человеку – чужой.

Эта же мысль продолжена Камю в романе – аллегории «Чума». В романе предстает выжженный зноем, посеревший от пыли, громоздящийся посреди голого плато город Оран, уродливый и бездушный, подверженный эпидемии чумы. Автор выводит чи-

тателя за рамки трагедии какого-нибудь одного героя, приобщая к катастрофической участи всех и каждого.

В одночасье исчезли вольные просторы приморья – жители Орана заперты от мала до велика в крепостной ограде лицом к лицу со смертельной опасностью. Здесь все жертвы: зараза настигает без разбора преступников и праведников, детей и стариков, малодушных и мужественных. Рамки повествования всеохватывающи, речь в нем не о столкновении личности со средой, не о противоборстве правых и неправых, а о жестокой встрече всех с безликим бичом человечества – чумой.

Гроза древних и средневековых городов, чума в XX столетии вроде была изжита. Между тем хроника датирована довольно точно 194... год. Дата настораживает: тогда слово «чума» было у всех на устах – «коричневая чума». По словам самого Камю, «явное содержание «Чумы» – это борьба европейского Сопротивления против нацизма». Работая над романом, он запишет в дневнике: «С помощью чумы я хочу передать обстановку удушья, от которого мы страдали, атмосферу опасности и изгнания, в которой мы тогда жили. Одновременно я хочу распространить это толкование на существование в целом».

Чума, в истолковании Камю, не только свирепая эпидемия и не только иносказание, обозначающее фашизм. Это слово-образ имеет в романе и более широкий, обобщающий смысл: под чумой и Камю, и все его герои подразумевают Зло, – все то, что несет людям страдание и смерть, вызывает страх. Сама хроника чумной напасти позволяла придать рассказанному, помимо переклички с недавним прошлым, еще и вневременной размах мифа. Катастрофа, потрясшая Францию, в глазах Камю была катализатором, заставившим бурлить и выплеснуться наружу мировое зло, от века бродящее в истории, да и вообще в человеческой жизни.

Рассыпанные по книге «мысли по поводу», принадлежащие и самому составителю хроники, и его друзьям, постоянно напоминают об этом двойном видении вещей. Слово «чума» обрастает бесчисленными значениями и оказывается чрезвычайно емким: это также жестокость судебных приговоров, расстрел побежденных, фанатизм церкви, гибель невинного ребенка. Она привычна, естественна как дыхание, «ведь нынче все немножко зачумленные». Микробы чумы гнездятся повсюду, подстерегают

каждый наш неосторожный шаг. Чума-беда до поры до времени дремлет в затишье, иногда дает вспышки, но никогда не исчезает совсем. И «возможно, придет на горе и в поучение людей такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города».

Интересно вырисовываются Камю образы главных героев романа: доктора Риё, все действия которого направлены на то, чтобы уберечь от смерти как можно большее количество людей, вечного искателя и скитальца Тарру, молодого заезжего журналиста Рамбера, которого далеко за морем ждет любимая женщина. Поначалу Рамбер одержим мыслью выбраться, во что бы то ни стало, из ловушки этих чужих стен. И вот, когда почти все препятствия позади, все готово к столь желанному побегу, журналист вдруг предпочитает остаться: «Стыдно быть счастливым одному... Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь... я чувствую, что я тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается равно нас всех».

«Посторонний» Рамбер осознает свою полную причастность ко всему происходящему. Счастье невозможно, когда вокруг все несчастны. Человек не имеет права уклоняться от происходящего рядом.

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

Одним из яростных борцов с чумой является доктор Риё. Камю заставляет своего героя на ощупь прокладывать дорогу. Уже само ремесло врача, каждодневно имеющего дело с болезнями и смертями, этим кричащим во всеуслышание «скандалом» человеческой доли, давно разрушило в нем прекраснодушные надежды на «разумную» расположенность мирового порядка вещей. Он понимает, что тщетно «обращать взоры к небесам, где царит молчание», и потому каждым своим шагом выражает несогласие с участью, уготованной Орану. Без всякой жертвенности

делает он свое привычное дело – дело врача, дело, сопротивляющегося беде человека.

За стыдливой сдержанностью доктора, который предпочитает прозаическое ремесло высокопарному деянию, кроется несогласие с теми, кто рассматривает подвиг как из ряда вон выходящее подвижничество. Для Риё и его помощников долг – не восхождение на Голгофу, а само собой разумеющееся побуждение: когда приходится изо дня в день выполнять изнурительную черную работу, добрая воля куда важнее, чем самозаклание на жертвенном алтаре.

Биография Тару, самого философичного из врачей-лечителей «Чумы», в котором дар самоотверженного деятеля уживается с тяготением к некоей, по его словам, святости без Бога, проясняет многое. Именно его исповедь доктору – интеллектуальное увенчание того нравственного кодекса, в который посильную лепту вносит каждый. Тару – сын прокурора, он покинул кров своего отца из-за несогласия с его взглядами и поступками. Не желая оставаться «зачумленным», он предпочел безбедной жизни бродяжническое правдоискательство, вмешивался в политику, не раз брался за оружие в защиту угнетенных.

Однако в гражданской войне он встретился и с её жестокой неумолимостью. Однажды ему довелось присутствовать при расстреле врага. И тогда его осенило: «Я ... как был, так и остался зачумленным, а сам всеми силами верил, будто как раз борюсь с чумой».

Муки уязвленной совести в конце концов подвели Тару к тому, что он наотрез отказался вникать в разные цели истребляющих друг друга станов и в зависимости от этого принимать или отвергать крайние средства, служащие их достижению. Прекрасно понимая, что это обрекает его на отшельничество, он запретил себе попытки совместить исповедуемые им ценности и запреты с социально-историческим знанием, которое понятия долга, справедливости раскрывает как этико-общественные, а не самодовлеющие моралистические.

Но все усилия Риё и его сподвижников могли только уменьшить общую сумму страдания. Действия борцов с чумой внушают уважение к их самоотверженности и упорству. Но ни

автор, ни сами герои романа не склонны переоценивать того, что ими сделано.

Одной из последних жертв чумы оказывается Тару. Доктор Риё, стоя у постели умершего друга, испытывает гнетущее чувство собственного бессилия: «Вот оно, окончательное поражение, то, которым завершаются войны, превращая и самый мир в неизлечимое страдание». Но к такому поражению Риё подготовлен всей логикой действия романа.

В самом деле, если принять за исходную очевидность, что вокруг царит и всегда будет царить таинственный произвол судьбы-чумы, то ведь предотвратить стихийный взрыв этого зла, а тем более справиться с ним никому не под силу. В «Чуме» ни врачи, ни городские власти не могут, как ни бьются, совладать с заразой – её истоки, сама природа и протекание болезни остаются неизвестны. Чуму так и не сломили, похоже, она просто-напросто истощила запас своей злобы и уползла обратно в свое логово, дав жертвам передышку до следующего раза.

Финал романа горестен еще и потому, что возврат населения Орана к привычной жизни – это возобновление нудного, бессмысленного, бесчеловечного существования, к которому они привыкли. Испытание горем их ничему не научило. Болезнь отступила, но сами люди остались «зачумленными», что утверждает неподвижность, неизменность человеческого бытия со всем тем злом, которое ему от природы присуще.

Интересна и повествовательная манера, избранная в романе Камю. Житель Орана, от лица которого ведется рассказ, несколько раз называет себя в 3-ем лице – «повествователь». Он ничем не выдает своего отношения к происходящему, лишь иногда со злым сарказмом описывает неприглядные детали жизни города. И лишь на последней странице безымянный рассказчик раскрывает свое инкогнито. Это – доктор Риё. Это отождествление воспринимается как натяжка. Отпечаток холодной безразличности, присущей его манере рассказа, никак не вяжется с благородным образом врача. В этом заключена противоречивость авторской позиции и образного строя романа.

Справедлив вывод, к которому приходит после разбора романа критика: «Камю прозорлив, когда предупреждает: чума не искоренена. И близорук, когда пророчествует: чума неискорени-

ма» (С. Великовский). Позиции Камю-художника и Камю-философа не совпадают. Но предрассудки абсурдизма не перечеркивают искусства Камю, и мы можем оценить по достоинству те образы и мотивы его произведений, которые представляют обличающее свидетельство против буржуазного общества, его морали и нравов, и содержат пусть неуверенный, но призыв к гуманистическому действию.

ЖАНР «НОВОГО РОМАНА»: ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ

Прямую противоположность литературе экзистенциализма обнаруживает возникший в 50-ые годы XX века «новый роман». *«Новый роман»* – условный термин, обозначающий ряд близких друг другу попыток преобразить структуру прозы. Приверженцы этого жанра (Натали Саррот, Ален Роб-Грийе, Мишель Бютор, Сэмюэль Беккет, Клод Симон) выступали с отрицанием традиционного романа, провозглашали отказ от персонажей, от обыкновения рассказывать истории из жизни героев, а также от социальной ответственности и идейности произведений. Таким образом, возникли «романы ни о чем», которые несколько напоминали романы Д. Джойса и М. Пруста.

Литературное творчество писатели «нового романа» предлагали очистить от малейших примесей политики, морали, идеологии, даже метафизического раздумья, полагая, что за рабочим столом писатель избавлен от служения чему бы то ни было, кроме своего самодовлеющего дела, и обязан отрешиться от забот о насущной злобе дня, об исторических судьбах общества, которые могут одолевать его в повседневности. Подобная духовная изоляция и аскетическое самообуздание рассматриваются как способ освободиться от предвзятости и заранее заданного нравственного пафоса, с тем чтобы сосредоточиться не на жизненном «уроке» книги, а на познании тех сторон жизни, доступ к которым оставался закрыт для писателей из-за их пристрастия к «учительству» и приверженности устаревшей манере повествования.

«Новый роман» был своеобразной формой отрицания бытия, формой пародирования. Ален Роб-Грийе (1922-2008), напри-

мер, предлагал не ставить человека в центр повествования. Он выступал за такую романную модель, где вместо характеров и живых персонажей вводится расплывчатый «некто», герметически отгороженный от реальной жизни, погруженный в текст, заполненный длинными описаниями «вещного мира» или залитый нескончаемым потоком речи.

Своим первым романом «Резинки» он ознаменовал, по мнению французской критики, начало литературной революции, которая должна была вывести жанр романа из кризисного состояния. Роман привлекал не сюжетом, а новыми особенностями повествовательной манеры писателя: в нем использовались детализированные описания вещей и ситуаций, а сам текст был перегружен символами (один из них – резинки – может быть истолкован как символ неуловимого времени).

Сюжет романа не таит в себе никакого глубинного смысла. Автор исходит из тезиса, что между человеком и миром нет эмоциональных отношений. Мир безразличен к человеку, и лишь человек пытается вложить некий смысл в молчаливый и равнодушный универсум. Существуют только вещи, но они лишены объема и глубины. Отсюда выработка Роб-Грийе особой «объективной» техники – герметичности описаний, в которой точно, с невероятной дотошностью фиксируются размеры предметов, их удаленность друг от друга, расположение относительно друг друга.

Концепция мира и человека у Роб-Грийе, таким образом, воплощается не столько в разворачивающихся событиях, сколько в самой повествовательной манере автора.

Тот же принцип «избыточной описательности» используется писателем практически во всех его произведениях. Не является исключением и роман «Подсматривающий» (1955). Его главный герой, коммивояжер Матиас, возвращается в места своего детства. Вскоре на острове исчезает 13-летняя девочка, труп которой находят через несколько дней среди скал. Девочка стала жертвой садиста.

Читатели догадываются по смятению, которое охватывает Матиаса после известия об убийстве, что преступление совершил он. Но на самом деле собственно детективный сюжет не имеет в романе никакого значения, ибо оказывается, что Матиас психи-

чески неполноценен и, возможно, преступление — всего лишь плод его больной фантазии. Поэтому внимание читателей постепенно переключается на подробности пейзажа и обстановки, воспроизведенных с невероятной обстоятельностью и скрупулезностью.

Роб-Грийе полагает, что в мире существует нечто более прочное и постоянное, чем человек. Поэтому человек у него лишь вещь в ряду других вещей, один из безликих феноменов действительности.

В качестве одного из основных принципов нового художественного мышления Роб-Грийе предлагает деметафоризацию. Принимая во внимание то, что метафора в классическом повествовании есть способ привнесения смысла в абсурдную реальность и средство установления эмоционального контакта человека с миром, но поскольку в современных условиях такой контакт принципиально невозможен, то и метафора является устаревшим способом мышления. Её место должно занять формальное описание.

Интересен в этом отношении и роман Н.Саррот «Золотые плоды» (1963). В нем нет ни персонажей, ни действия, по сути — нет и сюжета. Речь идет о судьбе романа «Золотые плоды», принадлежащего некому писателю Брийе, но мы не знаем, что это за человек и о чем написана его книга. На протяжении всего действия передаются размышления, разговоры, мнения самых различных лиц о романе. Эти суждения — от самых панегирических до самых критических — никак не мотивируются, они представляют собой набор штампов, имеющих хождение во французской литературе. В романе есть элемент сатиры на парижские литературные нравы; в диалогах невидимых персонажей передано многообразие, напыщенность, бессодержательность, шаблонность ходячих суждений о литературе, внутренняя пустота людей, для которых искусство — предмет забавы или моды.

Центр тяжести романа переместился с социально-психологических типов на взятые вне времени и пространства обрывки мыслей, на влечения, гнездившиеся где-то в закоулках души. Социальный облик человека, его неповторимый психический склад, привычка ума, привязанности, убеждения, поступки — все это, заявляет Саррот, вещи столь зыбкие, столь двусмыслен-

ные и обманчивые и к тому же настолько приевшиеся читателю, что романисту нынче лучше ими вовсе пренебречь, обратившись к иным, более важным и пока неизвестным областям существования. Поэтому писательница погружается в толщи душевного подполья, где течет, по её словам, родственная всем на свете «магма» подсознательных чувствований.

Задачу современного романиста она видит в выделении «чисто психологического элемента», показывает подспудные глубины человеческого духа, зарождение чувства и мысли до того момента, как они находят свое словесное выражение.

Мельчайшие бессознательные реакции на современный мир, занимающие центральное место в ее романах, Саррот называла «тропизмами».

Саррот изображает поток сознания и ассоциаций, непрерывно возникающих во мнениях героев. Она воспроизводит незавершенные, незаметные истоки психических реакций (тропизмы), которые, по ее мнению, лежат в основе наших жестов, слов, чувств и являются настоящими. Персонажи Саррот обычно бесплотны, ирреальны, часто безымянны. Повествование ведется от лица персонажей, главным образом в форме внутреннего монолога со своеобразным ритмом и ярким поэтическим языком.

Если Н. Саррот интересует психология собственного «я», приводящая к конфликту творческой личности и общества, то другой представитель «нового романа» С. Беккет (1906-1989) ставит в центр своего повествования распад (личности, характера, жизни и т.д.), причем процесс распада является у Беккета не только характеристикой героя, но и самой драматургической формой.

В 1929 году Беккет отправился в первое заграничное путешествие в Париж, по программе обмена он поступает в знаменитую Высшую школу гуманитарных наук, где знакомится с Д. Джойсом. Вдохновленный литературными экспериментами Джойса, Беккет становится его литературным секретарем и в 30-е годы пробует себя в прозе («Больше замахов, чем ударов, 1934). Критика не слишком восторженно приняла начинающего писателя, что стало для Беккета серьезным ударом.

В годы 2 мировой войны писатель принимает активное участие в движении Сопротивления, а после войны много и эффек-

тивно пишет («Моллой», 1951; «Мэлон умирает», 1951; «Безымянный», 1953, образовавшими трилогию). В трилогии определяются контуры «нового романа», основоположником которого называют Беккета. В нем теряют свое содержание привычные категории пространства и времени, исчезает хронология, бытие рассыпается на бесконечный яд отдельных мгновений, воспроизводимых автором в произвольном порядке.

Критики считают, что толчком к новой повествовательной технике Беккета стала ранняя смерть его отца, которую он сильно переживал, и которая разверзла перед ним ужасающую пустоту. Она и стала ведущей темой его творчества – беспричинное и незаслуженное человеческое страдание.

Эти же эксперименты будут продолжены Беккетом и в драматургии, где в силу видовых особенностей театрального искусства, прозвучали особенно радикально. Мировую известность принесла Беккету его пьеса «В ожидании Годо» (1949). В произведении последовательно выражены идеи «нового романа»: в нем звучит голос отчаяния и ужаса перед лицом бытия, понятого как вселенский хаос, в котором, словно песчинка, затерялся жалкий, беспомощный в своих страданиях и надеждах человек.

В произведении абстрактно место и время действия, которые призваны подчеркнуть, что событие может происходить всегда и везде.

Статичная, герметическая структура пьесы, в которой ничего не происходит, а второе действие фактически повторяет первое, отсутствие движения, трагическая бессмысленность человеческого существования, странные бессмысленные диалоги внесли на сценическую площадку эстетику и проблематику экзистенциализма.

Владимир и Эстрагон ожидают некоего Годо, который якобы назначил им встречу в субботу вечером. Место встречи – у дерева. Кто этот Годо и как он выглядит, они тоже не знают. Парадокс заключается уже в том, что ни Владимир, ни Эстрагон не знают, какой сейчас день недели: а вдруг суббота уже прошла, и они пропустили встречу?

Чтобы скоротать время, герои ведут алогичную беседу, но этот бессодержательный разговор как нельзя лучше отражает всю

бессмысленность человеческой жизни, ибо он касается всей истории человечества.

Владимир и Эстрагон ожидают некоего Годо, чтобы получить от него ответ на вопрос, который они забыли. После дня бессмысленного ожидания, занятого пустыми, повторяющимися разговорами, приходит мальчик от господина Годо и сообщает, что тот сегодня прийти не может, но завтра будет обязательно.

Ожидание совершенно измучило героев, они начинают ссориться. Владимир и Эстрагон (которые вместе, по их словам, уже 50 лет) приходят к решению расстаться и жить каждый сам по себе. Но наутро они вновь встречаются на том же месте и припоминают, что именно здесь они должны ждать Годо. К концу дня вновь появляется мальчик и сообщает, что Годо сегодня снова не придет. Герои больше не в состоянии ждать и им приходит мысль – повеситься. Но веревка рвется, и они отправляются на поиски новой.

За пустыми разговорами, ведомыми героями, на самом деле стоят серьезные проблемы существования современной цивилизации. Бессмысленное ожидание героев воплощает мысль об абсурдности человеческого удела.

Таким образом, «новый роман» был своеобразной формой отрицания бытия, формой пародирования. В 1969 году С. Беккету была присуждена Нобелевская премия за создание произведений, «которые с помощью новых форм художественной литературы и театра превратили трагизм современного человека в его величие».

«Новый роман» способствовал развитию французского «театра абсурда», антиреалистического по своей сущности (представители этого направления осуждали принципы «эпического» театра Б. Брехта и отрицали экзистенциализм). Основным принцип «театра абсурда» – «обозначать ничего не говорящими словами вещи, о которых ничего нельзя сказать». Вместо привычного движения сюжета от завязки к развязке на сцене порой вообще ничего не происходило; если же события все-таки развивались, то поражали своей нелепостью и невероятностью.

Вместо психологически вылепленных образов в качестве персонажей выступали то клоуны, то марионетки, а то и вообще человекоподобные обрубки, поведение и слова которых были ни-

чем не мотивированы. Вместо содержательного диалога из их уст звучала лишенная логики белиберда, а то и просто нечленораздельные звуки.

Неслучайно появление «театра абсурда» именно в 50-ые годы XX столетия, когда ощущение покинутости и бесприютности человека было максимально обострено в послевоенной Европе; призрачной оказалась и надежда на способность социальной революции сделать людей счастливыми; внешне процветающее западное общество было духовно опустошено; над всем миром нависла угроза ядерного уничтожения.

Именно таким – непостижимым и лишенным смысла – предстает мир абсурдных пьес; человек утрачивает в нем свою неповторимость, автоматизируется, а язык, драгоценный инструмент познания и общения, вырождается в набор ничего не значащих звуков, став барьером на пути взаимопонимания между людьми.

Столкнувшись с представленной им картиной распада, зрительское сознание вынуждено включать объединяющие механизмы, начать собирать универсум заново, чтобы из безликих «элементарных частиц» автоматизированного общества снова стать частью целого. Раньше эту функцию выполняла религия. Поэтому так сильно в театре абсурда тяготение к мифу и ритуалу, попытки вернуться к первоначальной сакральной функции театра.

Жестокие игры абсурдистов возвращают человеку утраченное чувство космического, наполняют первобытной болью. Это достигается в первую очередь с помощью шока, «вышибающего зрителя из уютной капсулы его тривиального машинизированного существования, утратившего связь с духовными источниками бытия».

Из пьес абсурдистов уходит ядро традиционной драмы – драматургический конфликт. Драматургический конфликт, т.е. столкновение между индивидуальными волями и различными силами, возможен в мире, где существует иерархия ценностей – религиозных, политических, нравственных, где жива вера в существование этих сил. Когда она размывается, конфликт, предполагающий разрешение в конце пьесы, становится невозможным.

Место последовательно развивающегося («линейного») действия занимает развертывание поэтического образа с переплетающимися темами и мотивами. В результате динамику раскрывающегося конфликта заменяет статика первичной ситуации человека в мире.

Один из важнейших аспектов театра абсурда – переосмысление роли языка, ставшее следствием недоверия к нему как к средству миропознания и коммуникации. В нынешнем мире, говорят создатели антидрамы, язык выродился в ничего не значащие клише, не способные пробиться за поверхность человеческого опыта, а потому бесполезные как орудие передачи его истинной сущности.

Неотъемлемым качеством абсурдизма является его специфический комизм, черный юмор, где смех соседствует с ужасом. Благодаря комической составляющей зритель может отстраниться от кошмара: он не должен идентифицировать себя с гротескными персонажами.

Наиболее яркий представитель театра абсурда – Эжен Ионеско (1912-1994). Обращение к жанру «театра абсурда» драматург объяснял следующим образом: «Вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу, парадоксальным театром, точнее даже – «театром парадокса». Разве жизнь не парадоксальна, не абсурдна с точки зрения усредненного здравого смысла? Мир, жизнь до крайности несообразны, противоречивы, необъяснимы тем же здравым смыслом или рационалистическими выкладками».

Несообразности жизни драматург утрирует, доводит до крайности средствами абсурдистского театра – нелепицей ситуаций, деформацией диалога, «черным» юмором. Если вспомнить литературную историю, то первым, кто догадался использовать абсурд в художественных целях, был английский сказочник и математик Льюис Кэрролл. Но драматурги-абсурдисты XX века – С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер – сделали нонсенс основой не только своего творчества, но и философии.

Отвечая на вопрос о смысле его драматургии, Ионеско пояснял, что хотел «объяснить всю нелепость существования, отрыв человека от его трансцендентных корней», показать, что, «разговаривая, люди уже не знают того, что хотели сказать, и что

разговаривают они, чтобы ничего не сказать, что язык, вместо того чтобы их сблизить, только еще больше их разделяет, а также для того, чтобы выявить необычный и странный характер нашего существования».

Популярность к Ионеско пришла после написания пьесы «Лысая певица» (1950). Поводом для написания пьесы стало знакомство драматурга с самоучителем английского языка. В нелепости заучиваемых фраз, в бессмысленности диалогов, в банальности мыслей и алогичности ситуаций, описываемых в учебнике, Ионеско увидел отражение абсурдности человеческого бытия.

«Лысая певица» имеет подзаголовок – «антипьеса». Действительно, Ионеско создает произведение, ломающее каноны драматургического рода. В пьесе отсутствует сюжет в традиционном смысле, а сценическая ситуация весьма проста – к английскому семейству Смитов приходят в гости такие же англичане Мартини. Парадоксально уже то, что г-н Мартин и г-жа Мартин, встретившись у Смитов, упорно «не узнают» друг друга, хотя расстались несколько часов назад.

Во время светской беседы выясняется, что они живут по одному и тому же адресу, в одном доме и спят в одной и той же комнате. Ионеско пародирует здесь известную еще со времен античной трагедии сцену «узнавания». Налицо синдром отчуждения, разделяющий даже близких людей. Они ведут алогичную и бессодержательную беседу, к которой время от времени подключаются служанка Смитов и её друг брендмайор. Сам диалог строится по принципу разрушения причинно-следственных связей.

Персонажи произносят банальные фразы монотонными, бесцветными голосами – контакт и взаимопонимание отсутствуют. Контакт и эмоции появляются, когда они начинают выкрикивать бессмысленные фразы и звуки, распаляясь все больше. Но это – агрессивные эмоции.

Динамизм пьесы заключен в том, что по мере приближения к финалу язык персонажей становится все более нечленораздельным. Финал застаёт их в той же позиции, за исключением того, что Смиты и Мартини меняются местами. Главным «героем» произведения, по сути, становится язык, переживающий ряд метаморфоз: если вначале он грамматически правилен, хотя и лишен реального содержания, то по ходу пьесы утрачивается его

связность, реплики персонажей становятся все отрывистыми и короткими, пока не превратятся в отдельные выкрики.

В «Лысой певице» нет характеров: персонажи лишены индивидуальных психологических черт, это марионетки, у которых нет ни своей воли, ни своего языка. Источник комического у Ионеско в обезличенности, во взаимозаменяемости персонажей. Созданный им фантасмагорический, деформированный мир впечатляет. Это жуткий мир, почти покинутый человеком, но все еще помнящий его недавнее присутствие. Драматург вводит зрителя в атмосферу фантасмагории и зловещих гротесков, чтобы одиночество – болезнь XX века – воспринималась им как драма всего человечества.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Г. Свободное сознание и XX век. – М., 1994.
2. Андреев Л.Г. История французской литературы. – М., 1987.
3. Батай Ж. Литература и зло. – М.: МГУ, 1994.
4. Ващенко А.В. Америка в споре с Америкой. Этнические литературы США. – М., 1988.
5. Галинская Н.Л. Философские и эстетические основы поэтики Д. Сэлинджера. – М., 1975.
6. Долинин А. Паломничества Чарльза Смитсона (О романе Д. Фаулза «Подруга французского лейтенанта»). – М., 2001.
7. Дружинина А.А. Английский роман 1980-90гг. – М., 1997.
8. Засурский Я. История зарубежной литературы XX века. – М., 2003.
9. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков, 2000.
10. Зверев А. Зеркала антиутопий. – М., 1989.
11. Злобин Г.П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы. – М., 1985.
12. Иткина Н.Л. Поэтика Сэлинджера. – М., 2002.
13. Иткина Н.Л. Эстетические проблемы американской литературы 19-20 веков. – М., 2002.
14. Мендельсон М. Американская сатирическая проза XX века. – М., 1972.
15. Мулярчик А.С. Спор идет о человеке: О литературе США 2-й половины XX века. – М., 1986.
16. Пальцев Н. Суть творчества, суть чудотворчества. – М., 1980.
17. Саруханян А.П. Джон Фаулз / Английская литература 1945-1980. – М., 1987.
18. Скороденко В. Притчи У. Голдинга. – М., 1981.
19. Театр парадокса. – М., 1991.
20. Уваров Ю. Современный французский роман. – М., 1989.
21. Филюшкина С.Н. Английская литература XX века. – Воронеж, 1995.

22. Французская семиотика: от структурализма к постмодернизму. – М., 2000.

23. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002.

24. Хуснулина Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. – Казань, 2005.

25. Шервашидзе В.В. От романтизма к экзистенциализму. Творчество Андре Мальро и Альбера Камю. – М., 2005.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава. 1 Немецкая и немецкоязычная литература XX века	4
Модернизм и творчество Ф. Кафки	4
Интеллектуальный роман Т. Манна	13
«Эпический» театр Б. Брехта	24
«Вся правда о человеке» в романах Г. Белля	30
Макс Фриш: от аллегории к гуманности	40
Сатира и пародия в романах Гюнтера Грасса	44
Глава 2. Английская литература XX века	50
Модернистский роман Д. Джойса «Улисс»	50
Антиутопии Д. Оруэлла	57
Гуманистическое мировосприятие человека и мира в творчестве Г. Грина	61
Философизм романа Уильяма Голдинга «Повелитель мух»	68
Проблема выбора в романах Айрис Мёрдок	75
Постмодернистские мотивы в романах Д. Фаулза	81
Глава 3. Американская литература XX века	93
Проблема трагического гуманизма в прозе Э. Хемингуэя	93
Тема крушения «Американской мечты» в романах Ф. С. Фицджеральда	100
Художественный синтез в романах У. Фолкнера	108
Психологизм и философизм романа Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»	116
Нравственная проблематика романов Д. Апдайка	124
Человек и мир в романах Курта Воннегута	132
Глава 4. Французская литература XX века	138
Философия жизни А. де Сент-Экзюпери	138
Альбер Камю: мифы и трагедии	145
Жанр «нового романа»: особенности восприятия	153
Используемая литература	163

Учебное издание

Юлия Николаевна Кутафина

ОТ КАФКИ ДО ГРАССА: ЗАРУБЕЖНЫЙ РОМАН XX ВЕКА

Учебное пособие

*Техническое исполнение – В.М. Гришин
Технический редактор – О.А. Ядыкина
Книга печатается в авторской редакции*

Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная.

Печ.л. 10,2 Уч.-изд.л. 10,0

Тираж 300 экз. (1-й завод 1-20 экз.). Заказ 71

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1